



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KARINA DE MORAIS E SILVA

POÉTICA E ANTIPOÉTICA DO GENOCÍDIO NEGRO BRASILEIRO:
um estudo da literatura dramática de Abdias Nascimento, em *Sortilégio II*

FORTALEZA

2022

KARINA DE MORAIS E SILVA

POÉTICA E ANTIPOÉTICA DO GENOCÍDIO NEGRO BRASILEIRO:
um estudo da literatura dramática de Abdias Nascimento, em *Sortilégio II*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Atílio Bergamini Júnior.

FORTALEZA

2022

KARINA DE MORAIS E SILVA

POÉTICA E ANTIPOÉTICA DO GENOCÍDIO NEGRO BRASILEIRO:
um estudo da literatura dramática de Abdias Nascimento, em *Sortilégio II*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Atílio Bergamini Júnior

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva

Prof. Dr. Gustavo Melo Cerqueira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S58p Silva, Karina de Morais e.
Poéticas e antipoéticas do genocídio negro brasileiro : um estudo da literatura dramática de Abdias Nascimento, em Sortilégio II / Karina de Morais e Silva. – 2022.
177 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Atílio Bergamini Júnior .
1. Genocídio antinegro. 2. Poética do genocídio. 3. Antipoética . 4. Teatro Experimental do Negro. I.
Título.

CDD 400

Para Andressa, nossa Ancestral.

AGRADECIMENTOS

Às nossas e aos nossos ancestrais, que fortaleceram esta travessia, sustentaram a saúde do meu Orí e permitiram a abertura do caminho das palavras para que este trabalho pudesse ser iniciado, concluído e reiniciado em sua escrita.

À minha mãe, Ângela, mulher Iabá de nossa família, por todas e todos que ela afilhou e maternou. Veio de mãe as primeiras lições de literatura, com todas as histórias e estórias narradas ao pé de minha rede. Veio de mãe as primeiras lições de gênero, as primeiras lições de raça, em todas as vezes que me pediu que gostasse e abraçasse o estudar para que minha vida-mulher pudesse diferir da vida-mulher que ela mesma tivera, em todas as vezes que desfiou sermões por quando me envergonhei e rejeitei as faces e as peles pretas de nossa família.

A meu pai, José Raimundo, homem a quem pouco foi dado o direito às palavras, homem de muitos silêncios, homem-trabalho. Veio de pai as primeiras lições de classe, nas poucas e, agora, remotas vezes em que partilhou suas memórias de sujeito sem posses que deixou os limites do Curral Velho para catar possibilidades de sobrevivência na “cidade grande”.

A meu irmão mais novo, Samuel, que diariamente me ensina sobre amor e sobre compreensão, que me desloca dos meus lugares de pessoa neurotípica e me mostra, a partir dos seus afetos e das suas experiências, outras formas de ler, compreender e habitar o mundo.

A minha avó materna, Margarida de Jesus, que, mesmo não tendo aprendido a ler e a escrever, traz na ponta da língua a poesia dos cantos e das cartas de amor guardadas na oralitura da memória. Com ela aprendo sempre a ternura, apesar do endurecer.

A minha avó paterna, Maria de Jesus, rezadeira do povoado onde, que cotidianamente recebe seus fiéis em busca de cura, para si ou para a terra que os alimenta, e que também me põe e me acolhe entre suas rezas, profecias e palavras de fé.

A meu avô materno, Antônio Sebastião, que, apesar do seu silêncio resignado, me ensinou os gestos e os modos do plantio em nosso terreiro; preparar a terra, plantar, cuidar, esperar colher, colher. Eram seus modos de falar.

Às minhas tias e aos meus tios, pelos modos como a trajetória de cada um/a me fortalece. Graça, Lena, Duína, Zizi, Taécio, Laécio, Assis.

Às minhas primas e primos, pelo compartilhamento dos banhos de barreiro, açude e rio nos tempos de outrora, e pelo compartilhamento das lidas e das lutas – mas também das festas – no tempo do hoje. Filipe, Eduarda, Sara, Aninha, Simone, Marquinho, Tadeu, Nara, Dayanne, Brena, Pati, Naline, Anderson, Érica, Adriana, Charles, Alexandre, Luquinhas, Alex, Rafael, Diego, Elton.

Às minhas irmãs de infância, Safira e Karlinha, por todos os anos brincantes entre as calçadas e paralelepípedos da Rua Desembargador Carvalho Lima.

À minha irmã Andressa, que em sua presença, física e espiritual, me guiou até aqui. Andressa ensinou a muitas e a muitos o amor por nossas negruras, conquista que ela mesma travou para si mesma. Traçar elos de resistência material e afetiva entre seus irmãos de cor sempre foi uma de suas políticas cotidianas. Andressa é, em pessoa, o próprio gesto do tornar-se negro para aquilombar-se e do aquilombar-se para tornar-se negro. Sou feliz por nessa vida por ter tido o privilégio de receber e partilhar do seu amor.

À minha irmã Ellen, com quem já fui muitas, e ela, também muitas, em nossos, logo mais, quinze anos de amizade. O encantamento pelas palavras, o sabor do texto literário, um dia aproximou duas meninas que se encontravam às escondidas naquela biblioteca interdita de escolinha de periferia. O primeiro livro que lemos juntas, breve paradidático, *Eu quero ficar com você*, era o título, e não sabíamos que o sonho de permanência entre o casal apaixonado da narrativa seria um símbolo da permanência da nossa própria amizade, forjada com a doçura dos nossos sonhos e com as agruras de nossas vivências de mulheres em um mundo desejoso por nos destruir.

Ao meu irmão Ues, pelas palavras e poéticas que sempre povoaram nossa amizade, mas também pelos gestos e pelas ações de companheirismo que sempre mostraram que a nossa poesia não é coisa de gaveta, é de dia-a-dia, de lida, de luta, de calçada, de copo de cerveja e de madrugadas.

À minha irmã Maria, pelo presente de poder ter em minha vida sua beleza, sua inteligência e o amor sincero de sua amizade. Sou feliz que tenha chegado a minha vida e mais feliz por ter permanecido.

A David, que cruzou minha história e comigo trilhou amorosamente esse e muitos caminhos, que foi sempre um entusiasta de todos os meus passos e me ensinou que a vitória de cada batalha só se consuma quando celebrada.

Às minhas irmãs e irmãos de Quilombo, por tecerem comigo os afetos e as práticas das nossas sobrevivências, Valéria, Tati, Angelo, Letícia, Zwanga, Gabriel, Camila, Djavam, João, Rita, Késsia, Chica, Natty, Fátima, Giselle, Wellington, Lara, Roberta, Cris, João, Jô.

Às professoras Suene Honorato e Irenísia Torres, que com suas pedagogias e políticas do educar tornam a experiência universitária e acadêmica de suas/seus alunos/as mais acolhedora, tentando contornar os problemas estruturais que ameaçam e dificultam nossa permanência, em termos não só materiais, como subjetivos.

À equipe de secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras, que foi sempre atenciosa, solícita e colaborativa em me ajudar com os trâmites burocráticos inerentes à rotina da Pós-Graduação.

Aos professores Gustavo Melo e Júlio Bastoni, pela leitura cuidadosa e generosa na ocasião da qualificação deste trabalho, e pela colaboração e pela disposição, mais uma vez generosa, em seguir participando do processo dessa escrita.

Ao meu orientador, professor e amigo Atilio Bergamini, que ao longo desses anos me aproximou não só das referências e dos caminhos de pesquisa que me ajudaram a chegar ao projeto desta dissertação, como me aproximou também da construção de autoconfiança e de autoestima necessárias para dar estes passos que um dia se pareceram tão aquém de minhas possibilidades: cursar um mestrado, ou mesmo um doutorado. agradecer-lhe, também, a escuta, a interlocução e a fala sempre cuidadosas e atenciosas a cada parágrafo, seção e capítulo desta escrita, como de muitas outras.

Às instituições de fomento à pesquisa, e, nesse caso, especialmente à Funcap, pela existência e pela concessão da bolsa de mestrado, o que me permitiu vivenciar um acontecimento inédito na história das minhas gerações, a possibilidade da dedicação exclusiva à nossa formação, refletida na possibilidade de ler, de escrever e de produzir com contornos e resultados muito distintos do que seriam caso não tivesse podido acessar esse financiamento.

RESUMO

Nossa pesquisa mobiliza os conceitos de *poética* e *antipoética do genocídio* desenvolvidos por Antônio Paulo Graça (1998) para a compreensão do tratamento representativo e narrativo tradicionalmente dispensado às pessoas negras na literatura e na dramaturgia brasileiras. Nossa tese consiste em que um imaginário genocida antinegro estrutura a forma de produções literárias nacionais; elemento que integra a forma narrativa das obras mesmo a despeito de quais sejam as motivações dos seus autores. Em nosso trabalho, contrastamos essa poética genocida à produção de uma antipoética elaborada - em diferentes momentos e por meio de diferentes formas - pela comunidade negro-brasileira. Nesse sentido, estudamos as produções do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias Nascimento, como projeção e composição de uma *antipoética* do genocídio - ressaltando sua relação dialética com a tradição nacional antes considerada. O Teatro Experimental do Negro é fundado como reação política e artística ao genocídio negro em curso, atesta Nascimento (2016). Com base nisso, analisamos sua peça *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979), de modo a demonstrar como a literatura dramática do autor, situada no movimento artístico-cultural de que faz parte, demarca motivos, estratégias e procedimentos estéticos que compõem a antipoética do genocídio negro. Participam da fundamentação teórica de nossa pesquisa os estudos fundamentais de Abdias Nascimento (2016; 2019) para a compreensão do genocídio do povo negro brasileiro e de sua manifestação na esfera da cultura; as noções e conceitos operados por Antônio Paulo Graça para definição e interpretação de uma poética do genocídio (1998); a tradição de estudos históricos e sociológicos que, no seu conjunto, permitem traçar a história e compreender a estruturação do genocídio negro no Brasil, entre os quais Florestan Fernandes (2007; 2017), Clóvis Moura (2019), Lélia González (2020); João Costa Vargas (2010); os estudos acerca da representação da pessoa negra na literatura brasileira, como os de Roger Bastide (1983), David Brookshaw (1983) e Heloisa Toller Gomes (1988) e Leda Maria Martins (1995); a literatura dos escritores e escritoras Solano Trindade, Carlos Assumpção, Conceição Evaristo e Dinha, mobilizadas como potencialidades conceituais e testemunhais do genocídio antinegro.

Palavras-chave: Genocídio antinegro. Poética do genocídio. Antipoética. Teatro Experimental do Negro.

ABSTRACT

Our research is based on the concepts of poetics and antipoetics of genocide developed by Antônio Paulo Graça (1998), which are configured as theoretical-critical operators relevant to the understanding of a genocidal imaginary that is aesthetically projected in literary works, mobilizing them for understanding of the representative and narrative treatment traditionally given to black people in Brazilian literature. Our thesis is that national literary productions are formed crossed by the action of an anti-black genocidal imagery; element that integrates the narrative structure of the works, despite the motivations of their authors. The performance of this imaginary is demonstrated by its materialization as a poetics in works that are part of the canon or other instances of legitimization of our literature. In this context, we contrast this genocidal poetics to the production of a counter-aesthetics elaborated - at different times and through different forms - by the black-Brazilian community. In this sense, we study the productions of Teatro Experimental do Negro, founded by Abdias Nascimento, as a projection and composition of an antigenocidal aesthetic, and, emphasizing its dialectical relationship with the national tradition previously considered, as anti-poetic to genocide. The Teatro Experimental do Negro is founded as a political and artistic reaction to the ongoing black genocide, attests Nascimento (2016). Based on this, we analyze his play *Sortilégio II: mistério negro redivivo*, in order to demonstrate how the author's dramatic literature, located in the artistic-cultural movement of which he is a part, demarcates aesthetic motives, strategies and procedures that make up the antipoetics of black genocide. The fundamental studies by Abdias Nascimento (2016; 2019) for the understanding of the genocide of the Brazilian black people and the manifestation of this genocide in the sphere of culture participate in the theoretical foundation of our research; the notions and concepts operated by Antônio Paulo Graça to define and interpret a poetics of genocide (1998); the tradition of historical and sociological studies that, as a whole, allow us to trace the history and understand the structuring of black genocide in Brazil, including Florestan Fernandes (2007; 2017), Clóvis Moura (2019), Lélia González (2020); João Costa Vargas (2010); studies on the representation of the black person in Brazilian literature, such as those by Roger Bastide (1983), David Brookshaw (1983) and Heloisa Toller Gomes (1988) and Leda Maria Martins (1995); the literature of writers Solano Trindade, Carlos Assumpção, Conceição Evaristo and Dinha, mobilized as conceptual and testimonial potentialities of the anti-black genocide.

Palavras-chave: Poetics of genocide. Antipoetic. Black Experimental Theater

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 “A GENTE NEGRA NÃO FENECEU. ESTÁ VIVA, NÃO ESTÁ?”: CONCEITUAÇÃO E HISTORICIZAÇÃO DO GENOCÍDIO ANTINEGRO	27
2.1 “E o negro surrado... roubado... oprimido... assassinado”: um nome para um crime, o genocídio.....	27
2.2 “Até ouro e diamante mamou nos peitos da mãe-preta”: colonialismo e genocídio antinegro	33
2.3 “Largou na miséria a ama de leite que ela chamava de mãe”: o mito anti-histórico da democracia (racial) no Brasil.....	37
2.5 “Somente sei que naquele mundo não houve lugar pra mim”: Revolução das gentes brancas, despejamento e erradicação das gentes negras	53
2.6 “Em que é que branco melhora a raça?”: embranquecimento populacional e apagamento da <i>mancha negra</i>	56
2.7 “O negro desce o morro, mas... sabe lá se volta?”: criminalização, encarceramento, extermínio e o <i>continuum</i> antinegro	58
3 NO CAMPO MINADO DO IMAGINÁRIO: POÉTICA E ANTIPOÉTICA DO GENOCÍDIO	66
3.1 Gramática poética do genocídio.....	66
3.1.1 O mito negro e a expectativa branca	76
3.1.3 Submissão violenta da pessoa escravizada: <i>O tronco do Ipê</i> , de José de Alencar... 81	
3.1.4 Anti-escravismo antinegro: <i>A escrava Isaura</i> , de Bernardo Guimarães	83
3.1.5 Demonização, instrumentalização e desumanização radicais das pessoas negras: os romances de Joaquim Manoel de Macedo	84
3.1.6 Desagregação da comunidade e liquidação das vidas negras no realismo- naturalismo: as personagens negras de Aluísio Azevedo.....	90
3.1.7 Negrofobia, limpeza racial e contemplação estética da morte negra: imaginário escravista e eugenista na obra de Monteiro Lobato.....	96
3.1.8 Repaginação do selvagerismo: o mito e o destino negros na literatura modernista	99

3.1.9 Criminosos, empregadas, prostitutas: o “lugar natural” da pessoa negra na cena literária contemporânea	104
3.1.10 À sombra da cena: invisibilidade e indizibilidade da personagem negra na cena teatral	106
4 UMA REAÇÃO AO GENOCÍDIO: O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO .	110
4.1 Contra o branco brochado de preto, expressões de <i>revolta</i> e de contraviolência.....	112
4.2 Drama e rito de uma cura: o <i>mistério negro</i>	125
3.2.1 Estrutura e tecitura <i>do mistério negro</i> : um ato para o drama, três momentos para o rito	135
4.2.3 <i>Palavras de cura e de profecia do mistério negro</i>	142
4.2.3.1 Sonoridades do <i>mistério negro</i>	144
4.2.4 <i>A encruzilhada do mistério negro do povo de Emanuel</i>	145
4.3 Reinvestimento das personagens negras e disrupção das ficções coloniais	150
4.4 Encenação de um outro destino: tornar-se, refazer-se e aquilombar-se	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS.....	171

1 INTRODUÇÃO

ESPEREMOS

Eu ia fazer um poema para você
mas me falaram das crueldades
nas colônias inglesas
e o poema não saiu

ia falar do seu corpo
de suas mãos
amada
quando soube que a polícia espancou um companheiro
e o poema não saiu

ia falar em canções
no belo da natureza
nos jardins
nas flores
quando falaram-me em guerra
e o poema não saiu

perdão amada
por não ter construído o seu poema
amanhã esse poema sairá
esperemos.

(TRINDADE, 2007, p. 30)

A questão sobre como introduzir um texto que trata do genocídio contra os povos negros já construiria por si um estudo à parte. Estamos a citá-la porque é inevitável que ela se imponha à razão de quem procura testemunhar esse crime. Como narrar a barbárie? Por quais tempos, espaços, ângulos e objetos abordá-la? A questão palpita, necessariamente. Tratando-se este texto de um produto acadêmico específico, nos perguntamos muitas vezes: como dissertar sobre o genocídio?

Procurando dar a essa interrogação uma resposta que não dispense conteúdo ético e político, tem nos parecido, no tempo dessas reflexões, que um caminho viável é partir da própria palavra das e dos sobreviventes desses cenário e projeto de extermínio étnico-racial. Nesse sentido, nossa pretensão é a de que a exposição de leituras, interpretações, argumentos e demonstrações que se seguem nos próximos capítulos estejam nutridas pelas urgências e

escrevivências das testemunhas do genocídio. Tratamos de escrevivência, aqui, tal como nos foi ensinado pela escritora Conceição Evaristo; a fusão entre a escrita e a vivência; escrevivência que, com as próprias palavras da autora, “[...] vem de uma teimosia, quase insana, de uma insistência que nos marca e que não nos deixa perecer, apesar de”¹. Prestando escuta às vozes desses sobreviventes, ou mesmo escrevíveis, deixamos que seus versos e prosas - sua palavra literária, portanto - formem o fio que costura nosso texto. É essa escolha que motiva o poema de Solano Trindade que principia essa introdução. Se nossa escrita é desde a primeira linha acometida pela reflexão metalinguística, não é diferente o conflito que estrutura o poema do autor.

Em primeira síntese, o texto de Solano é um poema sobre o poema que não se pôde escrever. O sujeito poético “ia fazer”, “ia falar”, na terceira estrofe, mais uma vez, “ia falar”, sobre amor, corpo, canções, beleza e flores, mas não pôde. O final de cada estrofe enfatiza: “o poema não saiu”, “o poema não saiu”, “o poema não saiu”. A violência o embargou. A violência colonial operada com a tecnologia do racismo nas colônias sob o jugo inglês, nas práticas de tortura das instituições de policiamento e repressão de grupos vulneráveis e na generalização do estado de guerra; a violência que obstrui o *fazer* e mutila o *falar* do poeta que nela se percebe enredado.

Dois poemas se manifestam no mesmo texto, o poema frustrado ante a percepção e experimentação da violência, o qual só se alcança enquanto concebido mas nunca realizado, e o poema que se escreve por sobre o sentimento de frustração fazendo da própria impossibilidade do *falar* a sua substância. A totalidade do poema é pretensamente a de um corpo alquebrado, que, privado da fruição dos signos do amor e da beleza, busca elaborar o trauma que o paralisa. Em outra síntese, diríamos, então, que o poema “Esperemos” é um poema sobre a contestação do *não-dito* pela assimilação formal da impossibilidade do dizer. Com isso, Solano dá forma poética à obstrução da sua fala, elaborando a incapacidade do dizer e avançando, a cada estrofe, rumo ao encontro com os elementos obstrutivos. Como resultado, a escrita incorpora a dor que antes asfixiou a mensagem amorosa e age para subverter o silêncio imposto. A palavra foi lançada sobre o ímpeto de calar, mais que isso, sobre a ordem de calar. Dizemos que configura uma poética contestatória ao genocídio, o que se pode nomear de poética antígenocida, ou de uma antipoética do genocídio. Nesse momento

¹ A definição que citamos para o conceito de escrevivência criado pela escritora Conceição Evaristo foi extraída de um texto da autora, não datado, sobre sua vida profissional. A reprodução fotografada do referido documento se encontra disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>. Acesso em 14 de Setembro. 2012.

introdutório de nossa exposição, equivalemos as duas noções *poética antígenocida* e *antipoética do genocídio* quanto ao sentido geral que ambas permitem acessar: o desempenho, por meio de uma poética, de um movimento de contestação ao genocídio antinegro. No primeiro caso, parece-nos que *poética antígenocida* frisa a contestação do processo social genocida. No segundo, *antipoética do genocídio*, entendemos que o conceito demarca a existência não só do processo social antinegro, mas, também, de formas estéticas antinegro. Seu movimento contestatório, portanto, dirige-se ao genocídio em sua efetuação material e simbólica. A noção de *antipoética* sugere, desse modo, uma relação dialética no interior do sistema literário, pois, se falamos na constituição de uma antipoética, necessariamente indicamos a existência de uma *poética* com a qual ela traça sua posição antagônica. Uma *antipoética do genocídio*, portanto, ao tempo em que configura novas possibilidades de narrar e de representar os sujeitos negros, contesta os processos sociais e as produções simbólicas que perpetuam a sua morte; nega-se um sistema com a fundação de outro. Poderíamos considerar, ainda, que toda produção de uma *poética negra* orientada para a recuperação simbólica dessa comunidade já carrega em si mesma uma dimensão antagônica, dado o contexto em que historicamente as pessoas negras, individual ou coletivamente organizadas, sofrem a ostensiva repressão e o silenciamento dos seus meios e conteúdos de expressão.

Feitas essas breves considerações conceituais, retomamos o escritor que inicia o curso de nossas reflexões. Poeta negro, poeta do povo, poeta popular, são esses alguns dos epítetos que comumente acompanham a definição de quem foi Solano Trindade². Nascido no fim da primeira década do século XX, em Recife, no seio de uma família de operários negros, Solano cresceu embalado narrativas mitopoéticas africanas e indígenas transmitidas pelos pais. Ao longo da vida, atuou como teatrólogo, ator, pintor, fundador de organizações de militância negra e agente cultural. Foi um dos fundadores da Frente Negra Pernambucana e do Centro de Cultura Afro-Brasileiro (1936), do Comitê Democrático Afro-Brasileiro (1945), do Teatro Popular Brasileiro (1950), entre outras associações negras. Sobre sua obra poética, “[...] o eu-enunciador da poesia de Solano se desdobra no eu-negro, no eu-operário, no eu-oprimido, no eu-americano que idealiza uma sociedade mais justa e que se coloca como voz pedagogicamente resistente à opressão que incansavelmente denuncia” (MARTINS, 2014, 399).

² “Agrada-me ser chamado de poeta negro, poeta do povo, poeta popular. Isso me dá uma consciência exata do meu papel na defesa das tradições culturais do meu povo, na luta por um mundo melhor (TRINDADE *apud* MARTINS, 2014, p. 389).

Três são as motivações que o trazem para introduzir nosso texto. A primeira delas, como já comentamos, é trilhar o testemunho das e dos sobreviventes do genocídio. A segunda motivação é que podemos interpretar o poema como figura metonímica do que seria, primeiro, uma poética antigenocida, ou uma antipoética do genocídio; segundo, como figuração do próprio projeto de nossa pesquisa, na medida em que demonstra no *continuum* entre conteúdo e forma as possíveis correlações entre a literatura e o genocídio; de modo geral, as possibilidades e/ou impossibilidades da assimilação dessa experiência traumática no interior do texto literário e as potencialidades reativas dessa linguagem contra o genocídio enquanto processo histórico de efetivação e de efeitos cotidianos. Entendemos que o poema realiza a demonstração explícita daquilo que trazemos como uma premissa básica: a literatura não está ilesa à violência genocida; com outras palavras, o genocídio dos povos negros é uma questão da e para a literatura.

É nesse ponto que nossa inquietação ética e política atravessa nosso contato de pesquisadoras e pesquisadores com os textos literários, os mais variados, para alegar a percepção de que é urgente nos preocuparmos. Não exclusivamente nós, negras e negros, mirados pela violência antinegro, mas nós, estudiosos de literatura, que, formados para perscrutar a matéria literária nas suas várias camadas e contextos, podemos/devemos enxergar o quadro em que nos encontramos envolvidos, porque o genocídio, no Brasil, sendo estrutura e prática social, media e organiza a vida de nós todos, independentemente de que estejamos mais ou menos avisados disso. Se concordamos que a produção literária se constitui sempre implicada - e implicante - a uma dada infraestrutura social, não podemos esperar que a literatura e a dramaturgia brasileira, nesse caso, tenham se criado e recriado infensas ao genocídio e etnocídio seculares e cotidianos que serviram de substância e de estrutura à formação do Brasil como Estado nação.

A terceira questão trata do íntimo contato que o poema estabelece com nosso exercício de escrita. Assim podemos dizê-la: escrever sobre o genocídio não é algo que se faz sem que os ombros pesem. A vontade de desviar os olhos e se debruçar sobre outra temática que, mesmo não sendo menos difícil, inflija menos dor existiu, e, não tendo nos rendido a ela, a acolhemos como mais um dado para a construção desse texto. Deixamos que a escrita se faça em meio ao e com o desconforto de saber que para os jovens negros esse país oferece relógios regulados por outras frações de tempo, ponteiros indicadores de que a cada 23 minutos mais uma vida se esvai, e brutalmente. Jovens prematuramente arrancados da infância, chamados a ocupar seu posto na multidão de extermináveis, e logo abreviados, como uma história que não

vingou, depois anunciada por seus editores como aquilo que não estava na qualidade de merecer vingar. Há desconforto, pelo motivo básico de que não é possível estar confortável. Então, espelhamos o gesto de Solano, gesto de tantas outras e de tantos outros, e falamos, entendendo que, como diferentes testemunhas e estudiosos do genocídio antinegro vêm denunciando, o desconhecimento, o silêncio e a inação também configuram operações genocidas.

Dada a multiplicidade de processos genocidas antinegros e o constante desafio da sobrevivência que conformam a experiência psicossocial das pessoas negras e o reconhecimento de que a violência antinegros se espalha e se enraíza em nossa política e cultura, importa detectar, nomear e remontar as várias expressões desse sistema de extermínio; analisar, desestabilizar e interrogar a naturalização de suas feições e efeitos violentos. São gestos aos quais pesquisadores contemporâneos do genocídio como João Costa Vargas³, nos convocam.

Primo Levi, ao escrever sobre o fenômeno dos campos de concentração nazistas, dos quais foi ele mesmo um sobrevivente, tendo sido prisioneiro em Auschwitz durante onze meses em 1944, comenta não ser fácil nem agradável examinar esse “abismo de maldade”, mas que isso deve ser feito. “Experimenta-se a tentação de virar o rosto e afastar o pensamento: é uma tentação a que devemos resistir”, diz Levi em *Os afogados e os sobreviventes* (2004), livro em que desenvolve os aspectos do sistema concentracionário nazista e reflete as vicissitudes da memória e do testemunho. Na mesma obra, ao pensar as deformações sofridas pela língua alemã no interior dos campos, de modo a nascer ali uma linguagem própria àquele universo de violências, e na medida em que “quando se violenta um homem, se violenta também a linguagem”, Levi constata que, nas circunstâncias desumanizantes em que (sobre)viviam, não se poderia aceitar o que ele menciona como “eclipse da palavra”, o que era sinal e sintoma da “indiferença definitiva”⁴.

Muitas são as diferenças entre os contextos e os sujeitos da escrita de Levi e os nossos. Escolhemos, porém, observar os elementos coincidentes, tendo em vista que tanto no seu tempo-espço como no nosso, se está a lidar com a experiência aguda de elaboração de um

³ Algumas práticas de resistência ao genocídio antinegro são descritas por Vargas em seu artigo “A diáspora negra como genocídio: Brasil, Estados Unidos ou uma geografia supranacional da morte e suas alternativas” (2010). O estudo do autor será retomado em outros momentos de nossa exposição.

⁴ Os escritos de Primo Levi representam uma colaboração especial para nossa compreensão quanto à importância de prestar a escuta e seguir o caminho das palavras das e dos sobreviventes de um crime de genocídio. Em *Os afogados e Sobreviventes*, o autor avalia que “[é] natural e óbvio que o material mais consistente para a reconstrução das verdades sobre os campos seja constituído pela memória dos sobreviventes” (2004, p. 13).

trauma coletivo. Para o caso dessa dissertação, um morticínio nunca estancado, historicamente reiterado e cotidianamente reencenado, ao ponto de se encontrar sedimentado em nosso imaginário como estado de absoluta normalidade. Confrontados por esse genocídio que se legitima por diferentes estratégias difundidas nos equipamentos políticos, econômicos, jurídicos e culturais, somos desafiados a não ceder ao “eclipse da palavra”.

“O que eu deveria fazer era trazer por escrito a memória daquelas pessoas e daqueles acontecimentos, porque quando você esquece, está matando as vítimas uma segunda vez”, comentou a escritora Scolastique Mukasonga em uma entrevista ao atestar a importância de narrar e de escrever o genocídio como forma de resistir à consumação completa do extermínio das vidas massacradas⁵. Scolastique Mukasonga perdeu os pais, irmãos e um total de 27 familiares de etnia tutsi no genocídio que sangrou Ruanda em 1994. A escritora precisou de pelo menos dez anos até que um primeiro livro sobre os massacres fosse concebido⁶. Seu testemunho compreende a necessidade de combater o “eclipse da palavra”, como posto por Levi, e, com isso, o “eclipse da memória”. “A necessidade de lembrar dessas pessoas é a única coisa que me faz levantar de manhã e seguir adiante, lutando por meio da escrita”, Mukasonga declara na mesma entrevista.

“Mas escrever funciona para mim como uma febre incontrolável, que arde, arde, arde...”, confessa a personagem Bica de Conceição Evaristo no conto “A gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2014, p. 108). “Gosto de escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases. Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida” (EVARISTO, 2014, p. 108). Enquanto “lá fora a sonata seca continua explodindo balas” e “corpos caídos no chão devem estar esvaindo em sangue”, Bica escreve. É seu modo de manter o pacto de não morrer. A personagem de Conceição, uma jovem mãe que acaba de perder o companheiro vítima de homicídio, sonha “outros caminhos, saídas mais amenas”. “Quero contagiar de esperança outras bocas”, diz ela. Há, entre as personagens de Conceição, como entre as testemunhas até aqui citadas, uma vontade de que a escrita possa subverter os projetos de morte e fazer viver; um movimento que, como afirma a própria escritora, nos orienta a *escrever, apesar de* (EVARISTO, 2014, p. 109).

⁵A entrevista referida pode ser conferida em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2018/11/scholastique-mukasonga-quando-voce-esquece-esta-matando-as-vitimas-uma-segunda-vez-cjp345dgt00f701mt3n3f5gn.html>. Acesso em 09 de Setembro. 2021.

⁶ Trata-se de *Inyenzi ou les Cafards*, publicado no ano de 2007. A obra foi traduzida para o português com o título de *Baratas*, e publicada no Brasil em 2018, pela Editora Nós.

É nesse sentido que nos encontramos ao objetivo mais amplo que movimenta essa dissertação: identificar e demonstrar como a produção literária dos autores e autoras negros brasileiros desempenha formas de resistência ao genocídio ao se desenvolver como uma antipoética da violência em curso. Mais especificamente, observamos os dois gumes da produção literária nacional: um que trata da assimilação das estruturas e práticas genocidas no universo dos textos literários e dramáticos, e outro que busca elaborar uma contra-estética em oposição ao imaginário social de desumanização e liquidação radicais das pessoas negras. Já se avolumam as produções que requalificam os esquemas de narração e de representação das trajetórias e identidades da comunidade afro-brasileira. Realizando, por isso, os recortes necessários para o seguimento da pesquisa, optamos por nos concentrarmos em um movimento de criação estética literária e dramática singular, cuja importância foi imperiosa para a consolidação de uma literatura negro-brasileira articulada como sistema literário⁷ e para a manifestação coletivizada e sistematizada das antipoéticas do genocídio negro; referimo-nos ao projeto de literatura dramática antirracista e antigenocida que nasce com o Teatro Experimental do Negro (1944).

O TEN representou um marco para a história da arte negro-brasileira na medida em que se fundava como coletivo artístico orientado pela manifestada proposição de desempenhar resistência cultural e social tanto ao racismo como ao genocídio. Abdias Nascimento, idealizador dessa organização pioneira cujos impactos reverberaram em diferentes associações negras, já percebera desde o princípio dos anos quarenta que nos produtos artísticos hostis às identidades negras sedimentava-se a reencenação do seu genocídio. Nesse ponto, é importante salientar que, no início dos anos 1940, embora Abdias Nascimento ainda não empregasse a palavra genocídio – tendo em vista que o conceito e sua definição só seriam cunhados e internacionalmente divulgados anos mais tarde –, o artista já percebia que o racismo antinegro, tal como se processava no Brasil, trazia como consequência o histórico extermínio das populações afrodescendentes⁸. O TEN nasce, assim, para reagir à estética do mundo branco etnocida e genocida, para preencher um vasto espaço de carência no que trata da presença e da representação das pessoas negras na literatura brasileira - não só a dramática, e para fundar, por meio da arte afro-brasileira, possibilidades de sobrevivência para a comunidade negra mirada pelo extermínio cotidiano.

⁷ Nos referimos ao conceito de sistema literário conforme elaborado por Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2012).

⁸ É importante pontuar, nesse sentido, que o crime de genocídio contra os povos só é conceituado e definido nesse termo - genocídio - em 1944, por Raphael Lemkin, em seu livro *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*.

Apesar de serem amplos os conteúdos e os caminhos de abordagem para o estudo do Teatro Experimental do Negro, em nosso terceiro capítulo, transitamos das perspectivas panorâmicas que organizam os momentos antecedentes da pesquisa para a análise concentrada da peça *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*, de autoria de Abdias Nascimento. O texto, do qual trabalhamos especialmente sua segunda versão, datada de 1979, pode ser lido como obra da literatura dramática que substancia o pensamento crítico social e artístico do militante Abdias; nele se chocam a reação às estruturas sociais promotoras do genocídio, apresentadas no capítulo um, e aos procedimentos da poética do genocídio, desenvolvidos no capítulo dois, à proposição de uma nova poética do destino negro. Sua obra confronta-se diretamente ao imaginário social presente na tradição literária brasileira que condena a pessoa negra à morte espiritual e/ou física como seu único destino imaginado. Em *Sortilégio II*, encontram-se literariamente manifestadas a denúncia e a resistência ao genocídio negro que o autor anuncia em suas produções ensaísticas e testemunhais de cunho teórico. Mais que atestar o genocídio em curso e exprimir a reiteração da violência contra os corpos negros, o drama de Abdias Nascimento encena a elaboração do trauma coletivo da comunidade explorada e oprimida e projeta a sua cura. O autor propõe, então, a operação reversa; no percurso de sua personagem protagonista, Emanuel, só uma morte é concebida: a morte da brancura que asfixia seu destino, de modo que, reconciliado à sua ancestralidade afrodescendente e diaspórica, à sua história e à sua memória, possa o herói do drama renascer para a cultura negra.

Nossa leitura analítica de *Sortilégio II* contrasta os procedimentos narrativos da literatura dramática do artista aos esquemas tradicionais de caracterização das personagens negras e do seu destino na literatura brasileira com a finalidade de identificar em seu texto a execução de uma antipoética do genocídio negro, processo social que Abdias Nascimento testemunha em seus escritos teóricos e políticos. Dentre os estudos já realizados sobre o drama, são encontradas leituras que se detém em abordá-lo no que se refere: à etnicidade e aos direitos humanos (CASTRO, 2009); à representação da cultura negra (NASCIMENTO; FERNANDES, 2010), à problemática do racismo (SANTOS, 2012), à religiosidade de matriz africana (JESUS, 2013), à construção da identidade e da memória afrodescendente (SILVA, 2014), ao processo de subjetivação das personagens negras e sua implicação na resistência dessa comunidade racial (FILHO; SILVA, 2019), à tragicidade das relações inter-raciais (ROCHA, 2020), e mesmo quanto à escolarização da peça (ANJOS, 2007). Não localizamos, porém, até o presente momento, estudo que focalizasse *Sortilégio II* como produção *artística*

antigenocida, e – incluindo-se as tradições literárias e dramáticas brasileiras quanto à representação das pessoas negras –, como *antipoética do genocídio*, nos termos da sua forma e do seu conteúdo. É, portanto, nessa proposta de análise que inserimos nossa pesquisa e suas possíveis contribuições.

No segundo capítulo de nossa exposição, procuramos conceituar o genocídio e historicizar o crime que vem sendo executado contra as populações negras. Em um primeiro momento, o conteúdo do capítulo se detém na formação do conceito e sua definição, percorrendo principalmente os textos de Raphael Lemkin, criador do termo. Posteriormente, introduzimos algumas reflexões sobre como as práticas de violência genocida analisadas por Lemkin se encontram enraizadas na violência colonial com a qual as metrópoles europeias estenderam suas relações mercantis de exploração, extermínio e subjugação aos territórios do “novo mundo”. Em seguida, observamos a história dos povos negros no Brasil sob o prisma do genocídio, buscando demonstrar como desde os navios tumbeiros que atravessaram o Atlântico às chacinas executadas livremente nas periferias urbanas do país, as comunidades negras vêm sendo submetidas a um projeto de extermínio nunca interrompido. Nosso interesse ao historicizar o curso desse programa de aniquilamento foi o de enfatizar como o genocídio no Brasil se realiza contra negros e indígenas não como experiência episódica que se possa circunscrever a um intervalo temporal bem definido, mas como processo que estrutura a nação em sua formação socioeconômica, política e cultural. Que as estruturas de promoção desse genocídio em curso nunca foram desmontadas é o que tentamos demonstrar e concluir nesse momento de nossa argumentação. Para isso, reunimos as contribuições de diferentes intérpretes da história e formação do Brasil que, nas suas devidas particularidades, atestam como o corpo negro foi violentado para o sustento da nação que nascia da articulação entre o escravismo, o latifúndio e a monocultura. São historiadores, sociólogos, antropólogos, ficcionistas, poetas que em conjunto permitem que possamos formar um panorama do genocídio processado sem, todavia, dispensar a compreensão das estruturas que o mantêm em atividade. Para a compreensão e exposição do genocídio contra os povos negros como violência processual, e não episódica, a obra de Abdias Nascimento exerce relevância central. A partir dos seus testemunhos, documentos de denúncia internacional dos crimes de genocídio praticados no território brasileiro, especialmente o ensaio de 1978, *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, organizamos a disposição dos conteúdos nos respectivos subcapítulos, articulando os eventos e as transformações históricas pelas quais as estruturas e práticas genocidas se atualizam em suas formas.

No terceiro capítulo, pensamos, então, como o genocídio testemunhado no capítulo primeiro, sedimenta-se no imaginário social projetando-se como elemento estruturante dos nossos produtos artístico-culturais, especialmente os literários. Nesse momento de nossas reflexões, exerceram importância determinante o ensaio já citado de Abdias Nascimento e a pesquisa de Antônio Paulo Graça, *Uma poética do genocídio* (1998), que define os conceitos de poética e antipoética do genocídio indígena. Em seu trabalho, o autor percebe a poética do genocídio indígena como constituinte tradicional da literatura indianista brasileira, a qual naturaliza, por meio de um elenco de diferentes estratégias e procedimentos a desaculturação, a sacificação⁹ e a mortificação das personagens indígenas. Mobilizamos os conceitos e metodologias de análise desenvolvidos por Graça (1998) para estender a compreensão do imaginário genocida à população negra, que, assim como os povos indígenas, sofreu, ante a literatura brasileira prestigiada pelos mecanismos de legitimação do texto literário, processos de exclusão e desumanização radicais. Procuramos explicar nesse capítulo, portanto, o que acreditamos ser a gramática do genocídio negro na literatura brasileira. Para isso, somamos às reflexões de Nascimento (2016)¹⁰ e Graça (1998), as contribuições oriundas da tradição de estudos sobre a representação das pessoas negras na literatura nacional. Nesse percurso, propomos a interpretação de procedimentos racistas de representação do negro já identificados pela fortuna crítica sobre o assunto como elementos integrantes da poética do genocídio do negro e do imaginário social antinegro que a estrutura. Aliamos à síntese e à reinterpretação desses estudos precedentes nossa análise dos textos literários comentados ao longo do capítulo, observando-lhes a caracterização e a destinação legadas às personagens negras. Destacamos, porém, que, tal como o capítulo antecedente, neste procedemos em análise horizontal do corpus reunido, pois a indicação da formação de um imaginário antinegro na literatura configura uma etapa de nossa pesquisa, não seu objetivo último. Caso nela nos detivéssemos amiúde, não disporíamos de tempo suficiente para dar seguimento ao desenvolvimento dos estudos que compõem o capítulo terceiro, o qual cumpre com o segundo uma interação dialética, pois busca apresentar a manifestação deliberada e conceitualmente elaborada de uma contra-estética negra reagente ao genocídio; uma antipoética. É nesse sentido que no derradeiro momento de nossa pesquisa nos concentramos na literatura dramática do Teatro Experimental do Negro, movimento artístico-político que integrou uma coletividade negra voltada à construção de um teatro antirracista.

⁹ Empregamos o termo sacificação invés de sacrifício com o objetivo de enfatizar o caráter processual da aceitação e celebração da morte dessas personagens.

¹⁰ Data de 2016 a mais recente edição de *O genocídio do negro brasileiro*, publicado primeiramente, como informamos, em 1978.

Chegando ao ponto de culminância de nossa travessia, em nosso último capítulo, procuramos, inicialmente, situar os sentidos e feitos estéticos e políticos do Teatro Experimental do Negro observados nos diferentes discursos sobre ele produzido. Esses discursos se tratam de ensaios, artigos de jornais e falas públicas tanto de Abdias Nascimento como de seus contemporâneos, como Guerreiro Ramos, Florestan Fernandes e Roger Bastide, aos quais somamos estudos mais recentes de análise e avaliação dos impactos e resultados do TEN. Quisemos, nesse momento, demonstrar que a definição dos objetivos e da atuação artística e política do Teatro Experimental do Negro precisa ser considerada em sua historicidade, sem, também, dispensar atenção às transformações que os desdobramentos da trajetória intelectual e política de seu idealizador, Abdias Nascimento, imprimiu sobre esse movimento teatral. Nesse sentido, com a intenção de trazer diferentes ângulos para nossas reflexões, acrescentamos alguns comentários sobre as contradições e limitações internas e externas vividas pelo TEN.

Em seguida, tecemos algumas considerações sobre o que Leda Maria Martins (1995) desenvolve como sendo a teatralidade da cultura negra em paralelo à dramaticidade dos rituais afro-brasileiros. Somamos às reflexões da autora, as definições de Nascimento sobre a potencialidade libertária da religiosidade e da arte afrodescendente. Desenvolvidas algumas relações possíveis entre drama, rito e cultura afro-brasileira, passamos a nos deter na análise da concepção de uma antipoética do genocídio a partir de *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979).

A primeira versão da peça data de 1951. Submetida a três processos de censura, *Sortilégio* só chegaria aos palcos em 1957. Passados quase vinte anos de sua primeira versão, Nascimento amplia o texto original de modo a aprofundar na dramaturgia a influência da religiosidade afro-brasileira e a maturação de suas trajetórias acadêmicas e militantes quanto ao estudo e à denúncia do racismo e do genocídio estruturais. Nesse momento de nossa explanação, nossa intenção é demonstrar como o projeto estético elaborado pelo artista, e realizado em *Sortilégio II*, confronta e desfaz os processos genocidas sedimentados na infra e na superestrutura da nação. Nossa análise do drama se organizou, então, em três momentos. Abordamos, primeiro, a composição da peça como um *drama-rito*, destacando como o autor procurou assimilar à forma dramática a forma do ritual religioso, incorporando à estrutura narrativa o universo da cosmopercepção e da cosmoexperiência proporcionadas pelo Candomblé. Discutimos, posteriormente, a reconfiguração das identidades e das possibilidades de ser das duas personagens negras que protagonizam os conflitos

dramatizados, Emanuel e Ifigênia. A hipótese trabalhada, nesse sentido, é que pela (re)composição da caracterização dessas personagens negras – tradicionalmente silenciadas, invisibilizadas e estereotipadas - e pela restituição de sua possibilidade de *falar por si mesmo*, todo o acúmulo pregresso de representações desumanizantes legadas aos sujeitos negros é contestado. Por fim, expusemos como o drama-ritual reconfigura, também, o destino atribuído às personagens negras e à comunidade negra que elas representam. Entendemos que a narrativa, diferentemente da tradição narrativa que a precede – seja na literatura ou na dramaturgia, direciona os sujeitos e a comunidade negra aos signos do renascimento e da vida. Combinando em sua forma dois espaços-tempos de produção e de proteção das sobrevivências negras, o terreiro e o quilombo, o drama-ritual se contrapõe às poéticas e práticas da violência genocida e delinea outras formas e sistemas de representação possíveis. Essas formas e sistemas de representação, todavia, não são produções estanques. As *antipoéticas do genocídio*, tais quais as *poéticas do genocídio*, diversificam-se no tempo histórico.

Sobre as análises realizadas para esse último capítulo, precisamos apresentar algumas ponderações. É preciso considerar que a elaboração dessas análises e sua seguinte exposição conviveram com duas carências da parte da autora deste trabalho. A primeira, trata-se de que a autora discorre sobre o Candomblé a partir do lugar de quem travou com a religião, até o momento desta escrita, contato lateral e esporádico no que diz à experiência de vivência dos terreiros. Sabemos que a qualidade desse contato pôde influir nos resultados de nossas interpretações do drama. Tentou-se, portanto, minimante que a exposição não incorresse em equívocos e deturpações quanto aos sentidos e práticas do Candomblé.

A outra ponderação necessária, é que nossa análise da dramaturgia de Abdias Nascimento acaba por expressar mais a leitura de uma estudante de literatura que de dramaturgia. Quanto a isso, esperamos que nossos modos de ler, de interpretar e de avaliar habituados às formas dos gêneros que compõem a linguagem literária possam, em alguma medida, ter atendido aos modos de análise afeitos aos textos dramáticos.

Necessário frisar, também, a participação decisiva de Abdias Nascimento em todo o conjunto de nossa pesquisa. Sua produção acadêmica e artística integram esse trabalho tanto como fonte teórico-epistemológica para a compreensão dos processos sociais genocidas e dos procedimentos estéticos da poética do genocídio – capítulos dois e três, respectivamente – quanto como objeto de análise, ao enforcamos o texto literário da peça *Sortilégio II*. O próprio

texto do drama, por sua vez, como os ensaios de Nascimento que vieram a compor a tecitura e o fundamento dos nossos argumentos, pode ser compreendido como um testemunho do genocídio antinegro.

É importante ponderar que não seria Abdias Nascimento o primeiro a criar literariamente os elementos estéticos que possam vir a compor uma contra-estética do mundo branco - considerando, aqui, o mundo branco nos termos em que esse universo psicossocial constrói mecanismos simbólicos de aprisionamento das identidades e vidas negras. Acreditamos que os traços de uma antipoética do genocídio negro remontam a um passado mais distante, tempo em que as possibilidades de expressão literária da população negra se encontravam ainda mais reduzidas, social, política e juridicamente. Como interpretamos, estão nos escritos de Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Machado de Assis, Cruz e Sousa, Lima Barreto, Solano Trindade, entre outros escritores negros do século XIX e início do século XX, a presença de alternativas estéticas que se contrapõem à comum desumanização radical da pessoa negra na literatura e no drama brasileiro. Ainda que sob cerceamento, censura e apagamento, a comunidade negro-brasileiro conseguiu ao longo dos séculos erigir sua tradição literária, que, a despeito das diferenças geracionais, formais e estéticas dos seus autores e autoras, comungam naquilo que diz respeito à reabilitação das identidades negras no imaginário social e à criação de possibilidades para sua re-existência¹¹ em um cenário potencial de vida, e não sentencial de morte. Todavia, mesmo reconhecendo que podemos creditar a essas vozes precursoras as primeiras elaborações da contra-estética do genocídio negro, é com o teatro negro de Abdias Nascimento que nasce uma coletividade artística organizada que se orienta manifestadamente para a denúncia e para a resistência ao extermínio histórico da comunidade afro-brasileira:

Pode-se questionar, sobre nossa pesquisa, que incorremos em uma transição possivelmente brusca entre a literatura e a dramaturgia brasileira no que diz respeito aos capítulos dois e três, e mesmo se os argumentos que tratam da definição de uma poética do genocídio negro na literatura brasileira podem ser mobilizados para compreensão dessa outra linguagem artística que é a literatura dramática. Sobre isso, apresentamos as justificativas de que: primeiro, nossa explanação acerca da gramática poética do genocídio negro inclui em seu panorama também a literatura dramática; segundo, assim como nos textos literários, o

¹¹ As práticas de re-existência podem ser entendidas como a criação de poéticas da sobrevivência para aqueles a quem não só a resistência se faz suficiente, necessitando que seja incrementada da reinvenção descolonizadora de novas formas de vida, assim define o poeta e pesquisador Rômulo Silva (2019).

imaginário genocida projeta sua gramática de procedimentos narrativos e esquemas de representação das pessoas negras nos textos dramáticos; e, finalmente, nossa justificativa derradeira parte da consideração que trouxemos anteriormente sobre a literatura dramática de Abdias Nascimento como pioneira no que se refere à sistematização de um movimento de conteúdo ético e estético em resistência ao genocídio. Posicionado historicamente, o trabalho do artista e militante Abdias reverbera em associações posteriores de coletivos negros voltados para a produção literária e produção dramática e teatral. Exemplo disso é a série de publicação literária *Cadernos Negros*, promovida pelo grupo Quilombhoje, que, fundada décadas após o TEN¹², promoveu na literatura um espaço de re-existência estética e social para o povo afro-brasileiro.

O pesquisador Fausto Antonio (2005), ao desenvolver, em sua tese, um painel descritivo de vinte e sete edições da série *Cadernos Negros* (1978-2004), dedica um momento de sua pesquisa à compreensão do que chama de “pré-história” dos *Cadernos Negros*, destacando, no percurso dos movimentos e coletivos negros integrantes de uma tradição artístico-literária que culminaria no nascimento da série, a atuação do Teatro Experimental do Negro. Fausto Antonio apresenta que a partir do esforço do TEN, ao apresentar a pessoa negra no teatro e na literatura em confronto as barreiras da invisibilidade e do estereótipo, foram expandidas as possibilidades de trabalho de outros escritores e coletivos engajados no projeto sistemático de manifestação e defesa das identidades negras. Movimentos como o Teatro Experimental do Negro, de 1944, e o Teatro Popular de Solano Trindade, de 1950, mobilizaram o teatro e a literatura em direção à vivência e à assunção da negrura nas artes, estreitando a relação entre projeto literário e projeto identitário negro (ANTONIO, 2005, p. 13-15).

É nesse sentido que, no momento presente, optamos por situar nossa pesquisa na abordagem desse *ponto de confronto deliberado ao imaginário genocida*, representado pela produção dramática do *sobrevivente de Palmares*¹³ em *Sortilégio II*. Nosso interesse é o de em outras produções futuras dar continuidade à pesquisa que desenvolvemos, tendo em vista que, tal como a poética do genocídio é uma produção que se constitui ao longo de diferentes gerações de escritores, a construção de uma antipoética, também, realizando-se e atualizando-se no curso da história, de modo a dismantelar os padrões estéticos em que as vidas negras

¹² A publicação do primeiro número da série *Cadernos Negros* data de 1978.

¹³ Autodesignação usada por Abdias Nascimento para se contrapor ao ideal de nacionalidade brasileira, nação para a qual ele considera ter sido sempre um exilado, condição de todos os negros e negras que sobrevivem no país.

perecem. De Maria Firmina à Carolina Maria de Jesus, do Teatro Experimental do Negro aos coletivos teatrais de expressão mais recente, de Cadernos Negros aos saraus das periferias dos centros urbanos, as gentes pretas tecem sua poética nutrida pela contra-utopia de afirmação da vida. A elaboração histórica e cotidiana dessa antipoética projeta a experiência negra como antítese do genocídio; um imperativo radical de libertação.

2 “A GENTE NEGRA NÃO FENECEU. ESTÁ VIVA NÃO ESTÁ?”¹⁴: CONCEITUAÇÃO E HISTORICIZAÇÃO DO GENOCÍDIO ANTINEGRO

2.1 “E o negro surrado... roubado... oprimido... assassinado”: um nome para um crime, o genocídio

Os conceitos, mesmo os mais básicos dos quais partimos para a construção de nossas argumentações, não são simplesmente conceitos no sentido correspondente a nomes ao nosso alcance aptos à aplicação imediata quando deles temos necessidade, mas problemas, problemas no sentido que são movimentos históricos ainda não definidos. Essa reflexão acerca da definição do que vem a ser um conceito e do seu uso é feita por Raymond Williams no capítulo inicial do seu livro *Marxismo e Literatura* em que reflete sobre um dos termos centrais à sua obra: o de cultura. Para Williams, antes de manejar o conceito para as análises que pretende realizar, cabe, sobre ele, o desenvolvimento de uma consciência histórica. Considerando esse apontamento do autor, assim também procuramos fazer uso do conceito de genocídio – não somente dele lançando mão como uma resposta, mas, conforme dito por Williams, compreendendo-o – como um movimento histórico em definição. Desse modo, não seria suficiente uma apresentação exclusivamente etimológica que nos diga que a palavra genocídio nasce da fusão do grego *geno*, raça ou tribo, e do latim *cídio*, matar, ou ainda uma descrição dicionarística, que descreve ser o genocídio a destruição total ou parcial de um grupo étnico, racial ou religioso. Importa entender mais sobre a substância e a forma dessa violência que aos olhos de seus intérpretes e testemunhas reclama para si um nome específico.

A palavra genocídio surge formulada por Raphael Lemkin – advogado nascido na Lituânia, em uma família de judeus poloneses – e primeiramente apresentada em seu livro *Axis Rule in Occupied Europe*, publicado em 1944, no qual o autor se propõe a um amplo estudo das leis e dos regulamentos impostos aos territórios invadidos e anexados pelos países do eixo, analisando as diferentes técnicas de dominação – de ordem administrativa, jurídica, policiaesca e militar – usadas contra as nações sob seu domínio. A redação do livro remonta ao ano de 1941, período em que Lemkin se estabelecia nos Estados Unidos, tendo passado pela Suécia, após a ofensiva alemã sobre a Polônia, de modo que o desenvolvimento de seu trabalho acompanha as consequências catastróficas do avanço do regime nazista sobre a Europa.

¹⁴ As citações inclusas no título e no subtítulo deste capítulo foram extraídas do drama que será objeto principal da análise realizada no capítulo último deste trabalho.

A partir do compilado de leis sancionadas pelos países do Eixo, Lemkin identifica que o que estava em curso não se tratava de uma guerra entre Estados, mas de uma guerra, ou um crime, contra a própria humanidade, definindo-se essa humanidade atacada por seu pertencimento à determinada nacionalidade, religião ou raça. Lemkin percebeu que o conjunto de práticas acionadas pela dominação nazista objetivava um resultado que se estende para além de uma guerra travada entre exércitos. Tratava-se de uma guerra contra o povo. Vencedores ou não do embate oficial travado contra os Aliados, o resultado final para os países do Eixo deveria ser a aniquilação total ou parcial dos grupos eleitos como inimigos. Nessas circunstâncias, pensa Lemkin, a guerra se oferecia como uma oportunidade adequada de levar adiante a política de extermínio da Alemanha nazista (LEMKIN, 2009, p. 155)¹⁵.

Para o autor, já não era suficiente nomear esse processo de invasão dos territórios e subjugação de seu povo de desnacionalização, ou germanização das nações rendidas, pois apesar dos termos indicarem um processo de destruição cultural, social e econômica, não remetem à eliminação da existência física dos povos vitimados. “Tal termo é muito estreito para ser aplicado a um processo no qual a população está sendo atacada, no sentido físico, e levada e suplantada pela população de nações opressoras” (LEMKIN, 1944, tradução nossa)¹⁶. Tampouco expressões como ‘assassinato em massa’ se aplicariam aos casos estudados, pois o termo não denota - desde o nome - a característica central à definição desses projetos de extermínio, sua motivação baseada na nacionalidade, raça e religião dos oprimidos.

O conteúdo e a forma da violência que se perpetuava reivindicava um novo nome¹⁷, que ajudasse tanto a compreendê-la como a puni-la. O nome formulado por Lemkin para o conjunto de técnicas e métodos levados à execução na Europa visando o controle e a

¹⁵ “Já que a imposição dessa política de genocídio é mais destrutiva para um povo do que as feridas sofridas em uma batalha real, o povo alemão será mais forte do que os povos subjogados depois da guerra, mesmo que o exército alemão seja derrotado. Nesse sentido, o genocídio é uma nova técnica de ocupação que visa ganhar a paz, embora tenha sido perdida a guerra”, desenvolve Lemkin (2009).

¹⁶ Acessamos a versão em língua inglesa do texto conforme disponibilizada no site *prevent genocide international*, que reúne alguns dos escritos do autor sobre o tema. (<http://www.preventgenocide.org/lemkin/AxisRule1944-1.htm>). Acesso em 10 de Setembro. 2021.

¹⁷ No artigo posterior, de 1946, “O crime de genocídio”, o autor escreve que “[e]nquanto a sociedade buscava proteção contra crimes individuais, ou melhor, crimes dirigidos contra indivíduos, não houve nenhum esforço sério até agora para prevenir e punir o assassinato e destruição de milhões. Aparentemente, não havia nem mesmo um nome adequado para tal fenômeno” (LEMKIN, 1946). Sobre isso faz referência ao discurso de Winston Churchill, atuante como primeiro ministro do Reino Unido durante a Segunda Guerra mundial, que, ao comentar as consequências da expansão nazista, enuncia a famosa sentença: “Estamos presenciando um crime sem nome”.

aniquilação de populações inteiras foi o de genocídio¹⁸. “Novos conceitos requerem novos termos”. Pontua o autor na primeira sentença que antecede a definição do conceito de genocídio, explicando que com a palavra denota um antigo costume em sua expressão moderna (LEMKIN, 1944).

De modo geral, genocídio não significa estritamente a destruição imediata de uma nação, exceto quando é realizado por meio do assassinato em massa de todos os membros de um país. Pelo contrário, deve ser entendido como um plano coordenado de diferentes ações cujo objetivo é a destruição das bases essenciais da vida de grupos de cidadãos, com o propósito de aniquilar os próprios grupos. Os objetivos de tal plano seriam a desintegração das instituições políticas e sociais, cultura, língua, sentimentos de patriotismo, religião e a existência econômica de grupos nacionais e a destruição da segurança, liberdade, saúde e dignidade pessoal e até mesmo a vida de indivíduos pertencentes a esses grupos. O genocídio é dirigido contra o grupo nacional como uma entidade, e as ações envolvidas são dirigidas contra os indivíduos, não em sua capacidade como indivíduos, mas como membros do grupo nacional (LEMKIN, 2009, p. 153, tradução nossa).

Refletindo sobre os pronunciamentos de Hitler nos quais a liderança nazista reafirma que, tal como antes se fazia, os conquistadores deveriam não só dominar seus inimigos, como destruí-los por inteiro, Lemkin chama atenção para o dado de que as práticas de extermínio do Terceiro Reich não são exatamente uma novidade, mas acrescenta que “[...] [i]sso só é novo no mundo civilizado, da maneira como começamos a pensar nele. É tão novo nas tradições do homem civilizado que ele não tem nome para isso” (LEMKIN, 1945). O autor quer, com isso, pontuar o caráter moderno do crime de genocídio, questão apresentada em seu artigo “Genocídio – um crime moderno”, publicado primeiramente na revista *Free World*, em 1945¹⁹. Nesse texto, uma síntese dada para a definição do crime é de que “[m]ais frequentemente, refere-se a um plano coordenado que visa a destruição dos alicerces essenciais da vida dos grupos nacionais, de modo que esses grupos murchem e morram como plantas que sofreram uma praga”. Outro aspecto importante apresentado no artigo de 1945 é o de que práticas genocidas podem se manifestar também sob o ataque a um indivíduo isolado, ou poucos indivíduos, quando ocorrem motivadas pelo seu pertencimento a um certo grupo a

¹⁸ Embora a palavra genocídio só apareça na publicação de 1944, os processos que ela vem nomear já vinham sendo observados por Lemkin, que alertava a respeito deles, desde anos antes sob os nomes de barbárie e vandalismo. Isso está documentado no artigo de 1933, enviado à V Conferência Internacional para a Unificação do Direito Penal, com o objetivo de que essas práticas dirigidas à destruição dos povos fossem penalizadas. Por barbárie, o autor entende massacres, pogroms, ações empreendidas para arruinar a existência econômica dos membros de uma coletividade, etc. Também pertencem a esta categoria todos os tipos de brutalidades que atacam a dignidade do indivíduo nos casos em que esses atos de humilhação têm sua origem em uma campanha de extermínio dirigida contra a coletividade da qual a vítima é membro” (LEMKIN, 1933, tradução nossa). Por vandalismo, a “[...] destruição sistemática e organizada da arte e do patrimônio cultural em que o gênio único e as realizações de uma coletividade são revelados nos campos das ciências, artes e literatura” (LEMKIN, 1993, tradução nossa).

¹⁹ Disponível em: <http://www.preventgenocide.org/lemkin/freeworld1945.htm>. Acesso em 10 de Setembro. 2021.

que se quer degradar, como uma fórmula em que se destrói um porque nele se representa uma civilização inteira. “O genocídio é dirigido contra um grupo nacional como entidade e o ataque aos indivíduos é apenas secundário em relação à aniquilação do grupo nacional ao qual pertencem” (LEMKIN, 1945).

Enquanto metódico programa operado pela ‘máquina de guerra germânica’, o genocídio é alimentado por uma filosofia; Lemkin chama filosofia do genocídio, pela qual “[a] Alemanha transformou uma antiga barbárie em um princípio de governo ao dignificar o genocídio como um propósito sagrado do povo alemão” (LEMKIN, 1945). Essa filosofia definia o destino final dos povos sob controle alemão com base em uma hierarquia racial: os judeus deveriam ser completamente aniquilados; poloneses, eslovenos, tchecos, russos, mantidos nos níveis sociais mais baixos; holandeses, noruegueses, alsacianos, considerados parentes de sangue, poderiam escolher entre assimilar e defender os ideais germânicos ou se somar às condições de sobrevivência dos povos considerados inferiores (LEMKIN, 1945).

Quando falamos da política genocida que movimentou a Alemanha hitlerista, é comum que o pensamento recorra às imagens, já sedimentadas em nosso imaginário, das câmaras de gás nos campos de extermínio, dos uniformes listrados estigmatizantes que ao tempo em que vestiam os corpos dos judeus aprisionados também os despiam de sua humanidade, e dos portões de Auschwitz, onde o letreiro macabro ergue a sentença histórica “Arbeit macht frei”²⁰ sob a qual mais de um milhão de pessoas foram mortas. Todavia, e sem que isso apazigue o horror dessas ilustrações, a execução desse extermínio em massa extrapola o tempo e o espaço em que os corpos condenados se comprimiam nas câmaras de morte e revela uma reunião mais ampla de práticas de destruição adotadas contra diferentes segmentos da vida coletiva de um povo. Queremos dizer a partir desse enquadramento que não é possível reduzir o crime de genocídio a um modo específico de operar. Identificamos a sua substância, mas reconhecendo-o na complexidade de um processo histórico, o genocídio, conforme estudado por Lemkin quanto ao projeto de imposição do padrão nacional alemão às nações ocupadas, é levado a cabo por um conjunto variado de técnicas a serem efetuadas em diferentes esferas.

O autor observa, na esfera política, a destruição da unidade nacional, dos governos autônomos e das instituições locais; o banimento de toda recordação de um caráter nacional anterior, como a germanização dos nomes de estradas, ruas, localidades, comunidades e

²⁰ “O trabalho liberta”, conforme a tradução mais empregada para a expressão.

mesmo dos nomes das pessoas. Na esfera social, destacam-se a dissolução das leis e dos tribunais locais sob a imposição do modelo alemão. Soma-se nesse ataque às formas de organização social a perseguição às classes intelectualizadas que pudessem organizar núcleos de resistência contra o projeto de nazificação. No âmbito da cultura, tem-se a proibição de que os territórios anexados usem sua própria língua. Nas escolas, desde a formação das crianças a ideologia hitlerista é aplicada, valorizando-se o ensino das áreas técnicas em detrimento dos estudos em humanidades. As atividades artísticas são duramente controladas, submetidas a câmaras especiais de cultura – Câmara da Cultura do Reich, acompanhando-se essa regulação da destruição de valores culturais e artísticos já construídos, por meio da destruição de monumentos e arquivos nacionais, museus, galerias de arte e bibliotecas. A vida econômica do grupo agredido tem seus fundamentos desorganizados, incorrendo na paralisação ou regressão de seu desenvolvimento, em alguns casos, levados até à miserabilidade. Os povos considerados não consanguíneos aos germânicos foram submetidos à política de despovoamento. Trata-se aqui da execução do genocídio no campo biológico, por meio do controle das taxas de natalidade, usando de mecanismos para diminuí-la entre os grupos não consanguíneos ao alemães, mas aumentando-a entre esses. A reboque do campo biológico, podemos mencionar a debilitação e aniquilação física dos grupos inimigos. Como apontado por Lemkin, o exercício de um programa genocida em seu campo físico reúne pelo menos três métodos: a discriminação racial da alimentação, o acesso precário a condições de manutenção da vida e da saúde, em outras palavras, a superexposição ao desenvolvimento de doenças, e os assassinatos em massa. À época da redação do livro, Lemkin informa o total de 1.702.500 de judeus assassinados, segundo dados dos Assuntos Judaicos do Congresso Judaico Americano de Nova York. A religião não passa ao largo dos alvos de uma política genocida. No campo religioso, coube o desfazimento das crenças influentes nos territórios invadidos à medida em que a população deveria se converter ao culto dos ocupantes. Em algumas localidades, esse processo foi acompanhado do saque a propriedades eclesiásticas e da perseguição a seus líderes. Segue as estratégias de ocupação do campo religioso o esvaziamento moral do povo invadido, colaborando para a debilitação de sua resistência espiritual²¹.

Lemkin constata que o conjunto de técnicas descritas representa um sistema extremamente elaborado, de aspecto quase científico. Para ele, o processo genocida conforme compreendido em seu estudo demonstrou a necessidade de revisão do direito penal

²¹ Lemkin destaca, nesse plano, a introjeção do álcool e da pornografia como instrumentos de controle, através dos quais os povos dominados se manteriam concentrados nos instintos básicos e nos prazeres individuais, distanciando-se dos ideais coletivos embasados por um pensamento moral e nacional.

internacional, pois, apesar de que as leis da humanidade especificadas nas Regulações de Haia já reconhecessem muitos dos atos descritos pelo autor – como aqueles que atentam contra a vida, a propriedade privada, a religião, a arte, entre outros – ainda restavam práticas definidas em um programa de genocídio que não se encontravam explicitamente proibidas pelo direito internacional, como o incentivo estatal à geração de filhos entre membros das forças invasoras de um território e as mulheres dessa região, e, também, a variedade de medidas que visavam o enfraquecimento e a destruição da vida política, social e cultural dos grupos subjugados. Nesse sentido, era-lhe urgente o fato de que “[...] é necessário tratar o problema do genocídio, em sua totalidade, de maneira global” (LEMKIN, 2009, p. 171, tradução nossa). Ao elaborar a conceituação dessa, como já dito, antiga prática em sua expressão moderna, Lemkin reclama a reformulação dos códigos penais de Haia de modo que o crime de genocídio seja expressamente proibido em qualquer guerra ou conflito que venham a ser desencadeados no futuro²². Fundamentadas as características que faziam do genocídio uma forma específica de crime contra a humanidade, a direção dos seus estudos é que essa palavra, em toda sua significação, fosse incorporada aos códigos jurídicos, com o fito de prevenir a sua realização²³.

Esse reclame se apresenta como uma constante nos escritos de Lemkin sobre o genocídio; textos que somam à conceituação do crime e descrição de suas técnicas a proposição de medidas jurídicas para que no futuro não venham a se repetir práticas de debilitação e aniquilação de comunidades inteiras como as que ele documentava enquanto prosseguia a germanização violenta das nações europeias. Nesse sentido, o Direito Internacional seria um campo privilegiado não só de punição, como de prevenção. A reivindicação da internacionalização do crime de genocídio tem base nas considerações do advogado sobre as práticas genocidas terem implicações danosas que transcendem o território em que são cometidas.

As práticas de genocídio em qualquer lugar afetam os interesses vitais de todas as pessoas civilizadas. Suas consequências não podem ser isoladas nem localizadas. Tolerar o genocídio é uma admissão do princípio de que um grupo nacional tem o direito de atacar outro por causa de sua suposta superioridade racial. Este princípio

²² O autor acrescenta que não se pode entender o genocídio como prática exclusiva aos contextos de guerra. É necessário estendê-lo às circunstâncias de “paz”. Ilustra isso com a situação de comunidades pertencentes a uma determinada nacionalidade que vivem como minorias no interior de outra nação (LEMKIN, 2009, p. 172).

²³ A definição de genocídio recomendada por Lemkin aos Regulamentos de Haia indica que sua descrição “[...] deve consistir em duas partes essenciais: a primeira deve incluir qualquer ação que ameace a vida, a liberdade, a saúde, a integridade física, a existência econômica e a honra dos habitantes, quando realizada por pertencerem a um grupo nacional, religioso ou racial; e, no segundo, todas as políticas que visam a destruição ou engrandecimento de um desses grupos em detrimento de outro” (2009, p. 172).

convida a uma expansão de tais práticas para além das fronteiras do estado agressor, e isso significa guerras de agressão (LEMKIN, 1945).

Entre os anos de 1945 e 1946, o Tribunal Militar Internacional, sediado em Nuremberg, julgou os altos oficiais nazistas por crimes contra a paz, crimes de guerra, crimes contra a humanidade e conspiração para seu cometimento. A palavra genocídio foi incluída nesses processos, mas como termo descritivo, ainda não como termo jurídico. A judicialização internacional do crime de genocídio só se daria quando a nascente Organização das Nações Unidas adotou um texto base de Lemkin que insta os Estados à criação de um convênio para a prevenção e sanção do delito de genocídio. Finalmente, depois de esforços subsequentes de Lemkin para a ratificação do convênio, em 1951, entra em vigor a Convenção das Nações Unidas para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio.

O estudo contemporâneo de João Costa Vargas (2010), ao mobilizar o conceito de genocídio para a compreensão da materialidade da violência que indica a experiência dos povos negros na diáspora, apresenta alguns contornos da disputa política travada em torno do conceito de genocídio adotado pela Convenção. Segundo Vargas, as nações presentes na ONU disputaram por uma definição de genocídio da qual pudessem escapar seus empreendimentos colonialistas internacionais, impossibilitando a criminalização de suas ações.

Na compreensão de Lemkin, as práticas sistemáticas de genocídio se apresentam como desvios da lei e da ordem, de modo que punir esse delito contra a humanidade seria um modo de restaurá-las. Todavia, a observação de outros processos sistemáticos de extermínio em massa e de outras abordagens sobre as práticas de genocídio levantam a questão sobre ser o genocídio não apenas um desvio da ordem, como aparece sob o programa de nazificação da Europa, mas um componente da própria ordem social que se estabelece com o advento do sistema capitalista.

2.2 “Até ouro e diamante mamou nos peitos da mãe-preta”: colonialismo e genocídio antinegro

O processo de acumulação primitiva, ou acumulação originária, que, saqueando o Novo Mundo, alimentou as condições objetivas para o desenvolvimento do regime do capital nos centros europeus, promoveu contra os povos autóctones das terras invadidas um massacre sem precedentes. Chamamos de colonização das Américas, África e Ásia o extermínio em massa de uma diversidade de povos e suas formas de vida sob a expansão dos mercados

européus, empreendimento que lá impulsionava as engrenagens de funcionamento do capitalismo pela extração violenta e genocida, aqui, de matéria-prima e de força de trabalho²⁴.

“Colonização: cabeça de ponte da barbárie em uma civilização, da qual pode chegar a qualquer momento à pura e simples negação da civilização”. A definição é dada pelo escritor e político martinicano Aimé Césaire em seu famoso *Discurso sobre o colonialismo*, texto que podemos entender como uma memória da colonização produzida para a interpretação dos eventos sanguinários que acompanharam a ascensão do nazismo. Escrito entre os anos de 1948 e 1955, o discurso de Césaire assimila o clima político e social do pós-guerra, denunciando na barbárie gerenciada pelas potências do ocidente práticas de ocupação, destruição e domínio que essas já haviam levado às outras partes do globo transformadas em colônias. Pensando com o ensaísta martinicano, se, entre o ‘tribunal da razão’ e o ‘tribunal da consciência’, era possível qualificar a Europa com os signos da civilidade, a expansão colonialista fez ruir esses *aspectos de civilização* e nela inculcou-lhe o en selvajamento, na medida em que a “distância da colonização à civilização é infinita” e que de todos os

²⁴ Marx define a acumulação primitiva como “[...] uma acumulação que não é o resultado do modo de produção capitalista, mas seu ponto de partida” (2013, p. 785). O autor explica que “[a] assim chamada acumulação primitiva não é, por conseguinte, mais do que o processo histórico de separação entre produtor e meio de produção. Ela aparece como ‘primitiva’ porque constitui a pré-história do capital e do modo de produção que lhe corresponde” (2013, p. 786). No processo de nascimento das relações capitalistas, em solo europeu, os antigos produtores feudais tornados trabalhadores assalariados “[...] só se convertem em vendedores de si mesmos depois de lhes terem sido roubados todos os seus meios de produção, assim como todas as garantias de sua existência que as velhas instituições feudais lhes ofereciam” (MARX, 1977). Esse “ponto de partida do modo de produção capitalista”, ou “processo histórico de separação entre produtor e meio de produção”, “[...] é desempenhado pela conquista, a subjugação, o assassinio para roubar, em suma, a violência” (MARX, 2013, p. 786). Dentre os grandes revolucionamentos que fazem época na história da acumulação primitiva — “os momentos em que grandes massas humanas são despojadas súbita e violentamente de seus meios de subsistência e lançados no mercado de trabalho como proletários absolutamente livres” —, a expropriação da terra dos trabalhadores é a sua base. É nesse sentido que caracterizam “a aurora da era de produção capitalista” a “descoberta das terras auríferas e argentíferas na América, o extermínio, a escravização e o soterramento da população nativa nas minas, o começo da conquista e saqueio das Índias Orientais, a transformação da África numa reserva para a caça comercial de peles-negras” (MARX, 2013, p. 821). A esses momentos fundamentais da acumulação primitiva se seguem as guerras comerciais entre as nações europeias. O sistema colonial, portanto, figura como momento e método da acumulação primitiva, devastando e despovoando o sul global. “Os tesouros espoliados fora da Europa diretamente mediante o saqueio, a escravização e o latrocínio refluíam à metrópole e lá se transformavam em capital” (MARX, 2013, p. 823). Tem-se, com isso, a relação pela qual “a escravidão disfarçada dos assalariados na Europa necessitava, como pedestal, da escravidão *sans phrase* do Novo Mundo” (MARX, 2013, p. 829). Portanto, ao perscrutar a gênese do capitalismo, a constatação de Marx é a de que “[o] capital nasce escorrendo sangue e lama por todos os poros, da cabeça aos pés” (2013, p. 830). A filósofa Silvia Federici (2019) retoma a síntese do autor e acrescenta que “quando olhamos para o começo do modo de produção capitalista temos a impressão de estar num imenso campo de concentração” (p. 113). Em seu livro *Calibã e a bruxa* (2019), a pesquisadora explica que o processo de acumulação originária, tendo a violência como sua principal alavanca, significou não só a acumulação de trabalhadores e de capital, como também “uma acumulação de diferenças e divisões dentro da classe trabalhadora, na qual as hierarquias construídas sobre o gênero, assim como sobre a ‘raça’ e a idade, se tornaram constitutivas da determinação de classe e da formação do proletariado moderno” (FEDERICI, 2013, p. 113).

procedimentos colonizatórios “não se podia resgatar um só valor humano” (CÉSAIRE, 2010, p. 19).

Para os espectadores do século XX, o nazismo aparece como a barbárie suprema, a barbárie “que resume a cotidianidade das barbáries”, porém, seguindo a argumentação de Césaire, as nações submetidas à ocupação germânica antes de vítimas desse nazismo foram suas cúmplices, quando muito antes da ascensão hitlerista lançaram sobre o “novo mundo” seu etnocentrismo de consequências genocidas e etnocidas. O autor, então, fala a partir da Europa, enquadrando-se em um nós, que:

[...] apoiamos esse nazismo antes de padecê-lo, o absolvemos, fechamos os olhos diante dele, o legitimamos, porque até então só se havia aplicado aos povos não europeus; e cultivamos este nazismo; somos responsáveis por ele e ele brota, penetra, goteja, antes de engolir em suas águas avermelhadas a civilização ocidental e cristã por todas as fissuras desta (CÉSAIRE, 2010, p. 21).

A constatação de Césaire é de que o intolerável em Hitler e no hitlerismo não seria o crime em si, mas o fato de “[...] haver aplicado na Europa procedimentos colonialistas que até agora só concerniam aos árabes na Argélia, aos coolies da Índia e aos negros da África” (CÉSAIRE, 2010, p. 22). Acresce-se a essa conclusão que “[...] ao final do beco sem saída Europa, quero dizer da Europa de Adenauer, de Schuman, de Bidault e de alguns outros, está Hitler”, e, como viemos mencionando a sociedade da mercadoria, “[a]o fim do capitalismo, desejoso de perpetuar-se, está Hitler” (CÉSAIRE, 2010, p. 22). O escritor enfatiza a imagem do ditador nazista acreditando que nela se pode perceber a incapacidade de a sociedade capitalista, em seu atual estado, fundamentar o direito das pessoas à dignidade humana.

Enquanto personificação da violência genocida, aquilo que Hitler figura e, a reboque, o hitlerismo, já encontrava seu germe na colonização das terras de além-mar. “Ninguém coloniza impunemente”, diz Césaire no ensaio. O autor procura demonstrar que toda nação que coloniza, conseqüentemente, chama o seu Hitler. Contrapondo a falsa simbiose entre colonização e civilização, a equação proposta pelo pensador martinicano é de que a colonização tem seu equivalente na coisificação. “Falam-me de civilização, eu falo de proletarização e mistificação” (p. 33). Ainda que a razão colonial tente emplacar a justificativa de levar o progresso ao “novo mundo”, “[e]u falo de sociedades esvaziadas delas mesmas, de culturas pisoteadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas” (CÉSAIRE, 2010, p. 32). Esse inventário de devastações se prolonga: “[...] falo de hortas destruídas, de subalimentação instalada, de desenvolvimento agrícola orientado

unicamente em benefício das metrópoles, de saques de produtos, de saques de matérias-primas” (CÉSAIRE, 2010, p. 33). Milhares de homens sacrificados, desarraigados de suas terras, de seus costumes, de suas crenças, de sua vida. “Falo de milhões de homens aos quais sabiamente se lhes inculcou o medo, o complexo de inferioridade, o temor, o pôr-se de joelhos, o desespero, o servilismo” (CÉSAIRE, 2010, p. 22). Mirada no espelho da História, a colonização das sociedades comunitárias ante-capitalistas²⁵ revela, como desenvolvido no ensaio de Césaire, um elenco sistemático de procedimentos de extermínio dos povos ocupados; genocídio. No mesmo caminho interpretativo de Césaire, outros pensadores do Terceiro Mundo denunciaram os sentidos da ocupação colonial naquilo que ela representa enquanto produção e distribuição da morte.

Um desses pensadores, o qual teve o próprio Césaire como referência, foi Frantz Fanon. Na obra de impacto sobre a produção intelectual e as lutas políticas de matriz anticolonial nos países do Terceiro Mundo, *Os Condenados da Terra* (1968), define que o colonialismo “è a violência em estado bruto”; os sujeitos colonizados, portanto, encontram-se presos nas malhas apertadas dessa violência. Conforme argumenta, o contexto colonial inflige ao mundo uma dicotomia. “O mundo colonizado é um mundo cindido em dois” (FANON, 1968, p. 28). Um mundo branco, saciado, “cujo ventre está plenamente repleto de boas coisas”, e um mundo indígena, negro, árabe, em que “se nasce não importa onde, não importa como”, e “morre-se não importa onde, não importa de quê”. O autor descreve que “[a] cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz, [...] é uma cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada” (FANON, 1968, p. 29). O colonialismo é, para as sociedades autóctones, morte, letargia cultural, petrificação dos indivíduos, diz Fanon. Um dos resultados da violência colonial, “é tornar impossíveis até mesmo os sonhos de liberdade do colonizado” (p. 73).

Em paralelo ao que testemunha Césaire, Fanon afirma que foi sobre “o dorso do escravo”, nutrindo-se de seu sangue, que as nações europeias erigiram sua opulência, procedendo com suas ações exploratórias, extrativistas – genocidas, portanto – até o subsolo do mundo subdesenvolvimento. Seu bem-estar e progresso sobre os cadáveres dos povos, raças e etnias subjugadas. O subdesenvolvimento que define o Terceiro Mundo é, dessa forma, uma criação europeia.

²⁵ Césaire acrescenta: não só ante-capitalistas, como anticapitalistas. “Eram sociedades cooperativas, sociedades fraternais” (2010, p. 34).

Escrevendo a partir do contexto das lutas anticoloniais travadas em países do território africano, mas estendendo suas reflexões aos demais povos cindidos e ocupados pela violência colonial, Fanon delinea as marcas do colonialismo, do neocolonialismo e/ou da dependência colonial nos países terceiro-mundistas. “As massas lutam contra a mesma miséria, debatem-se com os mesmos gestos e desenham com seus estômagos encolhidos o que se pôde chamar de geografia da fome” (FANON, 1968, p. 76). O mundo subdesenvolvido se constrói como um mundo de miséria e desumanidade. Dirigindo nossa atenção para o conteúdo racial que “retalha” o mundo colonial - como diz Fanon -, cindindo realidades humanas e modos de viver e de morrer, passamos ao estudo do genocídio antinegro no caso brasileiro.

2. 3 “Largou na miséria a ama de leite que ela chamava de mãe”: o mito anti-histórico da democracia (racial) no Brasil

Ao longo da segunda metade do século XX, à medida em que os movimentos negros cresciam em formas mais sistemáticas de organização e, gradativamente, desenvolvia-se mais expressivamente uma comunidade intelectual negra, a palavra genocídio foi reclamada para nomear o histórico processo de extermínio da população negra brasileira. Destaca-se, nesse sentido, Abdias Nascimento, porta voz internacional dos negros e negras brasileiros em sua denúncia do genocídio em curso no Brasil, especialmente com a publicização do seu ensaio *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1978). O texto foi inicialmente escrito para sua participação, como convidado, no Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (Festac 77)²⁶, tendo sido, porém, recusado²⁷, o que não impediu o pensador e militante de externar suas acusações ao Estado brasileiro quanto às condições de vida – ou de morte – dos afrodescendentes no Brasil.

²⁶ O Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, realizado em Lagos, na Nigéria, ano de 1977, representou o maior encontro pan-africano já realizado até aquele momento, reunindo entre dezesseis e dezessete mil pessoas de mais de cinquenta países.

²⁷ Abdias Nascimento foi inicialmente convidado por Pio Zirimu, professor membro da direção do evento, para participar na condição de conferencista, apresentando o trabalho que depois seria publicado no Brasil com o título de *O genocídio do negro brasileiro*. Tal intento não se concretizou, por ter sido, o ensaio do autor, vetado por outros integrantes da organização do Festac 77. Para Nascimento (2016), o acontecido “permanecerá como um capítulo escuso suspenso sobre a cabeça dos responsáveis, especialmente porque os motivos da rejeição continuam ocultos sobre o véu do segredo oficial e do mistério”. Ainda assim, Nascimento se faz presente no evento na qualidade de “observador”, e realiza a distribuição do texto mimeografado de “*Racial Democracy*” in *Brazil: Mith or Reality?*.

Sobre a participação de Abdias no evento, o Jornal do Brasil publica, à época, uma breve notícia em dois parágrafos, sob o título “Memória fraca”, cujo conteúdo e tom empregados interessam ser diretamente citados:

Abdias do Nascimento, um brasileiro radicado há muitos anos em Nova York, fez no recente Festival de Arte Negra da Nigéria diversas acusações ao Brasil. Entre elas, a de que aqui se promovia a segregação racial e o ‘genocídio’ da raça negra - a sua - através da miscigenação.

O que o estudioso dos problemas negros esqueceu de contar é que está promovendo ele mesmo a extinção da raça branca norte-americana, uma vez que se casou há algum tempo com uma jovem platinum blonde de 28 anos (JORNAL DO BRASIL, 1977).

A notícia pode ser interpretada como um recorte revelador do modo como as instituições brasileiras tradicionais lidam com o genocídio do povo negro brasileiro. Tanto o evento quanto, principalmente, a participação de Abdias são precariamente noticiados. Diz-se que Abdias faz acusações ao Brasil, mas não há qualquer interesse em expor como essas acusações se fundamentam, esvaziando o ato do escritor do que nele se condensa de pesquisa e experiência. A palavra genocídio é posta entre aspas, como se o redator procurasse demarcar desde os sinais gráficos empregados o equívoco de que se possa supor ocorrer crime de genocídio contra os negros no Brasil. E sobre isso, antes que seja levantada qualquer interrogação séria sobre a pertinência ou não da denúncia internacional feita por Abdias, a legitimidade do seu discurso e o genocídio que ele acusa são negados por uma narrativa ‘jornalística’ que tenta ridicularizar o problema social apontado por meio da manipulação da vida íntima de quem o enxergou. No fim, o que resta de cômico é que a “memória fraca” que o título da notícia aponta em Abdias é, na verdade, a memória com que a História e a Imprensa oficiais tratam os *conflitos raciais* – e não os “problemas dos negros” como escrito no texto – brasileiros.

A notícia serve como sintoma de como foi radical para o “paraíso das raças” a inclusão da palavra genocídio no vocabulário dos movimentos negros em luta contra a discriminação racial. No Brasil, o ensaio foi inicialmente publicado em 1978, pela editora Paz e Terra. No prefácio escrito por Florestan Fernandes, a quem o texto é dedicado, o sociólogo chama a atenção para uma das contribuições fundamentais de Abdias neste trabalho: “[...] o uso sem restrições do conceito de genocídio aplicado ao negro brasileiro” (FERNANDES, 2016, p. 19)²⁸. Mesmo que a palavra se apresente chocante para a elite conservadora,

²⁸ As outras contribuições essenciais destacadas por Fernandes (2016) tratam, primeiro, do reequacionamento político e social do protesto negro, na medida em que o autor não se limita à reivindicação da assimilação do negro pelo mundo branco, indicando a necessidade de uma reorganização social que possa concretizar uma

Florestan nos pergunta: “o que se fez e continua a se fazer com o negro e com seus descendentes merece outro qualificativo? (p. 19). Escravidão, abolição e a posterior não-integração na sociedade competitiva foram processos de exposição dos negros e negras ao extermínio físico, moral e cultural; genocídio “[...] que se processa dentro dos muros do mundo dos brancos e sob a completa insensibilidade das forças políticas que se mobilizaram para combater outras formas de genocídio” (FERNANDES, 2016, p. 20).

Nesse importante prefácio, nota-se um esforço da parte de Fernandes – como em todo o texto de Nascimento – para assinalar que o genocídio é um problema real, “ocorreu e está ocorrendo”. Esta “tarefa” que acompanha as vítimas do genocídio, o esforço para fazerem esse crime visível e crível, é comentado pelo teórico e crítico literário Atilio Bergamini (2020): “O crime de assassinato contra povos parece ser extemporâneo, ou um passado sem atualidade ou um futuro sem atualidade, nunca atualidade. Um crime sem presença”. Em comentário ao ensaio de Abdias, Bergamini conclui que o genocídio – não enquanto “evento”, mas como “processo” – “[é] um movimento tal que mascara aquilo mesmo que promove, isto é, a morte e o racismo contra povos negros e indígenas. Um processo tal que engendra seu próprio mascaramento”. O encobrimento engendrado pelo racismo antinegro e anti-indígena age, além da dissimulação da discriminação sistemática desses povos, para o apagamento de seu massacre histórico. Os dois movimentos enfatizados pelo pesquisador – a processualidade e o mascaramento do genocídio – são de tal modo centrais ao diagnóstico realizado por Abdias quanto ao racismo brasileiro que se tornam, na totalidade da obra, elementos estruturantes do seu percurso argumentativo. Toda a primeira metade do seu ensaio-testemunho²⁹ promove a releitura da história dos negros no Brasil, agora sob o signo do genocídio, ligando o passado escravista à corrente opressão ditatorial-militar sob a qual o país se encontrava (processo), ao tempo em que possibilita o desfazimento do que o autor chama de *mitos anti-históricos*, elaborações ideológicas produzidas para a mistificação e ocultamento das violências infligidas à comunidade afrodescendente (mascaramento), além da perseguição

democracia plurirracial efetiva; e, por último, a passagem do diagnóstico à proposição de medidas que possam configurar “[...] a construção de um novo futuro no presente” (p. 20).

²⁹ Nos primeiros parágrafos da introdução do livro, Abdias enfatiza o caráter testemunhal de sua escrita, à qual se entrecruzam reflexões, comentários, críticas e conclusões. Considerando-se parte da matéria por ele investigada, afirma que “[s]omente da minha própria experiência e situação no grupo étnico-cultural a que pertence, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define” (NASCIMENTO, 2016). Com isso, Abdias não só se posiciona como ‘sujeito da experiência’ no que toca ao genocídio documentada e narrado em sua obra, como também confronta o discurso acadêmico que na intenção de se construir imparcial e descomprometido, acaba por se tornar social e cientificamente estéril.

e da censura a quaisquer discussões sobre raça que possam desvelar essas verdades incômodas.

Nesse exercício de “demolir mitos anti-históricos”, a denúncia do crime de genocídio rompe diretamente com a propalada ficção da existência de uma democracia racial em solo brasileiro – ideologia que a ditadura militar reafirmava, ao tempo em que criminosamente “empurrava para debaixo do tapete” a inegável letalidade de opressão racial no país³⁰.

[...] [T]al expressão (democracia racial) supostamente refletiria determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas (NASCIMENTO, 2016, p. 47- 48).

Fernandes (2007) avalia que a ideia de democracia racial, convertida em “falso idealismo”, é há muito fomentada e se radica em uma criação do mundo colonial, no qual o fenômeno da miscigenação, tendo como consequência, em alguns casos que configuram menos a regra que a exceção, a inclusão de pessoas negras nos estratos sociais dominantes (processo que Fernandes define como “mobilidade social vertical por infiltração”) forçou a aquisição de alguma elasticidade entre o estoque racial branco (FERNANDES, 2007, p.43). Com isso, dada a expansão do fenômeno ao longo dos séculos, “[...] tomou-se a miscigenação como índice de integração social e como sintoma, ao mesmo tempo, de fusão e de igualdade raciais” (FERNANDES, 2007, p. 43 - 44). Todavia, como demonstra o sociólogo, não é possível à miscigenação produzir tal efeito – a fundação de uma sociedade racialmente democrática – sem que a ela se combine a extinção das estratificações raciais. “Em consequência, a miscigenação, durante séculos antes contribuiu para aumentar a massa da população escrava e para diferenciar os estratos dependentes intermediários, que para fomentar a igualdade racial” (FERNANDES, 2007, p. 44).

Florestan Fernandes integrou, no início dos anos 1950, a equipe de pesquisadores que sob interesse e intermédio da UNESCO promoveu uma série de estudos sobre a “realidade racial brasileira”. A suposição da organização ao empreender a pesquisa era a de que o Brasil representaria um caso de neutralidade quanto as manifestações do preconceito racial, podendo servir, o “caso brasileiro”, como propaganda de país em que brancos e negros podem conviver democraticamente. Buscava-se um antídoto ao racismo nazista. Os dados das investigações

³⁰ Nascimento (2016) comenta que “[...] este assunto de democracia racial está dotado, para o oficialismo brasileiro, das características intocáveis de verdadeiro tabu”. Em tom irônico, sobre esse “terreno proibido sumamente perigoso”, alerta que: “Pobres dos temerários que ousaram trazer o tema à reflexão ou mesmo à análise científica! Estarão chamando a atenção para uma realidade social que deve permanecer escondida, oculta” (p. 53).

científicas, entretanto, demonstraram com objetividade que a nação persistia em banir qualquer equidade entre negros e brancos nas esferas econômica, social, jurídica e políticas. Nesse sentido, os trabalhos de Florestan Fernandes realizados em parceria com Roger Bastide, ao implementarem aos dados estatísticos reunidos sobre a situação do negro na cidade de São Paulo os materiais de campo colhidos juntos aos movimentos negros, indicaram que não só a democracia racial não pôde se constituir, mas, na verdade, qualquer possibilidade de democracia se encontra impossibilitada, considerando-se uma sociedade multirracial que reencena no presente os modelos do passado escravista. Dessa forma, Fernandes contribuiu para que os estudos sobre as populações negras no campo acadêmico-científico transitassem do tratamento culturalista para a pesquisa empírica de método histórico-dialético calcada nas condições materiais dos sujeitos visados pela violência racial.

No contexto do processo de desagregação da sociedade escravista e estabelecimento do sistema competitivo, com a difusão da ideia de existência de uma democracia racial, “[t]odo um complexo de privilégios, padrões de comportamento e ‘valores’ de uma ordem social arcaica podia manter-se intacto, em proveito dos estratos dominantes da ‘raça branca’, embora em prejuízo fatal da Nação” (FERNANDES, 2017, p. 30). Efetivo como estratégia de ocultação da realidade, este mito serviu às classes dominantes como expediente para que evadissem de sua responsabilidade histórica com a massa negra explorada e usurpada das possibilidades de integração nos limites da cidadania, tal como essa se definia sob o desenvolvimento do capitalismo.

[...] o mito – não os fatos – permite ignorar a enormidade da preservação de desigualdades raciais no Brasil; dissimula que as vantagens relativas ‘sobem’ – nunca ‘descem’ – na pirâmide racial; e confunde as percepções e as explicações – mesmo as que se têm como ‘críticas’, mas não vão ao fundo das coisas - das realidades cotidianas. Onde não existe sequer democracia para o dissidente branco de elite haveria democracia racial, democracia para baixo, para os que descendem dos escravos e libertos negros ou mulatos?! (FERNANDES, 2017, p. 34).

Diante dos dados do recenseamento nacional da década de cinquenta, Florestan define a situação de desigualdade econômica, social e cultural que atinge a população negra como “terrível” e “insidiosa”, concluindo ser tão aguda a exclusão a que está submetido esse segmento ao ponto de que margeiam a ordem social como se não fossem humanos. Nesse cenário, a persistência do mito da democracia racial é, no mínimo, cruel. “A democracia racial aparece, em sua consciência social, como uma contrafação e um efeito retórico. Por isso a transição para uma ordem social democrática exige uma ruptura profunda com o passado” (FERNANDES, 2017).

Esse passado de que fala Florestan se trata da persistência, no presente, da ordem racial escravista, o que se revela pela manutenção, mesmo após a universalização do ‘trabalho livre’, dos padrões de relações raciais do período escravocrata. Em Nascimento (2016), acresce-se à percepção da persistência da ordem racial escravista, a persistência do genocídio; do regime do trabalho escravo ao ‘trabalho livre’, a exegese da história dos africanos e afrodescendentes no Brasil encontra, sob os mitos e narrativas encobridoras, um projeto de extermínio nunca interrompido, a despeito das transformações e revolucionamentos que tenham alterado as formas com que a nação passou a se constituir socioeconomicamente. Não à toa, o desenvolvimento do ensaio-testemunho de Abdias em denúncia ao genocídio se inicia com o que o autor chama de “o maior de todos os escândalos”, a escravização dos povos negro-africanos.

2.4 “Tem sido assim desde o navio negreiro”: tráfico negreiro, escravismo e escravismo tardio

*O tempero do mar foi lágrima de preto
Papo reto, como esqueletos, de outro dialeto
Só desafeto, vida de inseto imundo
Indenização? Fama de vagabundo
Nação sem teto, Angola, Ketu, Congo, Soweto
A cor de Eto, maioria nos gueto
Monstro sequestro, capta três, rapta
Violência se adapta, um dia ela volta p'ocêis
Tipo campo de concentração, prantos em vão
Quis vida digna, estigma, indignação
O trabalho liberta, ou não?
Emicida, Boa Esperança*

Embora seja escassa a cultura material preservada sobre os navios negreiros e esparsos, também, documentos que narram a experiência dos próprios traficados, a descrição dos tumbeiros conta especialmente com o relato de viajantes e com o trabalho de artistas para a recomposição do que significou a travessia do atlântico para os povos negro-africanos: uma jornada degradante de maus-tratos cujas consequências para parcela da tripulação eram mortais³¹. Com duração entre um e dois meses, podendo transportar entre cem a seiscentas

³¹ Sobre a realidade no interior dos navios negreiros, Jaime Rodrigues (2018) informa que: “A alimentação a bordo era escassa, não apenas em razão do mau planejamento das viagens. A quantidade de comida era deliberadamente diminuta, a fim de inviabilizar a resistência dos cativos, sobretudo nos primeiros dias no navio. Carne-seca, feijão, farinha de mandioca e arroz compunham a dieta dos prisioneiros. Na ausência de alimentos frescos, a partir de certa altura da viagem grassavam doenças como o escorbuto, avitaminose conhecida nos séculos XVIII e XIX pelo elucidativo nome de ‘mal de luanda’; Luanda era um importante porto

peças conforme seu tipo, a viagem a bordo de um navio negreiro se dava com porões superlotados e insalubres, alimentação e água racionadas, e exposição a doenças, condições que poderiam levar à morte até um quarto dos africanos embarcados; cenário que se agrava ainda mais após a primeira proibição do tráfico, quando os tumbeiros passaram a viajar em direção ao Brasil ainda mais apinhados (RODRIGUES, 2018).

Resultava desse traslado que muitos desembarcavam já mortos ou desfaleciam logo após o desembarque. “Preto novo”³² era o nome dado aos africanos extinguidos antes mesmo de vendidos no mercado. Com o grande volume do tráfico, criou-se, no Rio de Janeiro, em meados do século XVIII, o Cemitério dos Pretos Novos. Nas palavras de Herbert S. Klein (2018), “[c]onsiderava-se degradante o sepultamento nesses espaços, pois era realizado com ritos sumários em covas rasas, às vezes coletivas, algumas sujeitas à visita de cães e porcos que devoravam partes dos corpos mal enterrados”. Inicialmente localizado no Largo de Santa Rita, em plena cidade, o cemitério foi transferido para o cais do Valongo, de modo a distanciar os seus ‘inconvenientes’ da cena urbana; mudança que empurrava para longe do campo de visão cidadão o horror materializado naquela construção, uma dentre tantas que, tal como os tumbeiros, simbolizavam o genocídio negro-africano no Brasil.

A partir do cotejo de diferentes fontes, Luiz Felipe de Alencastro (2018) conclui que o total de vítimas do tráfico negreiro para o Brasil esteja em torno de 4,8 milhões pessoas, abastecendo com suas vidas todos os ciclos econômicos da pátria entre os séculos XVI e XIX. Desembarcados na América portuguesa, a massa de traficados africanos sobrevivente ao traslado é reduzida à mera força de trabalho intensa e extensivamente explorada sob o regime escravista. Entre grilhões e correntes, a tortura e a degradação inerentes ao escravismo e à sua perpetuação no destino trilhado pelos afro-brasileiros é registrada pelo poeta Carlos Assumpção, que em seu poema “Protesto” testemunha os sentidos da escravidão negro-africana - como sistema de destruição física e moral de um povo - para os agentes do trabalho escravo, seus ancestrais³³.

negreiro de Angola”. O autor acrescenta que ainda sob má alimentação, vigilância e repressão, os povos africanos embarcados conseguiam se rebelar. Mesmo não sendo a regra, pode-se entender essas revoltas como eventos comuns, motivadas, dentre tantas razões, pelo pavor da morte trágica em uma terra estrangeira.

³² “Recém-chegado/a da diáspora africana, encontrado/a sem vida quando do desembarque do navio nos portos ou que morresse no mercado onde aguardava ser comprado/a” (KLEIN, 2018).

³³ Incorporamos o poema de Carlos Assumpção à nossa exposição não só pelo motivo de que a composição do texto assimila o percurso de transformações históricas do genocídio negro estrutural, mas também em memória ao seu significado político para os movimentos negros. Miriam Alves (2010) relata que “[s]egundo informações que obtive de militantes tanto da antiga Frente Negra Brasileira, quanto depois da Associação Cultural do Negro, como também os do MNU, no auge da efervescência da mobilização de participantes, o poema foi reproduzido

PROTESTO

Mesmo que voltem as costas
 Às minhas palavras de fogo
 Não pararei de gritar
 Não pararei
 Não pararei de gritar
 Senhores
 Eu fui enviado ao mundo
 Para protestar
 Mentiras ouropéis nada
 Nada me fará calar
 Senhores
 Atrás do muro da noite
 Sem que ninguém o perceba
 Muitos dos meus ancestrais
 Já mortos há muito tempo
 Reúnem-se em minha casa
 E nos pomos a conversar
 Sobre coisas amargas
 Sobre grilhões e correntes
 Que no passado eram visíveis
 Sobre grilhões e correntes
 Que no presente são invisíveis
 Invisíveis, mas existentes
 Nos braços no pensamento
 Nos passos nos sonhos na vida
 De cada um dos que vivem
 Juntos comigo enfeitados da Pátria
 Senhores
 O sangue dos meus avós
 Que corre nas minhas veias
 São gritos de rebeldia
 Um dia talvez alguém perguntará
 Comovido ante meu sofrimento
 Quem é que está gritando
 Quem é que lamenta assim
 Quem é

E eu responderei
 Sou eu irmão
 Irmão tu me desconheces
 Sou eu aquele que se tornara
 Vítima dos homens
 Sou eu aquele que sendo homem
 Foi vendido pelos homens

em cópias xerox e distribuído aos frequentadores das diversas entidades, tendo sido declamado com frequência em várias ocasiões” (p. 48). Para a autora, o poema é uma das provas da íntima relação entre a literatura e os movimentos negros. Luiza Lobo (1993) comenta que “Protesto” se transformou em um manifesto nos anos cinquenta, quando as coletividades negras organizadas se esboçavam (p. 166).

Em leilões em praça pública
 Que foi vendido ou trocado
 Como instrumento qualquer
 Sou eu aquele que plantara
 Os canaviais e cafezais
 E os regou com suor e sangue
 Aquele que sustentou
 Sobre os ombros negros e fortes
 O progresso do País
 O que sofrera mil torturas
 O que chorara inutilmente
 O que dera tudo o que tinha
 E hoje em dia não tem nada

[...]

(CARLOS ASSUMPCÃO, 2020, p. 35-39)

Aliada à ocupação latifundiária e ao sistema de monocultura, a escravidão compõe a ‘tríplice aliança’ efetiva para a dominação colonial na América. “A imediata exploração da nova terra se iniciou com o simultâneo aparecimento da raça negra, fertilizando o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão”, comenta Nascimento (2016, p. 58), tão à semelhança do “Protesto” de Assumpção, cujos versos denunciam o progresso erigido sobre a tortura e instrumentalização dos corpos negros. Sob “o signo do parasitismo imperialista”, o papel da escravidão para a estruturação do que se tornou a nação brasileira foi socioeconomicamente fundante e culturalmente determinante sobre “[...] a qualidade, a extensão e a intensidade da relação física e espiritual dos filhos de três continentes” (NASCIMENTO, 2016).

O africano escravizado construiu as fundações da nova sociedade com a flexão e a quebra da sua espinha dorsal, quando ao mesmo tempo seu trabalho significava a própria espinha dorsal daquela colônia. Ele plantou, alimentou e colheu a riqueza material do país para o desfrute exclusivo da aristocracia branca. Tanto nas plantações de cana-de-açúcar e café e na mineração, quanto nas cidades, o africano incorporava as mãos e os pés das classes dirigentes que não se autodegradavam em ocupações vis como aquelas do trabalho braçal (NASCIMENTO, 2016, p. 59).

Contrariamente à dissimulação que propagava o colonialismo português de que a instituição escravista se estabelecia em moldes benignos e humanitários, o que se verifica, na perspectiva das vítimas do genocídio, é o saque de terras e de povos, acompanhado da repressão de suas culturas, sob o poder militar imperialista. Sob a fachada da benevolente e amena escravidão luso-brasileira, a população escravizada esteve submetida a uma rotina de tratamento que envolvia trabalho extenuante e constantes punições e tortura, tendo como

consequência a deformação física, o aleijamento ou a morte (NASCIMENTO, 2016). Em seu *Dicionário da escravidão negra no Brasil* (2004), Clóvis Moura argumenta que³⁴:

Uma constante durante a escravidão no Brasil foi a equiparação do corpo do cativo ao das bestas, dos animais. Em face disso era usada constantemente a mutilação, algumas vezes por castigo, com o ferro em brasa ou pelo corte da orelha do fujão, outras vezes como símbolo de propriedade. Além disso, não se pode esquecer das marcas dos instrumentos de tortura, como o anjinho e o tronco, as marcas de açoite, os sinais de queimaduras. Raramente um escravo não apresentava uma das marcas de violação no seu corpo, nas nádegas, no ombro, no peito, nos pés ou nos órgãos sexuais. [...] A relação de escravos fugidos com marcas de tortura e castigo percorre todo o período de escravidão e era um mecanismo da classe senhorial para manter o cativo em estado de absoluta sujeição e obediência, sem o que o trabalho escravo não conseguiria se manter por muito tempo (MOURA, 2004, p. 126).

Por outro lado, as rotineiras punições e maus tratos existentes como instrumentos de subordinação dos escravizados demandaram intervenções do Estado monárquico no interior do núcleo senhorial, em cuja estrutura patriarcal o senhor de engenho podia reinar soberano em sua função de mando. Ordens expedidas pela coroa portuguesa em fins do século XVII recomendavam, por exemplo, que os senhores de escravos do Rio de Janeiro fizessem uso de punições mais ‘prudentes e eficazes’, de modo a evitar perturbações que possíveis revoltas dos escravizados poderiam gerar. Ao mesmo tempo em que a tortura servia para redimir os escravizados, ‘tortura em excesso’ poderia levá-los a se rebelar; a preocupação no segundo caso não possuía, porém, qualquer sentido humanitário, tratava-se de intervir para a preservação da propriedade e ajustamento da ordem escravista (GRINBERG, 2018, p. 151).

No período imperial, com a promulgação do Código Criminal e do Código do Processo Criminal nos anos trinta do século XIX, estabelecem-se punições exclusivas para escravos. Grinberg (2018) informa que para os açoites se recomendava o máximo de

³⁴ Moura dedica exclusivamente um verbete para tratar das deformações físicas dos escravizados. A principal fonte para o elenco de deformações citadas é a pesquisa de Gilberto Freyre *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. É curioso que mesmo dando provas da crueldade a que estavam submetidos os escravizados, Freyre tenha concluído pela tese das relações harmoniosas e açucaradas entre a Casa Grande e a Senzala. Do trabalho citado do autor, Moura destaca: “Numerosos os que apresentam nas coxas ou costas letra, sinais ou carimbos de propriedade, como hoje o gado, ou então marcas de surra ou castigo, o corpo deformado pela crueldade dos senhores brancos: uns manquejando, os quartos arreados em consequência de surras tremendas; outros com cicatriz de relho pelas costas ou nádegas; ou então cicatriz de anjinho, de tronco, de correntes no pescoço, de ferro nos pés, de libambo no tornozelo. Alguns com queimaduras na barriga. [...] Resta salientar nos anúncios de jornal de escravos fugidos as deformações no corpo por especialização, vamos dizer, profissional e por precocidade ou excesso de trabalho. São inúmeros os casos de deformação profissional das mãos, dos pés, da cabeça, do corpo inteiro do negro. Vários negrinhos, meninos de dez, doze anos, já aparecem de coroa na cabeça [...] feita à força pelo peso de carretos brutos: tabuleiro, tijolo, areia, pipa, barril. Há casos de negros com os dedos dos pés torrados por serem amassadores de cal e a cal lhes ter aberto feridas e comido os dedos; outros de dedos e munhecas inteiras comidas, talvez, pelas moendas dos engenhos. Vários de mãos muito calejadas e tortas por serem carpinteiros; oficiais de alfaiate com os dedos deformados pela agulha, alguns com o dedo picado de debruar tamancos; outros de dedos da mão com calos de amassar pão. Quase todos de pés e mãos enormes, deformados pelo trabalho” (FREYRE *apud* MOURA, 2004, p. 126)

cinquenta ao dia - limite que não causasse morte ou invalidez. “Ainda assim, não era incomum a imposição de penas com trezentas chibatadas ou mais, mesmo que, na prática, elas significassem sentenças de morte” (GRINBERG, 2018). Além de açoites e ferros, instituía-se a regulação da pena de morte para os escravizados, dispositivo que se manteve mesmo depois de essa prática ser abolida para a população livre em geral. Nas palavras de Grinberg, a exclusividade da pena de morte para escravos “tornara-se símbolo da própria escravidão no Brasil” (2018, p. 153). Todavia, retomando as palavras de Carlos Assumpção, dessa prisão alguém grita, da colônia à república, a tristeza da nação.

PROTESTO

[...]

Sou eu meu irmão aquele
 Que viveu na prisão
 Que trabalhou na prisão
 Que sofreu na prisão
 Para que fosse construído
 O alicerce da nação
 O alicerce da nação
 Tem as pedras dos meus braços
 Tem a cal das minhas lágrimas
 Por isso a nação é triste
 É muito grande mas triste
 E entre tanta gente triste
 Irmão sou eu o mais triste
 [...]

(CARLOS ASSUMPÇÃO, 2020, p. 35 - 39)

Sob essa rotina de exploração, escravizados, e mesmo as pessoas negras livres, figuram entre as maiores taxas de morbidade e mortalidade. Segundo o estudo de Klein (2018), as melhores estimativas apontam que para os nascidos escravizados que sobrevivam até um ano de idade, a expectativa de vida poderia chegar até 33,6 anos, e para os que sobreviviam até os cinco anos, 38,4 anos. A mortalidade infantil atingia taxas de um terço das crianças do sexo masculino até um ano de idade e pouco menos da metade até os cinco anos. Desnutrição e infecções estão entre as principais causas da mortalidade infantil. Certo é que a taxa de mortalidade infantil atingia números expressivos entre todos os grupos raciais, todavia, entre as pessoas negras – escravizadas, libertas ou livres – as porcentagens se agudizam. “Nem todas as crianças vingam”, diz o caçador de escravos fugidos Cândido Neves, personagem de Machado de Assis em seu conto “Pai contra Mãe”, demarcando o desfecho narrativo de um, há momentos antes, feto abortado de uma escravizada em situação de fuga, Arminda, que acabara de restituir a seu proprietário. Cândido Neves age pelo

interesse de que o pecúlio adquirido nessa captura auxiliasse no cuidado de seu próprio filho; esse sim, “digno de vingar”. A sentença rápida, sem qualquer gesto de reflexão, lançada por Cândido Neves sobre toda a cena anterior que vira - mas que parece não ter visto - é acolhida sem contestação; age como um ponto final contra algum questionamento, mesmo o mais íntimo, que lhes possam surgir quanto à humanidade de Arminda, de quem brutalmente se arranca a possibilidade de liberdade, e de seu filho, de quem brutalmente se arranca a possibilidade de vida. “Nem todas as crianças vingam”, especialmente as racializadas, poderia-se completar.

Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (2006), obra com a qual o autor procurou reconstituir e reconstruir o processo de gestação dessa – segundo ele nomeia – etnia-nacional, ou povo-nação, interpreta que o empreendimento colonial alicerçado no modo de produção escravista envolveu a capacidade brutal das classes dominantes de “recrutar, desfazer e reformar gentes ao milhões” (p. 163). Desde o primeiro momento a interpretação do autor aponta o que será reiterado ao longo das páginas do livro: o fazimento da nação brasileira se deu sobre processos sucessivos, e nunca interrompidos, de genocídio e etnocídio de negros e indígenas, formando o que ele chama de *moinhos de gastar gente na feitoria Brasil*³⁵. Sobre a letal exploração da força de trabalho negro-africana, Ribeiro calcula que o Brasil tenha *gasto* no seu *fazimento* cerca de 12 milhões de pessoas negras, “desgastados como a principal força de trabalho de tudo que se produziu aqui e de tudo que aqui se edificou” (RIBEIRO, 2006, p. 203).

A empresa escravista fundada na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da coerção permanente, exercida através dos castigos mais atrozes, atua como uma mó desumanizadora e deculturadora de eficácia incomparável. Submetido a essa compressão, qualquer povo é desapropriado de si, deixando de ser ele próprio, primeiro, para ser, ninguém ao ver-se reduzido a uma condição de bem semovente; como um animal de carga; depois, para ser outro, quando transfigurado etnicamente na linha consentida pelo senhor, que é mais compatível com a preservação dos seus interesses (RIBEIRO, 2006, p. 106).

Confrontando esse sistema de compressão brutal de sua humanidade, desde implantada a escravidão, os povos negro-africanos exerceram, de múltiplas formas, resistência – ativa ou passiva – contra o regime, de modo a contribuir enfaticamente para o desgaste econômico, político e mesmo psicológico da classe escravocrata (MOURA, 2019). Todavia,

³⁵ “O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso. Surge, isto sim, da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável” (RIBEIRO, 2006, p. 21).

as repressões que historicamente sucederam a quaisquer práticas dos escravizados, de modo individual ou coletivamente associados, que travassem conflito com os ditames do modo de produção escravista, em alguns casos, e noutros casos propusessem a negação radical da escravidão, como os movimentos de quilombagem, acabam por configurar mais uma forma de genocídio, tal era a violência dizimadora contra os insurgentes. “Tinha um caráter extremamente violento e assassino a repressão dos escravocratas a esses legítimos esforços e libertação do africano escravizado, a qual assumia a expressão de verdadeiro massacre coletivo da população negra” (NASCIMENTO, 2019, p. 74)³⁶.

Considerando que os quase quatrocentos anos de escravidão no Brasil se caracterizam por uma complexidade tal de relações e interações criadoras de diferenciações regionais e diacrônicas do sistema, Moura (2019) propõe que o escravismo brasileiro seja compreendido em duas fases principais: o escravismo pleno e o escravismo tardio. O primeiro, caracterizado pela alta demanda do trabalho escravo no Nordeste açucareiro e na mineração em Minas Gerais, inicia-se com a chegada dos africanos traficados em número significativo e se estende até à abolição do tráfico negreiro com a Lei Eusébio de Queiroz³⁷. O segundo, que vai da abolição do tráfico negreiro intercontinental à abolição da escravidão (1851 - 1888), corresponderia ao período em que o escravismo é impactado pelas transformações da economia mundial, a qual transita de uma fase de exportação de mercadorias para a de exportação de capitais, marcadas pelas cafeiculturas predominantes nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse período, a nação vive um processo de *modernização injetada*, nas palavras do autor, em que os capitais das metrópoles estrangeiras, das quais o Brasil se fazia dependente, instalavam-se estrategicamente em setores controladores da economia local. “Tudo aquilo significava *civilização* no seu conceito do capitalismo clássico era trazido de fora e se incorporava à nossa sociedade civil (excluídos os escravos)” (MOURA, 2019, p. 260). Porém, o que Moura (2019) destaca principalmente é que todo o aparato e desenvolvimento tecnológico introduzido do exterior se superpunha a uma estrutura

³⁶ Clóvis Moura (2019) avalia sobre as insurgências negro-escravas que, se não chegaram a modificar a estrutura escravista de modo a fundar um novo modelo de ordenação social, promoveram, porém, um constante desgaste ao sistema escravista. O historiador aponta que em três níveis principais se manifestou esse desgaste: econômico, político e psicológico.

³⁷ Moura (2019) assinala como “rasgos fundamentais do escravismo brasileiro pleno (1550-1850)”: a produção quase que exclusivamente voltada para a exportação no mercado colonial; tráfico de escravos internacional e tráfico triangular; subordinação da economia colonial à metrópole de modo a impossibilitar um processo de acumulação primitiva que resultasse da passagem do escravismo ao capitalismo não dependente; latifúndio como forma principal de propriedade; legislação violenta e repressora contra os escravizados; resistência ativa e radical dos escravizados contra o instituto escravista (MOURA, 2019, p. 262).

‘traumatizada no seu dinamismo’, a permanência das relações escravistas de produção. “Era, portanto, uma *modernização* sem mudança social” (MOURA, 2019, p. 260, grifos do autor).

Clóvis Moura desenvolveu sua formação e produção acadêmico-científica em estreita relação com os movimentos sociais e em constante interlocução com o pensamento social brasileiro. Promovendo uma reflexão histórico-dialética dos conflitos que atravessam a formação do país, Moura pensa uma *sociologia da práxis negra*. Nesse sentido, em sua obra o racismo é compreendido como componente inerente à sustentação da sociedade de classes. A articulação entre a categoria de classe e o conceito de raça são, para o autor, fulcrais à compreensão do funcionamento do capitalismo, de modo que seu trabalho envolve a elaboração de um arcabouço teórico que possa refletir as particularidades estruturais e políticas da exploração de classe e da opressão de raça no contexto brasileiro³⁸.

No segundo ciclo do escravismo, entrecruzam-se no território nacional relações escravistas e capitalistas. O capital monopolista aqui se instala por meio de investimentos vindos do polo externo que criaram um ‘complexo cerrado de dominação’, subordinando estruturalmente a economia brasileira. “É o encontro do escravismo tardio com o capitalismo monopolista internacional estrangulando a possibilidade de um desenvolvimento autônomo no Brasil”, explica Moura (2019, p. 286).

Observar esse momento da nossa história socioeconômica importa porque podemos encontrar na transição entre o escravismo e o estabelecimento do modo de produção capitalista o aprofundamento daquilo que Caio Prado Júnior já apontou como o sentido da nossa colonização e que Darcy Ribeiro posteriormente reelaborou: a fundação de uma nação para os outros – um proletariado externo às metrópoles para onde é escoada a extração e produção de riquezas – a custo do desgaste violento e desmedido da gente local; essa gente, tanto ontem como hoje, trata-se especialmente das gentes pretas, das gentes indígenas, das gentes trabalhadoras.

³⁸ A produção acadêmica e militante de Clóvis Moura desempenhou papel fundamental quanto à demonstração da centralidade da luta antirracista no processo revolucionário de constituição de uma sociedade igualitária. Parcela relevante de seus estudos se dedica à compreensão histórica e sociológica dos aquilombamentos no Brasil escravocrata, os quais, por representarem movimentos contínuos ao longo do escravismo, são conjuntamente definidos pelo autor como práticas de quilombagem, uma expressão radical do protesto negro e da luta de classes. Nesse sentido, Clóvis Moura entendia que a radicalização das populações negras contra a escravidão inaugurava a revolta anticapitalista no Brasil, considerando-se que por meio do trabalho forçado dos povos africanos em diáspora se estabeleciam as bases desse sistema de produção.

Nas últimas décadas do século XIX, avançam a *modernização*, a regionalização da economia e a urbanização, sem que se revolucionasse, contudo, a estrutura social escravista³⁹, mesmo que essa já se apresentasse em gradativa decomposição. Quando a escravidão, já incapaz de dinamizar a economia interna, chega, enfim, a seu último termo, o que se processa para a população escravizada escapa aos reais significados de liberdade pretendidos. Com a proclamação da abolição da escravatura, findava-se o instituto escravista, mas não a ordem racial que ele produzira. Sem quaisquer programas de reparação das condições de vida da massa antes escravizada, de inserção desse grupo nos postos de trabalho assalariado ou de democratização do acesso à terra, o que se desenhou para a população negra foi a sua sistemática marginalização no pós-abolição; marginalização que se mantém, demonstrando, como elucida Moura (2019), as aderências históricas, sociais e culturais e os entraves estruturais da formação escravista na sociedade brasileira atual. Retomando o testemunho de Carlos Assumpção, na medida em que a violência contra o povo preto se atualiza em suas formas, o poeta atualiza o seu protesto:

PROTESTO

[...]

Mas hoje grito não é
 Pelo que já se passou
 Que se passou é passado
 Meu coração já perdoou
 Hoje grito meu irmão
 É porque depois de tudo
 A justiça não chegou
 [...]

A minha história é contada
 Com tintas de amargura
 Um dia sob ovações e rosas de alegria
 Jogaram-me de repente
 Da prisão em que me achava

Para uma prisão mais ampla
 Foi um cavalo de Troia
 A liberdade que me deram
 Havia serpentes futuras
 Sob o manto do entusiasmo
 Um dia jogaram-me de repente

³⁹ Avaliando os efeitos da revolução burguesa no Brasil para a população negra, Florestan Fernandes comenta que “[e]m suma a expansão urbana, a Revolução Industrial e a modernização ainda não produziram efeitos bastante profundos para modificar a extrema desigualdade racial que herdamos do passado” (2007, p. 67). Podemos concluir, com base nos estudos do autor, que os processos citados tiveram por consequência mais a perpetuação das relações de opressão entre os grupos raciais que o seu contrário.

Como bagaços de cana
 Como palhas de café
 Como coisa imprestável
 Que não servia mais pra nada
 Um dia jogaram-me de repente
 Nas sarjetas da rua do desamparo
 Sob ovações e rosas de alegria

Sempre sonhara com a liberdade
 Mas a liberdade que me deram
 Foi mais ilusão que liberdade

(CARLOS ASSUMPCÃO, 2020, p. 35 - 39)

No interior desse “cavalo de Troia” que figura a Abolição nos moldes com os quais se deu, as vidas negras se defrontaram com a perpetuação do seu massacre histórico; uma “ilusão de liberdade”, nas palavras de Carlos Assumpção, ou um “simulacro de liberdade”, nas palavras de Abdias Nascimento. “De vítima acorrentada pelo regime racista de trabalho forçado, o escravo passou para o estado de verdadeiro pária social, submetido pelas correntes invisíveis forjadas por aquela mesma sociedade racista e escravocrata” (NASCIMENTO, 2019, p. 89). No mais das vezes, as opções que restavam aos afrodescendentes eram a de se manterem trabalhando para os antigos senhores em condições idênticas às anteriores ou de migrarem para as cidades, onde só encontrariam desemprego, miséria, fome e desnutrição.

[...] Se a escravidão significou crime hediondo contra cerca de trezentos milhões de africanos, a maneira como os ‘africanos’ foram emancipados em nosso país não ficou atrás como prática de genocídio cruel. Na verdade, aboliram qualquer responsabilidade dos senhores para com a massa escrava; uma perfeita transação realizada por brancos e para brancos e para o benefício dos brancos (NASCIMENTO, 2019, p. 87).

Podemos enfatizar com as palavras de Florestan Fernandes – cujos estudos são enfáticos em demonstrar o processo de ajustamento da ordem racial escravista ao estabelecimento da ordem social competitiva – que “[...] a Abolição constitui um episódio decisivo de uma revolução social feita pelo branco e para o branco” (FERNANDES, 2007, p. 66). Vitimado pela escravidão, o povo africano e afrodescendente foi também vítima da crise do sistema escravista; duplamente espoliado, primeiro, por não dispor de qualquer indenização e assistência, depois, ao ser posto em competição desigual com as populações brancas na disputa por postos de trabalho assalariado⁴⁰. Nos episódios ‘traumatizantes’ dessa

⁴⁰ Nas regiões que se incorporam mais tardiamente à economia exportadora - das quais São Paulo é o exemplo de destaque, o surto econômico dos fins do século XIX não beneficiou o ex-agente do trabalho escravo, nem mesmo pessoas negras libertas ou livres, que, na verdade, sofreram o desalojamento das posições de trabalho que ocupavam quando em concorrência com os imigrantes (FLORESTAN, 2007, p. 65 - 67).

narrativa infausta, encontramos desenhado o ‘destino negro’ que ainda não se reverteu no presente.

2.5 “Somente sei que naquele mundo não houve lugar pra mim”: revolução das gentes brancas, despejamento e erradicação das gentes negras

Sendo a revolução burguesa no Brasil, sobretudo, uma revolução branca, a supremacia desse estoque racial em nada foi afetada pela abolição (FERNANDES, 2007). Reorganizou-se, apenas, e de modo a expulsar parcial ou completamente os povos negros – seja os anteriores agentes do trabalho escravo, os libertos ou os livres – do fluxo de crescimento econômico e desenvolvimento social; empurrados para a periferia da ordem social competitiva ou, como explica Fernandes, expulsos para as estruturas semicoloniais e coloniais mantidas do passado. Diz o autor que “a revolução burguesa praticamente baniou os negros da cena histórica” (FERNANDES, 2007). Ao tempo em que demais camadas concentravam os benefícios das transformações econômicas, o negro, explica o sociólogo, não ficou apenas à margem do processo, foi “selecionado negativamente”, direcionado à sua eliminação.

É preciso frisar, nesse sentido, que o que sucede à população negra é não somente a *não integração* na sociedade competitiva, como também sua *desintegração* coletiva da estrutura econômica que antes ela compunha como elemento principal. Durante o tempo em que perdurou o escravismo, os trabalhadores negros, seja na situação de escravizados ou de libertos, ocupavam ofícios dos mais diversificados, fazendo-se presentes nos variados setores da vida econômica do Império. Atuaram, conforme explicação de Moura (2019), como mecanismo impulsionador e equilibrador da dinâmica econômica da sociedade escravista ao tempo em que garantiam o ócio das classes senhoriais. Com a introdução do *trabalho livre*, esses grupos sofrem um duro movimento de *desarticulação* do sistema produtivo, marginalizando-se ou desgastando-se com a morte de grande parte dos ex-escravizados. Essa desarticulação, não agindo exclusivamente no plano econômico, afeta também a consciência étnica dos segmentos não brancos, que fragmentados e desintegrados de suas identidades raciais se defrontam com a dificuldade de articulação de uma contra-ideologia capaz de defrontar-se radicalmente com aquela imposta pelos grupos dominantes (MOURA, 2019, p. 98 - 99).

Os egressos do antigo regime de produção, formam o que Clóvis Moura chama de *franjas marginais* do capitalismo dependente, enquanto se multiplicam, como componentes

da classe trabalhadora, os *elementos ideológicos de barragem social* das populações negras pautados no preconceito de cor. Tais elementos ideológicos fazem parte de um conjunto de mecanismos que visavam garantir o imobilismo social das pessoas negras na ordem competitiva. Criou-se, dessa forma, um amplo painel ideológico que pintou o negro como congenitamente inepto para o *trabalho livre* de modo a justificar a imobilização socioeconômica para a qual ele foi estrategicamente destinado. Reencontramos, nesse ponto, a lírica do “Protesto” de Carlos Assumpção, que reúne o processo descrito em uma operação metafórica: o negro foi condenado ao porão da sociedade.

PROTESTO

[...]
 Mas irmão fica sabendo
 Piedade não é o que eu quero
 Piedade não me interessa
 Os fracos pedem piedade
 Eu quero coisa melhor
 Eu não quero mais viver
 No porão da sociedade
 Não quero ser marginal
 Quero entrar em toda parte
 Quero ser bem recebido
 Basta de humilhações
 Minh'alma já está cansada
 [...]

(CARLOS ASSUMPÇÃO, 2020, p. 35 - 39)

Se Moura (2019), como já citamos, refere-se ao conjunto desse processo como “modernização sem mudança social”, Fernandes (2007) põe em termos de “modernização do arcaico e arcaização do moderno”. Extrai-se disso – dessa estrutura traumatizada e traumatizante – a persistência do passado no presente, especialmente naquilo que define o padrão de integração racial na sociedade brasileira, multiplicando e adensando suas desigualdades e estratificações. “A estrutura racial da sociedade brasileira, até agora, favorece o monopólio da riqueza do prestígio e do poder pelos brancos. A supremacia branca é uma realidade no presente, quase tanto quanto foi no passado”, conclui Florestan Fernandes.

O sistema de classes, não destruindo as estruturas raciais do antigo regime, acomoda o modelo assimétrico das relações de raça que regulava o contato entre senhores, escravizados e libertos. Inerentes à mediação do contato sociorracial são o preconceito e a discriminação por raça, que, tal como as estruturas das quais fazem parte – retroalimentando-as – persistem no

presente. Mantém-se, com isso, o moto-contínuo do nosso racismo cotidiano, e a consequência desse racismo, desde há muito denunciam as vozes dos movimentos negros organizados, é o genocídio⁴¹.

O que diferentes intérpretes do Brasil pontuam – Ribeiro (2006), Fernandes (2007; 2017), Moura (2019), Gonzalez (2020) – é que a reprodução da ordem racial do regime escravista não se trata de atraso cultural, senão de característica própria ao capitalismo dependente, que nas nações emergentes em que se instalou foi incapaz de corrigir as desigualdades socioeconômicas entre os diferentes estoques raciais; contrariamente, consolidou a violência racial como mola impulsionadora da exploração com fins à acumulação e concentração de capital⁴².

Modifica-se a ordem social, mas a posição relativa das populações negras só muda vagarosa e ligeiramente. Analisando o recenseamento de 1950, o estudo de Fernandes (2007) destaca dados que mostram sobre a ocupação social dos grupos raciais que negros representavam apenas 0,9% de empregadores do contingente total. Sobre a situação de escolarização, somente 0,6% de negras e negros completaram cursos em escolas secundárias e 0,2% cursos universitários. Transcorrido mais de meio século do fim da escravidão, a desigualdade entre brancos e negros seguia esmagadora. “Uma situação como esta envolve mais do que desigualdade social e pobreza insidiosa. Pressupõe que os indivíduos afetados não estão incluídos, como grupo racial, na ordem social existente como se não fossem seres humanos nem cidadãos normais” (FERNANDES, 2007)⁴³.

⁴¹Em seu pronunciamento na abertura da Plenária Brasileira para a III Conferência Mundial contra o Racismo, realizada em 2001, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Abdias Nascimento define o racismo contemporâneo – “discriminação racial dissimulada e negada na retórica, porém firme e eficaz na sua prática de exclusão” – como sendo um “racismo de resultados”. “São os processos perversos de genocídio que sempre caracterizaram a sociedade brasileira e que hoje se revelam no mundo como parte integral de um processo de globalização que institucionaliza o racismo, a discriminação racial e o massacre de nossa gente em escala mundial” (NASCIMENTO, 2019, p. 360).

⁴²Sociologicamente considerado o elemento estrutural da situação racial brasileira tem duas dimensões distintas. Uma, especificamente social associada à impossibilidade, com que se defrontam as sociedades capitalistas e de classe subdesenvolvidas da América Latina, de criar uma ordem social competitiva capaz de absorver os diferentes setores da população, ainda que parcialmente, nos estratos ocupacionais e sociais do sistema de produção. Outra, que é por sua natureza, o problema da cor de complexa herança do passado continuamente reforçada pelas tendências assumidas pela igualdade sobre o capitalismo dependente, e preservada através da manifestação conjunto de atitudes preconceituosas e comportamento discriminativo baseados na “cor” (FERNANDES, 2007, p. 93).

⁴³ Cotejando as pesquisas de Fernandes com dados fornecidos pelo IBGE para o ano de 1980, Moura (2019) observa como no fim do século XX o negro comparecia no mercado de trabalho como capitalista em números tão inexpressivos como antes. Escrevendo no centenário da abolição, o que o autor pontua é o que os imigrantes

O sociólogo observa que se formam dois mundos diferenciados cujos destinos se opõem: o mundo dos brancos, e outro, dos negros. Para o segundo grupo, impedido de participar coletivamente da vida política e econômica da nação, restou, na definição de Abdias Nascimento (2016), um “estado de escravidão em liberdade”. Foi o que testemunhou a escritora Carolina Maria de Jesus nas centenas de páginas de seus cadernos que vieram a ser editadas na publicação que se tornou a sua mais conhecida, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2014). No testemunho literário de Carolina se representa o cotidiano de um mundo de despejados da ordem social competitiva para quem a “modernização” só se apresentou ao longe, sem adentrar-lhes as casas – ou os barracos – e lhes preencher os pratos⁴⁴. O passado que persiste no presente, a ordem racial escravista constantemente reencenada no cotidiano das gentes pretas, é alvo de denúncias agudas na obra da autora, destacadamente a passagem em que, por ocasião do aniversário da abolição, nos diz: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome!” (JESUS, 2014).

2.6 “Em que é que branco melhora a raça?”: embranquecimento populacional e apagamento da *mancha negra*

Enquanto se estabelecia o capitalismo monopolista, somou-se à miserabilização sistemática das gentes negras programas voltados para o embranquecimento populacional da nação. Findava-se a escravidão e as elites brancas defrontavam-se com o que era para elas o “problema racial do negro”: “como salvar a raça branca da ameaça do sangue negro, considerado de forma explícita ou implícita como ‘inferior’” (NASCIMENTO, 2016).

Diversificado em suas estratégias, o genocídio do negro brasileiro seguia seu curso. O projeto de extinção da “mancha negra” envolveu mais de uma forma de operar, usando como recurso práticas sociais que, não sendo novas à formação sociocultural brasileira, atualizavam

das derradeiras décadas do século XIX se encontravam em posição melhor que as comunidades negras da sua atualidade.

⁴⁴ Vide as seguintes passagens extraídas de *O Quarto de Despejo* (2014), nas quais se evidenciam as cisões sociais e raciais do espaço urbano, referentes aos dias dezoito de maio e sete de julho de 1958, respectivamente:

“... As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (JESUS, 2014, p. 35)

“Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas” (JESUS, 2014, p. 85).

violências que antes já se processavam; é o caso do estupro e da exploração sexual da mulher negra por homens brancos. Com a normalização da prática de violação e subjugação sexual da mulher negra, pretendia-se diluir o sangue africano em uma população de mulatos que pudessem gradativamente ser branqueados. Para Abdias Nascimento, o tipo mulato não é senão um marco do processo de liquidação das gentes negras. “O processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. O ‘problema’ seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente” (NASCIMENTO, 2016, p. 84).

Procurando concretizar as previsões de que para salvar o que há de sangue europeu nas gentes brasileiras em formação seria necessário eliminar o elemento negro, a política imigratória de orientação racista se tornou mais um instrumento de branqueamento⁴⁵. Com o endosso das teorias raciais que se propunham científicas, a nação implementou como política de Estado o padecimento dos negros sob a injeção populacional das massas brancas que pudessem infundir na pátria os signos da superioridade da brancura. Nesse sentido, não é suficiente interpretar as leis imigratórias como medidas de implementação de mão de obra destinada ao mercado de trabalho assalariado que se formava. Cabe reposicioná-las no campo maior de um amplo programa de genocídio. O desaparecimento da ‘mancha negra’ se daria por meio de um programa calculado de destruição, reverberado por diferentes complexos infra e superestruturais – dentre os quais a literatura, como apresentaremos adiante, também prestou o seu papel.

Estudando dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística quanto à situação demográfica de brancos e negros em um período compreendido entre 1872 e 1950, Abdias Nascimento observa o progressivo declínio da população negra acompanhado do crescimento do contingente branco. O autor pondera, todavia, que é necessário considerar nessas estatísticas seu “caráter artificialmente inflacionado”, na medida em que o ideal de branqueamento incutido às gentes negras faz com que sejam tendencialmente levadas a se

⁴⁵ Estão citadas no ensaio de Nascimento (2014) passagens como a de Sílvio Romero, “A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida pertencerá, no porvir, ao branco” (p. 85); de Oliveira Viana, “[...] esse aumento do *quantum* ariano há de fatalmente reagir sobre o tipo antropológico dos nossos mestiços, no sentido de modelá-los pelo tipo do homem branco” (p. 87); de Arthur Neiva, “Daqui um século a nação será branca” (p. 87); de João Batista de Lacerda, representante latino-americano no Primeiro Congresso Universal de Raças (Londres, 1911), “[...] é lógico esperar que no curso de mais de um século os *métis* tenham desaparecido do Brasil. Isso coincidirá com a extinção paralela da raça negra em nosso meio” (p. 87); são alguns exemplos dentre muitos utilizados pelo autor.

identificarem com o branco⁴⁶. Ainda assim, a despeito do que há de falseado nas porcentagens disponíveis, Nascimento conclui o quão profundo se arraiga entre a população afrodescendente o ideal da brancura e o poder com o qual as classes dirigentes brancas são capazes de manipulá-la. A raça aparece, desse modo, como o “[...] arame farpado onde o negro sangra sua humanidade” (NASCIMENTO, 2014, p. 92).

A ideologia do branqueamento introjeta seus valores fundamentais em vastas camadas da população não branca por meio de mecanismos alienadores. Os brasileiros substituem sua identidade étnica por mitos reificadores com os quais pretendem escamotear a realidade concreta com “uma dolorosa e enganadora magia cromática na qual o dominado se refugia para aproximar-se simbolicamente, o mais possível, dos símbolos criados pelo dominador” (MOURA, 2019, p. 92).

Tratando-se do declínio demográfico verificado até à primeira metade do século XX, é importante comentar sobre a *terapêutica*, nas palavras de Moura (2019), apresentada pelas elites dominantes para tratar a *doença* do negro: esterilizá-los, para eliminá-los do corpo social. O historiador cita o caso de Benedito Pio da Silva, assessor do GAP (Grupos de Assessoria e Participação) do Banespa do estado de São Paulo, que apresenta ao órgão a tese, posteriormente aprovada, de que era necessária uma campanha nacional para o controle da natalidade das populações negras e indígenas sob a prerrogativa de que essas ameaçavam atingir, até os anos 2000, um ordem populacional muito superior à branca. Para Clóvis Moura, a tese é mais uma expressão da *síndrome do medo*⁴⁷ contra as populações não brancas desencadeando comportamentos patológicos entre as elites.

2.7 “O negro desce o morro, mas... sabe lá se volta?”: criminalização, encarceramento, extermínio e o *continuum* antinegro

*Necropolítica para preto e pobre, cuidado,
você pode ser o próximo da lista,*

⁴⁶ Nascimento apresenta o seguinte esquema de *identificação escapista* do qual as pessoas negras se valem para afastarem-se de sua própria negritude: “[t]emos, então, os mulatos claros descrevendo-se a si mesmos como brancos; os negros identificando-se como mulatos, pardos ou mestiços [...]” (NASCIMENTO, 2016, p. 90).

⁴⁷ Trata-se, a *síndrome do medo*, de um sentimento sociopsicológico que desgastou a classe senhorial e influiu sobre seu comportamento durante toda a duração do escravismo, gerado pelo receio de insurreição da massa escravizada. Esse cenário de desgaste psicológico configurava entre os escravocratas um estado de pânico permanente, que se refletia em medidas repressivas para a população negra em geral. “A síndrome do medo presente nas classes senhoriais tinha apoio material no grande número de escravos negros e na possibilidade permanente da sua rebeldia. Refletia uma ansiedade contínua e, com isso, a necessidade de um aparelho de controle social despótico, capaz de esmagar, ao primeiro sinal de rebeldia, a possibilidade de essa massa escrava se rebelar” (MOURA, 2019, p. 276 - 277).

*observa várias formas de genocídio,
hospitalar, alimentar, oito
horas esperando atendimento,
eles te matam devagar.
[...]
Vocês não sabem de nada, vocês não
enxergam o tamanho da desgraça chamada
Brasil.
Negafya, "Brasil genocida"*

Um dos argumentos principais dos escritos de Lélia Gonzalez e de Carlos Hasenbalg na obra *Lugar de negro* (1982) é a plena coexistência entre racismo, industrialização e desenvolvimento capitalista. Revisando a tradição do pensamento social brasileiro, Hasenbalg identifica três tendências predominantes: a negação do papel da raça na geração de desigualdades; a redução da discriminação racial a um fenômeno de classe; ou a sua compreensão como resíduo cultural de um passado escravista distante (1982, p. 88). A intenção do autor, ao elaborar a síntese do que considera ter sido as linhas gerais dos estudos das relações de raça no Brasil até aquele momento, é demarcar a violência racial e as desigualdades sociais dela consequentes não como meras sobrevivências do passado, quais resquícios do passado escravista que viriam a desaparecer com a progressão e sofisticação do sistema competitivo. Contrariamente, no período compreendido na análise dos autores, percebia-se o aprofundamento da violência e da desqualificação competitiva dos grupos negros, o que se relacionava aos benefícios materiais e simbólicos diretamente angariados pelos estoques populacionais brancos. Tem-se com isso que, enquanto avançava a segunda metade do século XX e o regime ditatorial-militar estampava os mitos do progresso econômico e da democracia racial, a raça e as formas de experiência sociais desiguais que ela estabelece se mantinham como tecnologias fundamentais de opressão e de produção de exploração⁴⁸.

Na mesma obra, os ensaios de Lélia Gonzalez⁴⁹ nos ajudam a configurar o novo estágio, em suas novas/velhas formas, da violência antinegro operada pelo Estado brasileiro sob o longo período ditatorial. Gonzalez chama a atenção para a estratégia pela qual o regime militar aliou ao novo modelo econômico que se estabelecia a “pacificação” da sociedade civil, sendo essa pacificação, em seus efeitos práticos para as classes negras e pobres, o seu

⁴⁸Citando Hasenbalg (1982), “[a] raça, como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar como um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social” (p. 89).

⁴⁹“O golpe de 64, o novo modelo econômico e a população negra” (1982).

“silenciamento, a ferro e a fogo”, de modo que “quando se lê ‘pacificação’, entende-se repressão” (1982, p. 11).

Vitimado pelo mito da democracia racial, o contingente negro da população se viu vitimado, também, pelo mito do milagre econômico. O crescimento econômico seguia seu curso de centralização obscena enquanto multiplicava a miséria entre os menos favorecidos na hierarquia social. À classe trabalhadora negra coube aprofundar sua posição estrutural como mão-de-obra barata e/ou mão-de-obra de reserva, entre condições precárias de subsistência e desemprego massivo. Soma-se a esse cenário a violência policial, seja ela legalizada ou não – necessário destacar que mesmo as formas de violência policial não respaldadas nos códigos jurídicos encontram nessa esfera regulatória diferentes mecanismos de validação⁵⁰. Considerada a divisão racial do espaço no contexto urbano, nas zonas de habitação da população negra, a polícia age para “reprimir, violentar e amedrontar”. Como atesta Gonzalez, “[é] por aí que se entende que o outro lugar natural do negro seja as prisões e os hospícios”. A autora chama a atenção para os impactos psicossociais dessa violência. “A sistemática repressão policial, dado seu caráter racista (segundo a polícia, todo crioulo é marginal até que se prove o contrário), tem por objetivo próximo a imposição de uma submissão psicológica através do medo” (1982, p. 16). Consequência desse estado de medo generalizado é o impedimento da unificação e da organização do grupo reprimido, usando-se os vários mecanismos de perpetuação de suas divisões internas. Nesse contexto, são as elites e classes patronais brancas as impulsionadas pela repressão sistemática – a miserabilidade, o desemprego, o abuso e a letalidade da presença policial – das classes negras. “Pressionado pela polícia, de um lado, e pelas péssimas condições de vida, do outro, o negro oferece a sua força de trabalho por qualquer preço no mercado” (1982, p. 15).

Gonzalez apresenta que ao tempo em que as classes médias brancas em formação serviam de suporte ideológico ao “milagre”, zonas racialmente identificadas, como a Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, transformavam-se em áreas especiais de atuação dos esquadrões de morte, levando aos noticiários a paisagem letal dos cadáveres desovados pelos

⁵⁰ Sobre isso, vide *Indignos de vida*: a forma jurídica da política de extermínio de inimigos na cidade do Rio de Janeiro (2015), de Orlando Zaccone. O autor procura demonstrar a forma jurídica da letalidade do sistema penal no Brasil. Zaccone pontua que “[...] a polícia mata, mas não mata sozinha. O sistema de justiça criminal se utiliza de um expediente civilizatório, racional e burocrático, na produção da verdade jurídica, que a viabiliza a ideia de uma violência conforme o direito, a partir da construção de uma violência qualificada por decisões de respeitáveis agentes públicos, conhecidos como fiscais da lei” (2015, p. 23).

justiceiros da ordem social – os pacificadores⁵¹. A esse respeito, podemos somar aos trabalhos de Gonzalez e Hasenbalg, a pesquisa mais recente de Luciene Rocha (2017)⁵² sobre as formas de genocídio antinegro operadas nessa região.

Observada em sua formação histórica, a Baixada Fluminense, como resgata Rocha (2017), corresponde ao território onde existiu o Quilombo Iguaçu e outros quatro quilombos no século XIX. Hoje, a região é habitada por uma população majoritariamente negra e pobre, sobre a qual a violência estatal direta, testemunhada por Gonzalez, mantém-se como aspecto prevalente em sua experiência social. Luciene Rocha demonstra como a presente violência letal perpetrada pela polícia e pelas milícias a ela associadas reproduz práticas e técnicas oriundas do sistema policial ativo na região durante a ditadura militar: a matança ostensiva e a exposição dos corpos como ritual de afirmação de poder⁵³. Entre as décadas de 1980 e 1990, a exposição dos corpos, além das ruas, ganhava as bancas de jornais, espetacularizando corpos negros mutilados e perfurados por balas. Nesse cenário, as políticas de segurança pública do Rio de Janeiro, tal como frisou Gonzalez (1983), agiam para cultivar o medo, o caos e a desordem, de modo a neutralizar e a disciplinar toda uma população pobre e preta (ROCHA, 2017, p. 47 - 48). O extermínio ostensivo passava, assim, a se constituir como tática de terror e de controle populacional. “Com o intuito de manter a ordem, é no corpo negro que o poder do Estado é exercido, matando-o e silenciando-o” (ROCHA, 2017, p. 47).

Rocha argumenta, porém, que embora os assassinatos “punitivos” e os rastros de cadáveres ainda sejam uma realidade cotidiana para a Baixada, ações de enfrentamento à violência antinegro, desempenhadas nas últimas décadas, como a CPI das Milícias, forçaram os grupos de extermínio a reformar suas práticas, “[...] matando silenciosamente, sepultando os cadáveres, ou fazendo-os desaparecer”. Essa “tecnologia cadavérica” do desaparecimento – como nomeia a autora, não constitui uma novidade. Quanto a isso, os aparatos repressores da ditadura militar também formaram uma tradição, sob a qual os sujeitos negros, longe da

⁵¹ “Vale notar que 70% desses ‘justiçados’ eram negros. Discriminação racial? Era proibido falar dessas coisas naqueles anos de ‘milagre’, uma vez que se estaria ferindo a Lei de Segurança Nacional por crime de subversão” (GONZALEZ, 1982, p. 17).

⁵² “Morte Íntima: a gramática do genocídio antinegro na Baixada Fluminense” (2017). O estudo de Luciene Rocha procura racializar os estudos sobre a violência física e simbólica na região da Baixada – uma experiência de genocídio antinegro, como define a autora. Outro objetivo de suas análises é de evidenciar a posição antagônica das mães negras ao genocídio, projeto de extermínio do qual essas mães figuram como as principais testemunhas, conforme apresenta.

⁵³ “As marcas de algema, cordas e arames; os sinais de sevícias e tortura; o corpo frequentemente encontrado apenas com uma sunga; as perfurações de balas de calibre 45, de nove milímetros ou de metralhadora; e o cuidado com a não identificação da vítima – ausência de documentos, abandono em lugar ermo não podiam ser atribuídos à briga entre quadrilhas rivais ou à disputa entre traficantes, nem tampouco à ação de bandidos que queriam desmoralizar a polícia” (ALVES, 2003 apud ROCHA, 2017, 47).

empatia e da intervenção públicas, seguem sendo torturados, mortos e desaparecidos. Nesse sentido, mencionamos uma publicação recente que condensa, por meio da linguagem poética, diferentes aspectos, camadas e práticas da configuração contemporânea da violência sistemática antinegro: a reunião de poesia *Zero a Zero: quinze poemas contra o genocídio da população negra* (2015), da escritora Dinha⁵⁴. Em “Poema de amor tão gago para as mulheres que perderam seus amarildos”, a escritora especifica uma categoria de maridos fundada no contexto do genocídio antinegro – amarildo –, o homem negro torturável, matável, que pode facilmente ser desaparecido; e protagoniza o amor e a dor das mulheres mutiladas, principais testemunhas desse projeto de extermínio, como as posiciona Rocha (2017).

Poema de amor tão gago para as mulheres que perderam seus amarildos

Seu sonho era nunca ultrapassar
essa linha de chegada. Embora
não pudesse passar sua vez
adiante.

Quisera que sua vez nunca
que nunca
que nunca

chegasse.
Ainda dispensava
ofertas e pedidos.

Pois,
na linhagem dos maridos
cada qual deixou seu rastro
de pólvora
de angústia
pele murcha
corpo pescado em anzol.
Cada qual deixou seu luto
baque brusco
na terra e no sal.

⁵⁴ “Trata-se de um livro de poemas que se dispõe a ser arma e escudo na luta da população negra pela sua sobrevivência, contra o seu genocídio e a favor da esperança. É também um livro que destaca o sofrimento de nós que permanecemos, apesar das cabulas, candelárias e outras tantas chacinas (como a de Osasco/Guarulhos) incapazes de comover aos tantos cidadãos e cidadãs ‘de bem’ deste nosso país”, comenta Dinha, sobre *Zero a Zero*, ao portal Geledés.

Disponível em: <https://www.geledes.org.br/zero-zero-15-poemas-contr-o-genocidio-da-populacao-negra/#:~:text=Trata%2Dse%20de%20um%20livro,e%20a%20favor%20da%20esperan%C3%A7a. Acesso 10 de Abril. 2022.>

[...]

(DINHA, 2015, p. 8)

O poema de Dinha assimila o genocídio como uma continuidade (o que se expressa com a ideia de linhagem) e como uma constante reiteração e repetição (o que se expressa na evocação da gagueira) que se espalha e se alastra, com rastros de pólvora, angústia e pele dos corpos pescados, na experiência cotidiana da comunidade alvo dessa matança. Essa dupla visada proporcionada tanto pelo poema quanto pelo conjunto da obra da autora – o genocídio como uma continuidade histórica, um processo social não só *estabelecido* como *em estabelecimento*, e como uma reiteração cotidiana da violência antinegro – configuram um ponto de síntese das perspectivas de compreensão do genocídio que viemos tentando compartilhar neste trabalho.

No somatório das seções precedentes viemos tentando demonstrar isto que Conceição Evaristo resumiu em verso, nossa “certidão de óbito⁵⁵, os antigos sabem,/ veio lavrada desde os negreiros”: o processo social do genocídio antinegro como uma contiguidade histórica, que nos permite encontrar no corpo preto detido no camburão policial aquele corpo preto traficado e trancafiado no interior dos tumbeiros. Entendemos, a partir do estudo das e dos intérpretes mobilizados para a construção desse capítulo, que esse processo genocida, iniciado com a diáspora negra – “desde os negreiros”, constrói as estruturas econômicas, sociais e culturais do Estado brasileiro em seu presente. Esse presente, porém, no que diz respeito à reprodução da violência antinegro, tem sua própria complexidade e multidimensionalidade. É seguindo esse ângulo de análise que, para o término deste capítulo, optamos por traçar, com os estudos de João Costa Vargas (2010)⁵⁶, uma breve explanação da experiência negra na diáspora.

Com Vargas (2010)⁵⁷, temos frisada a multidimensionalidade do genocídio antinegro, a qual se expressa com a subjugação racial, a morte prematura, a violência física letal, a violência institucionalizada nos e pelos aparatos policiais, jurídicos e legislativos do Estado, a

⁵⁵ Nos referimos ao poema “Certidão de óbito”, publicado no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2021).

⁵⁶ No trabalho já citado de Luciene Rocha (2017), a autora traça um paralelo entre Abdias Nascimento e João Costa Vargas como intelectuais negros que definem e analisam como expressões do genocídio a antinegitude e a violência contínua contra a população negra.

⁵⁷ Abdias Nascimento é uma das referências para o estudo de Vargas (2010). O autor insere Nascimento em um conjunto de intelectuais que classifica como “ativistas diaspóricos” cujos trabalhos se interseccionam. Na pesquisa de Vargas, o pensamento de Nascimento sobre o genocídio dos povos negros brasileiros é aliado ao ponto de vista dos estadunidenses William Patterson, Manning Marable e Joy James.

marginalização econômica e política sistemática, o desemprego desproporcional, a militarização, o encarceramento maciço, adoecimentos preveníveis, adoecimento psíquico e instauração do terror psicológico – condições sob as quais a sobrevivência é constantemente desafiada⁵⁸. Por meio de uma constelação de políticas, práticas e crenças que definem o gerenciamento do sistema de justiça criminal, de saúde e de trabalho, a população negra na diáspora experimenta o constante risco de abreviação da vida – nega-se, portanto, aos membros da comunidade negra o direito de sobreviver como cidadão ou ser humano⁵⁹.

Para que seja frisada a conexão entre essas diferentes formas de violência antinegro, Vargas usa o conceito de *continuum* de genocídios. “A noção do continuum nos permite relacionar estes diversos e crescentes fenômenos genocidas a um permanente, totalizante e oblíquo evento [...] e delinea a resultante matança de pessoas negras a atos cotidianos e representações da discriminação, desumanização e máxima exclusão” (2010, p. 48). Esse *continuum*, conforme explica o antropólogo, também se estabelece entre as dimensões materiais e simbólicas do processo genocida. “Enquanto os linchamentos, a segregação e a brutalidade da polícia eram ocorrências estruturais, foi necessário compartilhar de uma matriz cognitiva em que as vidas dos indivíduos negros fossem, de forma desproblematizada, desvalorizadas sistematicamente” (VARGAS, 2010, p. 48). Como elemento central à fundação de nossa sociedade, esse genocídio também é central à formação de nossa cognição, formatada para não ver e, mesmo vendo, tolerar o genocídio.

Diante desse conjunto, Vargas (2010) também pontua o que tentamos apresentar em nossas exposições progressas a essa seção, os processos antinegro são, no Estado nação marcado pela diáspora, mais que predominantes, são fundantes e imanentes. A própria noção

⁵⁸ Uma questão para a qual Vargas chama a atenção é que, como também denunciaram Abdias Nascimento e Florestan Fernandes no ensaio de 1978, embora os processos antinegro se configurem como uma violência de dimensões supranacionais, historicamente persistentes, resultando em um somatório de drásticos efeitos sobre a população negra, persistem – esses processos – na condição de “raramente nomeados e desafiados no que são: genocídio” (VARGAS, 2010, p. 36).

Outro ponto de contato entre o testemunho de Vargas e os de Nascimento e Florestan é a consideração a respeito do mito da democracia racial como mecanismo antinegro. O antropólogo avalia que a contemporaneidade brasileira viveu uma reciclagem da ideologia encobridora da violência racial – e por isso mesmo mantenedora. Um específico exemplo disso são as campanhas contrárias à política de cotas raciais, a qual sofreu, nos primeiros anos de seu estabelecimento mas ainda no presente, diversos ataques disseminados por programas televisivos, artigos de jornais, revistas, livros, entre outros canais (VARGAS, 2010, p. 39).

⁵⁹ João Costa Vargas, assim como Gonzalez e Hasenbalg, também frisa o genocídio como elemento de consolidação e manutenção das classes brancas em suas posições de dominância nas esferas de poder e na hierarquia do sistema social. “Um aspecto crucial do genocídio antinegro é que ele traz consideráveis vantagens aos seus perpetradores: intimidação e morte de negros onde estavam claramente ligados ao poder político [...] e ao poder econômico [...]” (2010, p. 46).

de diáspora, por sua vez, e as expressões de negritude que ela engloba se constroem tendo o genocídio como seu sustentáculo.

A diáspora negra é, por um lado, materialização de uma experiência de genocídio, por outro – perspectiva que Vargas acrescenta às definições já correntes de diáspora –, cabe concebê-la, além de “apenas uma geografia de morte”, como “um conjunto de conhecimentos políticos e ontológicos imanentemente insurgente”. Como procura definir, a diáspora negra é, necessariamente, “uma afirmação de sobrevivência, persistência e criatividade” (2010, p. 38). Com isso, podemos reproduzir o segundo momento do poema de Dinha citado acima. O poema, que incorpora as políticas de morte e desaparecimento que vitimam os amarildos, com o retorno amoroso de Amarildo, delineia a recusa a esse projeto; ficcionaliza uma realidade outra.

Mas
nas barrigas das meninas
inda o sol ainda
brilha - rancoroso carnaval.

Por trás dessas nuvens
uma dúzia de manhãs
planejam se levantar.

E se a noite é só silêncio
o corpo sem luz sabe o som
que Amarildo sou eu.

Amarildo sou eu.
Sou eu, Amarildo,
meu amor.

(DINHA, 2015, p.9)

3 NO CAMPO MINADO DO IMAGINÁRIO: POÉTICA E ANTIPOÉTICA DO GENOCÍDIO

É que os preconceitos também têm sua profundidade e participam da moldagem dos personagens e até do estilo.

Cuti

3.1 Gramática poética do genocídio

“Não se exterminam, por séculos, nações, povos e culturas sem que, de alguma maneira, haja uma instância do imaginário que tolere o crime”. A citação é de Antônio Paulo Graça em uma das passagens mais marcantes do seu livro *Uma poética do genocídio* (1998). Para o autor, que trata mais especialmente da situação dos povos indígenas, “[s]e a sociedade brasileira incorre no genocídio, desde sua fundação, e se ainda hoje o reitera, é porque existe no imaginário um foro legitimador” (GRAÇA, 1998, p. 26), concluindo que a não interrupção desse crime secular significaria a disposição geral em aprová-lo ou tolerá-lo ainda que em alguma medida o reprove. Sua tese é a de que convivemos com a vigência de um inconsciente genocida que se impõe como um filtro mediador entre nós e os esquemas de assimilação e representação do mundo social que nos circunda, tornando-se, com isso, nos produtos da cultura, elemento estruturador de uma poética, a poética do genocídio. Define-se ainda, essa poética, como aquela que por meio de um elenco de estratégias narrativas “ou esconde ou mitiga questões dolorosas cujo panorama é o do genocídio” (GRAÇA, 1998, p. 28).

Graça situa sua pesquisa na tradição de estudos sobre o romance brasileiro promovida por críticos como Antonio Candido, Roberto Schwarz e Nelson Werneck Sodré⁶⁰. Seu objeto de análise, todavia, é mais especificamente o indígena no imaginário do romance indianista, entendendo como integrantes dessa categoria – romance indianista – todas as obras que tratam da questão indígena embora escritas por não indígenas. Sua análise opera sobre dois recortes principais: o modelo de herói, em que avalia seu caráter e seu destino, e as estratégias narrativas que permitem identificar a composição de uma gramática poética de matiz genocida⁶¹.

⁶⁰ Avaliando que Roberto Schwarz, ao refletir, em *Ao vencedor as batatas*, sobre o patrimonialismo da sociedade brasileira nas obras de José de Alencar e Machado de Assis, aprofunda as reflexões de Antonio Candido quando esse trata de que no Brasil se tem romances antes de romancistas, Antonio Paulo Graça apresenta que seu trabalho visa reafirmar as proposições de ambos os autores por meio de uma análise restrita do indígena como herói do romance.

⁶¹ São estudados, para isso, romances de José de Alencar, *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1871), de Joaquim Felício dos Santos, *Acaíaca* (1866), de Franklin Távora, *Os índios do Jaguaribe* (1870), de Bernardo de Guimarães, *O índio Afonso* (1873), de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1927), de Darcy Ribeiro, *Maíra*

Para o crítico, por meio da análise do aspecto estrutural da narrativa, pode-se chegar à “tensa relação da sociedade com seus fantasmas, fantasmas que a sociedade tenta exorcizar, mas que teimam em ficar à espreita, nas frestas do inconsciente” (GRAÇA, 1998, p. 19). O autor pontua que o inconsciente genocida pode se encontrar manifesto nas obras a despeito das melhores intenções dos escritores; nas suas palavras, o inconsciente genocida “se esconde nos desvãos menos suspeitos” e “torna-se estruturador à revelia das intenções conscientes do escritor”. É sua hipótese que, ao escrever, “o romancista brasileiro se coloca no campo minado e, nem sempre ou quase nunca sai ileso da guerra contra o preconceito e o racismo”, o qual acaba se tornando “uma espécie de inocente útil” (GRAÇA, 1998, p. 26). Conclui-se, portanto, que a poética do genocídio – estruturada por um imaginário social que é, por sua vez, tecido por complexas relações e experiências de violência histórica contra grupos minorizados – não é exclusiva de um escritor ou conjunto de escritores; como as estruturas de violência genocida que a alimentam, a poética do genocídio é um fenômeno processual, desenvolvida entre as gerações de escritores, que nas suas particularidades estéticas apresentam e atualizam diferentes estratégias para encená-la. Demonstra-se, com isso, como o imaginário, compreendido como construção histórico-cultural, “pode revelar-se como o lugar em que as fraturas sangrentas de uma sociedade dividida se revelam, ainda que de maneira dissimulada e envoltas por véus de boas intenções” (GRAÇA, 1998, p. 29).

Os resultados de sua pesquisa levaram à constatação de que, no que se refere ao caráter e destino do herói nas obras selecionadas, as personagens indígenas, sejam elas tipificadas como heróis, ou heroínas, trágicos, épicos ou cômicos, encontram sempre um destino adverso. Podemos resumir esse destino como sua condenação à desaculturação, à sacrifcação e à mortificação. “O indígena sacrificado transforma-se em alegoria, em memória, em apropriação patrimonial do sacrifício. Sua morte repete-se perpetuamente, sob o nosso olhar. O tema último do romance indianista é o genocídio, o extermínio total” (GRAÇA, 1998, p. 148).

Quanto à formação de uma gramática poética de matiz genocida, são seus pontos constituidores as seguintes estratégias e procedimentos:

- a) “as metáforas animalizadoras”, pelas quais os indígenas são apresentados à semelhança de animais;

(1977) e de Antonio Callado, com *A Expedição Montaigne*. Excetuando o romance modernista *Macunaíma*, Graça (1998) considera que nas obras de todos os autores se percebem manifestações de um inconsciente genocida a desenhar o caráter e/ou o destino do herói/heroína indígena.

- b) “a conversão glamourizada”, procedimento pelo qual a renúncia do indígena à sua cultura originária é narrada com tons de celebração;
- c) “a tomada da espécie pelo gênero”, quando a caracterização da personagem indígena extingue sua individualidade e a transforma em uma alegoria de toda sua etnia;
- d) “o clichê linguístico atribuído ao índio”, nas situações em que sua linguagem é desprovida de complexidade e só é capaz de referenciar itens concretos de seu habitat;
- e) “o embelezamento do horror”, estratégia manifesta quando a narrativa estetiza situações inverossímeis e absurdas para que se tornem críveis;
- f) “a ambivalência entre louvor e repulsa”, demonstrada quando a narrativa apresenta apreço artificioso pela cultura indígena para mascarar a rejeição com que, na verdade, a considera expressão de selvagerismo contrário ao ideal de civilidade do narrador;
- g) “o sequestro da liberdade”, procedimento em que são atribuídos aos povos indígenas conflitos e valores sociopolíticos que não lhes são próprios;
- h) “a expropriação da alma indígena”, estratégia pela qual as personagens são desaculturadas, levadas a se distanciar ou rejeitar sua cultura à favor da cultura ocidental cristã;
- i) “as duas censuras”: a censura da humanidade do indígena e do seu extermínio (GRAÇA, 1998, p. 26 - 27).

O modo como esse elenco de procedimentos identificados se manifesta nas obras estudadas é variável; em algumas, seu uso é vasto, ou maximizado, em outras, reduzido, ou mais dissimulado na estrutura narrativa. Porém, dentre todos os procedimentos, um se mostra o mais recorrente: as censuras à humanidade e ao extermínio indígenas. “Em outras palavras, os dois nódulos mais dolorosos da questão indígena são censurados dramaticamente” (GRAÇA, 1998, p. 27). A continuidade entre as duas censuras facilmente se percebe. Precisa-se produzir desumanização para que se processe um genocídio, e, dialeticamente, um genocídio processado produz desumanização. O racismo e o etnocentrismo são os conteúdos constantes da destituição da humanidade dessas *outridades*⁶² indígenas, e também negras. Essa relação intrínseca se instala no imaginário e se projeta na estética de matiz genocida.

⁶² “Esse é o trauma do *sujeito negro*; ele jaz exatamente nesse estado de absoluta ‘Outridade’ na relação com o sujeito branco”, escreve Grada Kilomba (2019, p. 40). Ao desenvolver sobre a categoria do *outro*, a psicanalista

Sobre o emprego da censura, é importante a observação de Graça de que ao suprimir o conteúdo do genocídio na forma literária, o escritor pode se tornar “presa fácil” daquilo mesmo que tentou censurar. Em matéria de texto literário, extinguir da unidade estrutural elementos cruciais ao conteúdo da narrativa exige que essa ausência deliberada, ou inconscientemente direcionada, imprima sobre o texto uma forma específica – forma pela qual se oblitera algo existente –, de modo que a ausência, ou o conteúdo silenciado, acaba por se manifestar como presença. A grosso modo, diríamos que a censura deixa seus rastros estruturais. Segundo o autor, o silêncio sobre o genocídio requerido pelo romance indianista tem levado, ao longo das décadas, à repetição de estratégias narrativas, procedimentos estilísticos e alguns descuidos – “cicatrices narrativas” ou “vícios narrativos” – que revelam uma constante do imaginário brasileiro, em alguns casos no mais remoto inconsciente: “uma espécie de conhecimento não pronunciado e, ao mesmo tempo, inegociável, segundo o qual há sim uma superioridade do homem branco e, mais ainda, não há esperanças para o índio” (GRAÇA, 1998, p. 50).

Nas reflexões do crítico, nesse “campo minado do imaginário”, como antes indicamos, a obra que, ao confrontar-se com os “fantasmas” de uma sociedade gestada pelo extermínio de povos e suas formas vidas, escapa aos ardis – cacoetes, idealizações, equívocos e censuras – do inconsciente genocida é *Macunaíma*. O romance de Mário de Andrade não só escaparia dos “vícios estruturais” dessa poética como proporia a desconstrução dos procedimentos cristalizados, contestando-os e tornando-se uma antipoética do genocídio.

Cabe, como ensina Graça, descobrir nos textos seu sentido clandestino – o sentido encontrado quando se vai além da leitura programada pelo escritor – e lhes remover o “véu de silêncio” – o encobrimento – que se mostra como efeito das múltiplas estratégias narrativas da poética do genocídio; descobrir “os caminhos tortuosos e sutis do preconceito” nas obras da literatura nacional, revertendo, se necessário, a leitura canônica que elas dispõem. Em nossa pesquisa, estendemos os conceitos de poética e antipoética do genocídio, inicialmente formulados para compreender a situação do indígena no romance indianista, aos povos negros brasileiros, os quais seguem assimilados pelo imaginário nacional como peças extermináveis.

explica que a *Outridade* se constitui como uma experiência traumática para o sujeito negro. Ao contato com a “violenta barbaridade do mundo branco”, que é “a irracionalidade do racismo”, a pessoa negra é colocada “sempre como a/o Outra/o, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum” (KILOMBA, 2019, p. 38). Sobre a categoria da/o Outra/o, Kilomba (2019) comenta que, no racismo, usa-se a negação para manter e legitimar as estruturas de exclusão racial, de modo que “o sujeito negro torna-se aquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado” (p. 34). Assim, “as partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’ (self)” (KILOMBA, 2019, p. 36).

O imaginário social antinegro, tal como para as populações indígenas, estrutura na literatura brasileira sua poética, sob a qual as pessoas negras devem se extinguir, se não exclusivamente pelo assassinio de seu corpo físico, pela sua desumanização radical. Manifesta-se esse imaginário, também como o anti-indígena, ao longo das gerações de escritores, mesmo entre os engajados com a causa negra, atualiza-se nas diferentes escolas literárias, enraiza-se nas correntes estéticas, e fixa negros, e indígenas, nos arranjos do inconsciente genocida.

Na obra já citada, *O genocídio do negro brasileiro* (2016), Abdias Nascimento pontua como os implementos de controle social e cultural, dentre os quais estão o sistema socioeducativo, os variados equipamentos de comunicação de massa e a produção literária, nas mãos das classes dominantes brancas endossam o genocídio contra os povos negros. Esses dispositivos socioculturais de veiculação do imaginário antinegro promovem a assimilação e aculturação das gentes negras no programa de valores das elites brancas – seu etnocídio – invadindo essa comunidade, nas palavras de Nascimento, “[...] até à intimidade mesma do ser negro e do seu modo de autoavaliar-se, de sua autoestima” (p. 112).

Não só pelas instâncias econômicas e políticas da nação as gentes negras foram historicamente linchadas, também o foram pela instituição literária. Nascimento denuncia na cultura brasileira o propósito de encaminhar as populações afro-brasileiras ao desaparecimento. No interior da sociedade vigente, o negro e sua cultura são mantidos como um corpo estranho. O autor, porém, não só denuncia a atuação da literatura entre os equipamentos socioculturais de promoção do genocídio, como estipula, ao longo de pelo menos cinco capítulos, as estratégias e procedimentos pelos quais o processo e/ou imaginário genocida se projetam como elemento estruturante nos produtos da cultura, não só os literários. Nossa interpretação é a de que nesse ensaio, publicado em 1978, Nascimento já apresentava os traços do que chamamos, a partir de Antônio Paulo Graça, de uma poética do genocídio. Para essa afirmação se ressalva, primeiro, os grupos étnico-raciais que são o escopo de cada autor e, depois, que, à diferença de Graça, o ensaio de Nascimento não se concentra em investigar detalhadamente a gramática da poética do genocídio em um elenco de textos literários bem definidos. O texto do artista e militante Abdias nasce como testemunho de caráter internacional contra o genocídio praticado em território brasileiro. O escritor, todavia, tendo estado atento ao exercício dessa violência, secular e cotidiana, foi capaz de identificar também procedimentos estéticos antinegro sedimentados nas produções artístico-culturais. Mesmo que essas estratégias, as quais compreendemos como estruturantes de uma poética do

genocídio dos povos negros, não tenham sua indicação e demonstração sistematizada qual o trabalho de Graça, elas são facilmente identificáveis no argumento de Nascimento.

Em nosso capítulo inicial desenvolvemos alguns parágrafos a respeito dos efeitos de mascaramento do genocídio produzidos pelo mito da democracia racial que, como avalia Nascimento, é a “metáfora perfeita” do racismo brasileiro: nem tão óbvio, nem legalizado, mas eficazmente institucionalizado e difundido. O que a ideologia da democracia racial denota, para o autor, é o “imperialismo da brancura”, ditame pelo qual um único “privilégio” é concedido às pessoas negras, “aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora” (NASCIMENTO, 2016, p. 112). Nesse sentido, três estratégias de genocídio se mostram na esfera cultural: a *miscigenação*, que antes apresentamos como desempenho menos da integração social entre os grupos raciais que da desintegração das identidades negras; a *assimilação*, pela qual o universo cultural negro-africano deve ser diluído no mundo dos brancos até se extinguir em estado de absoluta *aculturação*, estágio do processo genocida em que os povos negros são esvaídos de suas referências.

A realização desse “cortejo genocida”, como o chama Nascimento, envolve um elenco de estratégias. *Perseguição, proibição e destruição* se incluem nesse programa. “Estado de sítio” é a expressão usada por Abdias para definir a condição em que são mantidas as culturas africanas desde quando desembarcadas dos navios negreiros, e mesmo antes, nos portos de embarque africanos, quando já eram submetidas às variadas formas de “agressão espiritual”. Destacam-se, nesse sentido, a destruição de seus cultos e ritos religiosos, de seus festejos e celebrações e de sua língua. O autor chama a atenção, por exemplo, para o fato de que durante muito foram os templos afrodescendentes as únicas instituições religiosas a precisar de registro obrigatório na polícia.

Abdias Nascimento é enfático ao pontuar que se a herança cultural africana se mantém como força vívida no presente, isso não se deu por mérito da condescendência colonizadora. Soma-se a isso suas avaliações sobre o que considera o verdadeiro sentido do sincretismo religioso, muitas vezes propagado de modo acrítico como sintoma do encontro integrador entre brancos e negros. O sincretismo católico-africano não poderia configurar uma troca livre e igualitária em um cenário no qual a religiosidade africana esteve sempre ameaçada sob a imposição violenta do cristianismo. Em termos de uma troca aberta e cooperativa só poderia se chamar sincretismo a relação das culturas africanas entre si e dessas com as indígenas. Desse modo, o sincretismo precisa ser reinterpretado como recurso de sobrevivência para a

vida espiritual dos africanos e afrodescendentes, não simplesmente como experiência de um encontro harmonioso (NASCIMENTO, 2016).

Conjuntamente à perseguição, a cultura afrodescendente sofre com sua criminalização. Se antes dissemos que a cultura dos povos negro-africanos vivencia um verdadeiro estado de sítio, aqui podemos acrescentar, que nessas condições o seu status possível é o da clandestinidade e da criminalidade. Demonstra isso a prática, recorrente ao longo da história, de confisco policial e psiquiátrico dos objetos dos cultos afro-brasileiros; toda uma arqueologia da “arte de criar” da população negra brasileira que é mantida aprisionada em museus policiais e institutos psiquiátricos. Em um ou outro caso está implícita uma destinação do negro brasileiro e suas formas de vida ao encarceramento, considerando-o um portador nato de comportamentos criminosos e/ou patológicos.

Sob o domínio dessas instituições, os produtos da criatividade e da religiosidade afro-brasileira se tornam mera curiosidade etnográfica. Destituídos de sua significação artística ou ritual, são esvaziados de seu valor intrínseco ante a régua dos critérios e valores branco-europeus. Em contato com os esquemas etnocêntricos de apreciação, resta à arte afro-brasileira as classificações de “primitivo”, “cru”, “tosco” e “arcaico” (NASCIMENTO, 2016, p. 141 - 144). Essa estratégia, estratégia pela qual as produções artístico-culturais da comunidade negra são marginalizadas e banalizadas, é nomeada de processo de *esvaziamento*.

A partir do *esvaziamento*, chega-se ao que Nascimento considera “o ponto máximo da técnica de inferiorizar a cultura brasileira”, a sua *folclorização*. Para o autor, “[c]ultura africana posta de lado como simples folclore se torna em instrumento mortal no esquema de imobilização e fossilização dos seus elementos vitais. Uma sutil forma de etnocídio” (2016, p. 147). No universo conceitual da Europa ocidental, o homem folclórico se caracteriza pela reprodução do homem natural, que, despossuído da memória de sua história pregressa e da projeção de suas possibilidades futuras, “possui de seu apenas sua alienação como identidade”. O folclore negro, conclui o intérprete, torna-se, nesse curso, matéria-prima manipulada pelas classes brancas para a obtenção de lucro.

Esta etapa que sucede a folclorização é nomeada de comercialização; de vazio folclore a cultura afro-brasileira se torna item de mercado – expropriada das massas negras, é feita produto rentável entre as brancas. A mercadorização da cultura afro-brasileira completa o ciclo de compra e venda dos negro-africanos iniciado séculos antes com o tráfico. É a cadeia de comércio das vidas negras que envolveu – e envolve – a venda do corpo africano para o

trabalho, do seu sangue para as guerras, do seu espírito africano na indústria turística e a venda da dignidade da mulher africana na prostituição (NASCIMENTO, 2016, p. 147 - 148).

“Técnica insidiosa e tão entranhada nos métodos e raciocínios de certos estudiosos que até aquele ‘analista’ bem intencionado revela, consciente ou inconscientemente, sua adesão a tal elenco de crenças negativas” (NASCIMENTO, 2016, p. 145). Assim como posteriormente Graça (1998) pontuou a respeito do imaginário social anti-indígena, a atuação do inconsciente genocida antinegro se dá à revelia das intenções mais solidárias; espalha-se no ideário nacional, manifestando-se nas obras artísticas, como também em suas apreciações críticas.

Ao tratar da *folclorização*, os referenciais de Abdias Nascimento se tornam mais diretamente literários. O principal exemplo usado pelo autor para o desmascaramento dessa estratégia nas obras da literatura nacional é o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado. Em uma breve pesquisa sobre o escritor baiano rapidamente se pode vê-lo apresentado como aquele que trouxe o universo da religiosidade de matriz africana para as páginas da literatura brasileira. Mesmo considerado como referência obrigatória para o estudo da cultura afro-brasileira, Jorge Amado não escapa às artimanhas do imaginário habituado à desumanização radical das pessoas negras. O romance de Jorge Amado compõe, assim, menos uma “visão de dentro” dos cultos afro-brasileiros que um sacrilégio, ainda que ponderadas as liberdades de criação literária. Nos rituais do Candomblé descritos, as personagens de Amado estrebucham, sacodem, espumam; transforma-se o rito em excitação erótica ou animal. Suas caracterizações revelam excessivamente seus corpos; nas mulheres, os seios, as nádegas, o sexo. O protagonista do romance, Antônio Balduino, é “puro como um animal e tinha por única lei os instintos” (AMADO apud NASCIMENTO, 2016, p. 146). Essas e outras qualificações do herói sugerem sua completa animalização; esvaem sua humanidade enquanto lhe incutem o enselvamento.

Entre os procedimentos constituidores de uma poética do genocídio que derivam da técnica da folclorização, está aquele que tem sido a norma do tratamento estético legado ao caráter negro na literatura brasileira, sua redução à condição de estereótipo (NASCIMENTO, 2016, p. 157). A produção e reprodução de estereótipos indica a fixação das pessoas negras em “lugares-comuns” nos quais suas identidades – complexamente plurais – são agredidas, e sua humanidade, mutilada. São submetidas, essas identidades, às fantasias e expectativas brancas, domesticadas sob os ditames que a ideologia dominante reserva para a comunidade negra no país. Entendendo que essa produção massiva de imagens de controle demanda um

comentário mais demorado, em um tópico posterior deste mesmo capítulo, procuramos abordar com maior atenção a gama de estereótipos produzidos contra as pessoas negras ao longo das gerações de escritores.

Referenciando a coleção de estereótipos antinegro estudados por Roger Bastide (1983), Nascimento comenta que esse arsenal de imagens “[p]rova mais uma condenável agressão de caráter patológico que se torna monstruosa normalidade praticada com a frequência e a tranquilidade rotineira dos acontecimentos rituais de uma sociedade profundamente racista” (2016, p. 158). Importantes para o autor são as considerações críticas de Guerreiro Ramos, para quem a literatura brasileira tradicionalmente explorou os motivos negros em termos reacionários, mesmo que os autores dispusessem das melhores intenções. Aproximando suas proposições ao estudo futuro de Antônio Paulo Graça, podemos afirmar que ambos os escritores já denunciavam a formação de um imaginário social genocida e sua projeção como elemento estruturante nas produções literárias.

A última expressão estética do imaginário genocida apresentada no ensaio de Nascimento trata da branquificação dos artistas e intelectuais negros. Tem-se nesse ponto uma inflexão quanto ao procedimento da poética do genocídio anteriormente apresentado, a estereotipação. O elemento de análise não é mais exclusivamente o processo de representação das personagens negras, estende-se à dimensão da autoria, considerando os escritores que, sendo negros, tentaram exorcizar sua própria negrura. Nascimento (2016) nomeia de estética da branca o procedimento que se percebe entre diferentes intelectuais negros que, almejando a inclusão em patamares mais elevados na hierarquia social e a participação no mundo literário, submeteram-se ao “processo de branquificação interior” – imposto pago pelos escritores e artistas afro-brasileiros pelo direito de viver, para citar a metáfora empregada pelo autor. Entre os exemplos citados em sua exposição, Domingos Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Cruz e Sousa e Machado de Assis⁶³ seriam escritores cuja atuação literária manifesta sua assimilação e domesticação cultural pela branca.

Nosso exercício até o momento foi o de, a partir de Graça (1998), expor os conceitos de poética e antipoética do genocídio e descrever suas estratégias e procedimentos estéticos, e,

⁶³ Estudos críticos recentes sobre a obra machadiana trazem novas interpretações sobre o autor. Divergindo das leituras que o simplificam como um “escritor negro embranquecido”, pesquisadores como Eduardo de Assis Duarte (2007) e Atilio Bergamini (2013) se aproximam das formas pelas quais a escravidão se tornou uma temática relevante ao pensamento e à criação literária de Machado de Assis.

mobilizando esse aparato teórico-crítico, apresentar nossa interpretação de como o ensaio-testemunho de Nascimento (2016) já traçava a concepção de um imaginário genocida antinegro manifesto nas produções da esfera cultural, como a literatura. Reunidas as contribuições dos dois pesquisadores para a compreensão de como a tradição literária nacional se arquiteta em uma poética hostil às populações indígenas e negras, buscamos somar, a seguir, outros estudos aos já citados – pesquisas que investigam a trajetória e a representação legadas às pessoas negras na literatura brasileira –, de modo que possamos extrair do conjunto um breve painel de procedimentos estéticos componentes de uma poética do genocídio contra o negro. Com base no tratamento metodológico de Graça, organizamos esse painel em dois aspectos: a caracterização das personagens negras e seu destino. Entendemos que esses dois pontos de observação se destacam não só por conferir maior organização e sistematização à nossa pesquisa e argumentação, mas, também, por configurarem elementos privilegiados de análise no que se refere à desconstrução do imaginário genocida promovida pela antipoética que se elabora na literatura dramática de Abdias Nascimento, assunto que abordaremos em nosso terceiro capítulo.

Ressalvamos que nossa explanação sobre a existência de um inconsciente genocida contra o negro percebido na literatura nacional não poderá, nesta pesquisa, ir além de uma visão, de certo modo, panorâmica. A análise acurada de uma reunião de obras literárias para delas compor uma gramática poética do genocídio negro, amiúde estudada, configuraria um trabalho à parte. Em nosso caso, a formação de uma poética do genocídio negro é um dentre outros *topos* do estudo. Acreditamos ser necessário abordá-la e sobre ela desenvolver algumas noções para que seja possível compreender a literatura dramática produzida pelo Teatro Experimental do Negro como uma antipoética.

A seguir, subdividimos a continuidade de nossa exposição sobre a poética do genocídio negro em dois tópicos. O primeiro trata do sugestivo desaparecimento das personagens negras da literatura nacional. Importa refletir sobre como na literatura que se suponha representativa da nação não encontramos aqueles que, com suas capacidades físicas, culturais e intelectuais, eram o seu sustentáculo econômico: as massas negras, escravizadas ou libertas. Para nós, a violenta obliteração da humanidade negra nas produções literárias brasileiras é mais um dos procedimentos da estética do genocídio. Chamaremos essa estratégia de *elipse do negro*, pois entendemos que mesmo quando não representado, o elemento negro é parte existente da estrutura narrativa das obras, embora suprimido. Essa dramática dialética da presença/ausência de pessoas negras nas narrativas articula-se, especialmente na estética

romântica, com o idealização do indígena eleito o “herói nacional”; um procedimento da gramática poética genocida de efeito duplo: a supressão do indígena, porque sofreu uma representação que deturpou seu universo sociocultural de referências para enquadrá-lo nas expectativas estéticas coloniais, e a supressão do negro, porque precisou ser recalcado do campo de produção da autorrepresentação das elites brancas que não se queriam maculadas pelo estigma da escravidão. No segundo tópico, com base em estudos críticos já realizados, expomos os esquemas de estereotipação aos quais as personagens negras foram tradicionalmente reduzidas. Acompanhamos essa exposição de nossas avaliações críticas sobre sua caracterização e seu destino em algumas obras do cânone brasileiro.

3.1.1 O mito negro e a expectativa branca

É necessário pois paciência e perspicácia para conseguir encontrar os mecanismos secretos de um racismo, não revelados numa leitura superficial.
Roger Bastide

“O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro”, sintetiza a psicanalista Neusa Santos Souza em sua pesquisa sobre a experiência emocional das pessoas negras em uma sociedade branca⁶⁴. A autora aborda o conceito de mito em dois aspectos: como produto econômico-político-ideológico, “o mito é um conjunto de representações que expressa e oculta uma ordem de produção de bens de dominação e doutrinação”, como produto psíquico, “o mito resulta de um certo modo de funcionamento do psiquismo em que predomina o processo primário, o princípio do prazer e a ordem do imaginário” (SOUZA, 1983, p. 25)⁶⁵. O mito configura, assim, um discurso, verbal ou visual, de operação anti-histórica em que se escamoteia o real pela produção do ilusório. O que a psicanalista demonstra, mais especificamente, é o escamoteamento da humanidade negra.

Segundo Neusa S. Souza, as figuras míticas do negro portam mensagens ideológicas que o cristalizam na instância biológica da “natureza negra” em detrimento da sua complexificação por múltiplas determinações políticas e históricas. As pessoas negras são,

⁶⁴ Neusa Santos Souza comenta que seu livro “é um olhar que se volta em direção à experiência de ser-se negro numa sociedade branca” (1983, p. 17). A psicanalista pretendeu com seu trabalho “elaborar um gênero de conhecimento que viabilize a construção de um discurso do negro sobre o negro, no que tange à sua emocionalidade” (1983, p. 17).

⁶⁵ As principais referências de Souza (1983) para sua definição do que vem a ser o mito são Barthes, em *Mitologias* (1978), e Lévi-Strauss, em *Antropologia Estrutural* (1975).

desse modo, excluídas da possibilidade de participar de um mundo simbólico em que poderiam transpor a condição biológica para a histórica. Sob a autoridade da estética branca, a pessoa negra é marcada pelo insólito; é tornada a diferença do branco, sendo o branco a civilidade, a humanidade e o belo.

Para Brookshaw (1983), os mitos se corporificam em estereótipos, baseados na visão que seus produtores têm dos seus receptores e de si mesmos. “O estereótipo é uma camisa-de-força, uma forma de controle social”, atesta o autor (p. 10). Seus receptores têm sua personalidade congelada, sua individualidade apagada e suas características formatadas de acordo com a visão e a expectativa que o percebido faz de sua vítima, em relação a sua classe social, seu pertencimento étnico-racial, seu gênero e sua sexualidade. Como fenômeno complexo enraizado em preconceitos, os estereótipos podem se modificar de acordo com as transformações socioeconômicas e ideológicas do contexto social em que são produzidos. As imagens sobre o negro, por exemplo, transitaram do estereótipo de um selvagem de arte rudimentar para um selvagem feliz de musicalidade nata, à medida em que cresce o interesse exotizante sobre a cultura africana e afro-brasileira.

Anteriormente ao estudo de Brookshaw (1983), Bastide (1983)⁶⁶ havia se proposto aos estudos dos estereótipos negros no Brasil por meio da literatura. O autor justifica seu uso da produção literária como campo de análise para a identificação dos estereótipos correntes no imaginário social com o argumento de que os escritores mesmo quando mergulhados em sua subjetividade acabam por se exprimir sempre em relação ao grupo com o qual convivem, de modo que sua experiência individual não se dissocia de sua experiência social. A partir disso, pode-se argumentar que, se em um determinado recorte temporal, diferentes autores repetem as mesmas imagens sobre o negro, cabe compreender que essas imagens transcendem a unidade textual das obras literárias e se mostram como verdadeiras imposições coletivas (BASTIDE, 1983, p. 114). Tal como depois procedeu Brookshaw em seu trabalho, Bastide organizou seu estudo em uma linha de sucessão histórica, observando a relação entre as transformações das estruturas socioeconômicas e as paralelas modificações dos ideais coletivos.

⁶⁶ O estudo de Roger Bastide “Estereótipos de Negros através da Literatura Brasileira” foi primeiramente publicado no ano de 1953. Em nossa pesquisa, utilizamos a edição desse ensaio publicada no volume *Estudos Afro-Brasileiros*, da Editora Perspectiva, que reúne diferentes trabalhos do autor, produzidos entre os anos de 1944 e 1953.

Lélia Gonzalez (2020), que, dentre outras definições, caracteriza o racismo como manifestação sintomática da neurose cultural brasileira, apresenta a produção massiva de estereótipos depositados sobre as populações negras, e em especial sobre as mulheres negras, como ferramenta de domesticação desse segmento. Estereótipos como os do Pai João e a Mãe Preta seriam a encenação do mito da democracia racial ao representar “[...] o negro acomodado, que passivamente aceitou a escravidão e a ela correspondeu segundo a maneira cristã, oferecendo a outra face ao inimigo” (GONZALEZ, 2020, p. 54). Segundo a argumentação de Gonzalez, os estereótipos formados no cerne do sistema de produção escravista atualizaram-se com as transformações socioeconômicas que culminaram no estabelecimento do capitalismo dependente em solo brasileiro, de modo que as *imagens de controle* manipuladas pela casa grande para o domínio dos corpos e subjetividades fixados à senzala foram assimiladas pelo regime de “trabalho livre” no sistema competitivo, transfigurando os anteriores papéis de escrava do lar e de mucama em, respectivamente, doméstica e prostituta negra.

Outra expressão da complexidade do fenômeno se trata de que os estereótipos assumem aspectos negativos mas também podem sugerir apreciação positiva da identidade estereotipada, sem que essa pretensa positividade neutralize o fato de que o processo de estereotipação configura uma agressão contra o grupo que dele é vítima. As qualificações até mesmo ambivalentes que se percebem na representação das pessoas negras na literatura criativa brasileira são resultado menos de maior percepção do negro como um igual para as classes brancas do que da sofisticação do *racismo à brasileira*, que, independentemente de espancar ou acariciar o negro, no fundo o execra. Neusa S. Souza explica que alguns estereótipos que constituem a mitologia negra adquirem a nível do discurso significação de aparência positiva, mas que, em verdade, restam por afirmar sua animalidade em detrimento de sua humana condição histórica. É o caso da exaltação de sua extraordinária potência física para as atividades laborais e sexuais; por trás da presumida superioridade negra, está a associação do negro ao primitivo, e o branco, ao refinado (SOUZA, 1983, p. 30 - 31). Seja demonizando-as ou delas se apiedando, a literatura brasileira persistentemente aprisiona as pessoas negras em seu padrão dinâmico de estereótipos⁶⁷.

⁶⁷ Heloisa Toller Gomes (1988) destaca, também, a atuação do estereótipo como mecanismo de controle. Sobre a presença de pessoas negras na literatura do século XIX, a autora comenta que “[s]abendo no íntimo que não conhecia, que nada sabia de sua vida própria, o autor oitocentista preferiu inventar um negro estereotipado, fixado em tipos mais ou menos benevolentes, mas sempre calcado em visões preconceituosas - e sempre com o

A pesquisa de Bastide reconhece estereótipos raciais na literatura brasileira desde suas origens. Na poesia de Gregório de Matos, o mulato é um temerário *vaidoso*⁶⁸, o africano, um depreciado e *inferiorizado*⁶⁹. Mencionando Tomás Antônio Gonzaga e José de Alvarenga Peixoto, o autor identifica a imagem das pessoas negras intrinsecamente ligadas ao trabalho servil. Em Gonzaga, encontra-se, também, uma das imagens que atravessará toda a literatura brasileira, a *mulata sensual*. Na poesia de Cláudio Manoel da Costa, Bastide avalia que a cor negra se torna sinônimo de barbárie. Em Silva Alvarenga, percebe-se a imagem do negro supersticioso, estereótipo que se tornará frequente nos séculos seguintes, elaborado muitas vezes como o *negro feiticeiro*⁷⁰. Todavia, mesmo que já perceptível na elaboração de certos lugares-comuns sobre as pessoas negras nos textos que, em conjunto, configuram as primeiras manifestações do que veio a ser a literatura brasileira, seu aparecimento – das pessoas negras – é escasso. Considerando-se as produções do século XVIII como uma literatura predominantemente de poetas, o negro não era um assunto poético, quando a moda era cantar as ninfas e os pastores silvestres, como comenta Bastide. O sociólogo completa que imperava no imaginário do período o determinismo biopsicológico hierarquizando os diferentes grupos raciais em castas. Na escala cromática, as pessoas negras portariam os caracteres mais repugnantes, enquanto os valores da virtude seriam tão presentes quanto o fosse o sangue branco. No século seguinte, tal esquema de compreensão das relações raciais na colônia escravocrata sofrerá as implicações das reivindicações políticas pela supressão do trabalho escravo.

Roger Bastide constata que diferentemente da literatura do período colonial, invés de serem percebidos em bloco, no Romantismo os estereótipos se especificam, diversificando-se em tipos. A multiplicação dos estereótipos não significou, porém, atenção à diversidade e à complexidade do negro pessoa humana, o que poderia contribuir para o desaparecimento de imagens mais gerais calcadas no preconceito e na violência racial. O Romantismo estancou no meio do caminho entre o coletivo e o singular, “admitindo para alguns preconceitos

conforto da sensação da própria superioridade” (p. 18). Pretendia-se, com isso, “domar” o desconhecido, pondo-o em limites previsíveis.

⁶⁸ “pardos de trato/ a quem a soberba emborca/ mulato muito ousado...” (MATOS apud BASTIDE, 1983, p. 116).

⁶⁹ “Ter sangue de carrapato,/ Seu estoraque do Congo/ Cheira-lhe a roupa a mondongo/ É cifra de perfeição.” (MATOS apud BASTIDE, 1983, p. 116).

⁷⁰ “Aos cegos africanos/ Vos a superstição buscando asilo” (ALVARENGA apud BASTIDE, 1983, p. 118).

favoráveis e concedendo a outros o benefício de preconceitos aparentemente mais favoráveis” (BASTIDE, 1983, p. 124)⁷¹.

A partir da segunda metade do século XIX, a representação de pessoas negras na prosa e poesia brasileira transita de um status de quase inexistência para sua aparição mais frequente⁷². Essa presentificação, todavia, deu-se à custo da mutilação e redução de suas identidades a meras caricaturas desenhadas pela autoria branca. O estudo de Brookshaw (1983) aborda o padrão variável dos estereótipos negros entre o período marcado pela abolição do tráfico internacional, o que aconteceu em 1850 com a Lei Eusébio de Queiróz, até meados do século XX. O que o autor observa é que a proibição do comércio externo de negro-africanos traficados forçou a atenção dos escritores para as massas escravizadas, muitos dos quais – esses escritores – sustentados pela empresa escravista.

Nos anos centrais do último século escravista, Brookshaw observa na literatura de estética romântica os estereótipos negros que exaltam a passividade e fidelidade dos escravizados em relação aos brancos. É o estereótipo do *Escravo Fiel*, o qual o pesquisador norte-americano considera ter sido influenciado, também, pelo livro de Harriet Beecher Stowe, *A Cabana do Pai Tomás*⁷³, duas vezes publicado no Brasil durante os anos 50. Síntese dessa imagem mítica se encontraria na peça *O Cego* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo. A passagem da peça extraída por Brookshaw é elucidativa do ideal de pacificação e subordinação violenta do escravizado: “Serei grato e fiel eternamente/ Sou vosso escravo –

⁷¹ Os diferentes tipos de estereótipos identificados por Bastide (1983) na literatura romântica são: “o negro bom (estereótipo da submissão); o negro ruim (estereótipo da crueldade nativa e da sexualidade sem freios); o africano (estereótipo de feiúra física, da brutalidade rude e da feitiçaria ou da superstição”; o crioulo (estereótipo da astúcia, da habilidade e do servilismo enganador); o mulato livre (estereótipo da vaidade pretensiosa e ridícula); a crioula ou a mulata (estereótipo da volúpia)” (BASTIDE, 1983, p. 124).

⁷² Heloisa Toller Gomes assim sintetiza o percurso de “aparecimento” das pessoas negras na literatura brasileira: “A literatura brasileira, até o final do século XVIII, prudentemente ignorou o negro. O romantismo oitocentista, por sua vez, bloqueou o quanto pôde sua presença. E apenas na última fase do Romantismo, que coincidiu com o movimento abolicionista, o negro foi literariamente tematizado com uma certa frequência” (1988, p. 29). Gomes (1988) pontua que foi ao longo do século XIX, mais especificamente em sua segunda metade, que os estereótipos “favoráveis” ou “desfavoráveis” sobre o negro se multiplicam, “ao sabor das fantasias dos nossos homens de letras”. A reunião de estereótipos percebidos pela autora está em conformidade aos demais pesquisadores citados em nosso trabalho. “Surgiram os estereótipos ‘benevolentes’, inspirados pelo racialismo romântico. Surgiram também outros claramente antagônicos pois, na verdade, os clichês a respeito do negro podiam ser bastante contraditórios: na literatura romântica (e também na realista/naturalista) o negro ora é visto como naturalmente indolente, ora como besta de carga, nascido para o trabalho pesado; ora como dotado de uma hiper-sexualidade perigosíssima (é o caso da famosa “mulata”), ora como sumariamente dessexualizado; ora estúpido e obtuso, ora astuto e ladino; oral leal até a auto-imolação, ora potencialmente traiçoeiro” (GOMES, 1988, p. 18).

⁷³ O romance, um dos mais famosos do seu século, retrata a escravidão nos Estados Unidos por meio da vida de sofrimentos da personagem de Uncle Tom. Credita-se a essa obra a popularização de diferentes estereótipos negros, como a *mammy* (mãe negra), a *pickaninny* (a criança negra) e o submisso e servil *uncle Tom* (pai Tomás).

não! Sou mais do que isso/ Sou cão fiel, que a vossos pés vigia!” (MACEDO apud BROOKSHAW, 1983, p. 29).

3.1.3 Submissão violenta da pessoa escravizada: *O tronco do Ipê*, de José de Alencar

Considerando a obra de José de Alencar, Heloisa Toller Gomes (1988) destaca o romance *O tronco do Ipê* como um dos mais representativos do autor para se visualizar o tratamento dado ao negro na literatura oitocentista. Comparado a outros romances do período, nessa obra a presença do negro se mostra mais considerável. Outro movimento diferencial apontado pela autora é que o texto reflete mais a situação da pessoa negra escravizada que a própria instituição escravista, o que destoa do contexto do seu período de publicação, ocorrida no ano de 1871, quando as discussões em torno da escravidão vivam um crescendo. Tratando-se mais propriamente da narrativa, mesmo examinada como mais expressiva a participação das personagens negras, essas ainda não ocupam, como só mais tarde ocupariam, posição de protagonismo. Cabe, portanto, proceder como orienta a autora sobre esse e outros textos românticos: lê-los pelo avesso; deslocar o olhar das personagens brancas apresentadas como o centro da trama e subverter a leitura primeira, direcionando-se à camada da narrativa em que vive a comunidade negra. É nesse sentido que para Gomes o romance de Alencar pode ser visto como um “vivíssimo e abrangente painel do Brasil escravocrata de meados do século XIX”, em que a fazenda retratada é um microcosmo da sociedade escravista; ou como essa sociedade aparecia na perspectiva do romantismo alencarino, no caso.

A pesquisadora avalia que em diferentes momentos de *O tronco do Ipê* José de Alencar pôde transpor os limites da representação comumente dada às pessoas negras no romance romântico, mas não o fez, e não o fez justamente porque, tal qual seus pares, era o preconceito racial, o pensamento e a educação escravocrata que o formatava muito mais do que algum questionamento quanto à ordem social racista e escravista. Comprometer-se a representar digna e complexamente as personagens negras exigiria dos escritores conhecer a vida de uma comunidade que preferiam ignorar. O espaço do desconhecimento é, então, preenchido por clichês, caricaturas e estereótipos. Para Gomes, o que se nota é “por um lado, um empenho verdadeiro em afirmar a presença e a marca do negro na vida brasileira; por outro, uma incapacidade flagrante de representar esse negro com alguma dose de autonomia” (1988, p. 38).

Mesmo que publicado menos de duas décadas antes da Abolição, a sociedade escravocrata representada não vive os rasgos dessa proximidade. As personagens negras escravizadas nunca transcendem sua condição servil. Quando se expressam por meio do discurso direto, o que seria um ganho na elaboração da representação da comunidade negra, suas falas não tratam de si, senão do mundo dos brancos, demarcado pelos senhores patriarcais da escravaria rural em sua casa grande. São desprovidas de vontade e capacidade de questionamento próprio. Estão impossibilitadas, como que por condição natural, de qualquer manifestação livre de caráter pessoal. A subjetividade e a linguagem da pessoa negra são infantilizadas, ao tempo que suas capacidades são animalizadas. A relação entre o escravizado e o senhor é retratada como de harmonia e benevolência. As personagens negras apreciam e endossam a ordem escravista. Vide a seguinte passagem em que Benedito, figura em que simultaneamente se depositam as imagens do *Escravo Fiel* e o *Feiticeiro Africano*, interage com Mário, a criança branca de quem é escravo.

— Este meu nhonho quer zombar de seu negro velho!.. Zomba, zomba, não faz mal! Eu gosto de ver você contente, contente, rindo com a camaradinha!

E o bom preto expandia-se de júbilo, mostrando duas linhas de dentes alvos como jaspe. Ser motivo de alegria para esse menino que ele adorava, não podia ter maior satisfação a alma rude, mas dedicada do africano.

A meio da ladeira, encontrou-se pai Benedito com Mário, que saltou-lhe ao pescoço.

— Assim, meu nhonho, abraça seu negro. Mais!... dizia Benedito suspendendo nos braços o menino (ALENCAR, 2013, p. 27).

Tem-se, no romance de José de Alencar, um impasse na composição narrativa. O autor não escamoteia a presença do negro como sujeito agente na construção e manutenção do universo da casa-grande sustentada pela exploração da senzala. Todavia, não supera os limites – e os danos ético-políticos – de uma representação da comunidade negro-brasileira pautada em estereótipos de projeção do mito negro. Gomes (1988) avalia que impera em *O tronco do Ipê*, como em outros textos românticos, o “racialismo romântico”, atitude estética em direção às pessoas negras constituída pela visão de senhores paternalistas e escravos docilizados, inteira e completamente dedicados à vida de seus proprietários, capazes de por eles até mesmo se sacrificarem. O racista romântico criava o negro sob a medida adequada para as necessidades do branco. “Pintando-o como criança grande e esquivando-se de vê-lo como um adulto, passava verdadeiro atestado de incompetência mental do homem negro e o descartava sutilmente de uma convivência de iguais” (GOMES, 1988, p. 14).

3.1.4 Anti-escravismo antinegro: *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães

O estereótipo do *Escravo Nobre* tem seu exemplo mais notório em *A escrava Isaura*. O romance de Bernardo Guimarães tem como heroína uma mulher escravizada dotada das qualidades da beleza, da inocência e da pureza moral. A escravizada Isaura, porém, para que pudesse se equiparar, ou até mesmo superar, a outras personagens brancas, não pôde ser concebida como uma mulher preta; criando-se, portanto, a escravizada branca. Como outras obras da literatura abolicionista de autoria branca, o romance é anti-escravista e antinegro. “A figura do escravo branco oferece prova substancial de que os escritores interessados no problema da escravidão foram, contudo, vítimas de todos os preconceitos e intolerâncias que rodeavam a questão da raça e da cor”, comenta Brookshaw (1983, p. 30). A superioridade de Isaura, seu aspecto nobre, portanto, justificam-se pela sua descendência branca fenotipicamente perceptível. Protagonizar, dignificar e enobrecer uma personagem negra desestabilizaria as estruturas sociais e étnicas assentadas no imaginário racista do público leitor. Contrasta com o tratamento narrativo humanizado de Isaura, as descrições da personagem Rosa, a mulher negra de perigosa sensualidade, revelando a concepção do autor de que quanto mais ao negro na escala cromática, maior a degradação do caráter.

O romance abolicionista de Bernardo Guimarães também é estudado na pesquisa de Heloisa Toller Gomes (1988). A autora avalia que o resultado final da contraposição elaborada com as caracterizações de Isaura e de Rosa é a artificialidade desumanizante de ambas. “Como de hábito sucede no recurso a clichês e estereótipos, o produto final diz mais das fantasias de seu autor do que das pessoas representadas”, comenta Gomes (1988, p. 52), ao apontar que tais fantasias se percebem tanto por meio de reações explícitas das personagens quanto pela voz do narrador. Convivem, ainda, com as personagens femininas de Malvina, Isaura e Rosa, as anônimas “negras da cozinha”, que diferentemente do que sucede quanto a hipersexualização de Rosa, mostram-se o extremo oposto, são dessexualizadas. Sem qualquer marca pessoal que as individualize, sua atuação narrativa é a de aparecer exclusivamente como um instrumento de trabalho. Gomes conclui sobre a unidade do romance que “*A escrava Isaura* é um dos casos mais frisantes na ficção brasileira romântica em que a denúncia à escravidão alia-se, paradoxalmente, a uma visão etnocêntrica privilegiando o homem branco e a civilização europeia, desconhecendo de forma absoluta a vida própria da comunidade negra” (p. 54).

Na literatura abolicionista, que se expande após a Lei do Ventre Livre, o engajamento dos escritores contra a instituição escravista é preenchido por um conteúdo eminentemente racista. Sua premissa foi muito antes a de que a escravidão era ruim para os escravocratas ao lhes pôr em contato com a inferioridade moral e intelectual dos negros do que a reclamação pela restituição de condições humanizadoras às vidas negras. Ao tentar argumentar sobre a “maldade da escravidão”, enquanto uma instituição a ser banida, os escritores acabaram por enfatizar, principalmente, a maldade do escravizado negro, levando a discussão menos aos problemas estruturais da empresa escravista e mais à moralidade do sujeito escravo. Mesmo a crítica à má índole que a situação de escravidão tenderia a desenvolver em suas vítimas esbarrou nos limites do imaginário racista. As operações narrativas que pretendiam responsabilizar a condição social do escravo pela suposta degradação moral da pessoa negra acabavam por enfatizar mais este segundo conteúdo, sua identidade racial, que sua posição socioeconômica; mesmo que as pretensões do autor fossem outras, a forma narrativa trai o discurso aparente e revela a intimidade do inconsciente genocida, para o qual se a pessoa negra escravizada se apresenta por moral e intelectualmente degenerada isso se dá mais porque é negra do que escrava. O que se tem, com isso, são camadas e mais camadas de ficção suprimindo invés de apresentando a humanidade da pessoa negra em situação de escravidão e a sua relação com as classes brancas no interior do sistema escravista.

3.1.5 Demonização, instrumentalização e desumanização radicais das pessoas negras: os romances de Joaquim Manoel de Macedo

Obra exemplar, nesse sentido, é *As vítimas-algozes* (1869), do já mencionado Joaquim Manuel de Macedo. Se em outras produções, como em *O Cego* (1849) ou na obra canônica *A moreninha* (1844), o imaginário genocida já se encontra manifesto, em *As vítimas-algozes* ele se destaca. Porta-voz literário das elites do café, como o classifica Brookshaw (1983), Macedo trabalha exaustivamente os estereótipos do *Escravo Imoral* e do *Escravo Demônio*, reconhecíveis entre seu público tradicionalmente branco, e escravocrata. Sob o argumento de demonstrar, por meio do texto ficcional, como a instituição escravista é perniciosa à classe senhorial, ao pô-la vulnerável aos crimes dos escravos que a escravidão torna *besta* ou *fera*, o autor termina por dar vazão ao seu racismo. Se a pretensão alegada para a obra é a de que as narrativas reunidas no volume despertem entre as elites escravistas a aversão à escravidão, o

resultado, diferentemente, é a introjeção da aversão nem mesmo à pessoa escravizada mas à pessoa racializada e escravizada, os povos africanos e afro-brasileiros⁷⁴.

As vítimas algozes (1869) divide-se em três “pequenos e resumidos romances”, como o autor define as narrativas que considera “histórias veracíssimas” sobre a “sífilis moral da escravidão infeccionando a casa, a fazenda, a família dos senhores” (MACEDO, 2012, p. 9). No primeiro romance, *Simeão, o crioulo*, conhecemos a história de um *escravo do lar*, Simeão, a quem, segundo argumenta Macedo, a escravidão tornou um monstro ignóbil. Simeão ambiciona a morte de seu senhor, Domingos Caetano, acreditando que com ela lhe viria a alforria. Isso não acontecendo, o escravizado chacina os demais familiares tornados seus senhores com o intuito de além de se ver livre, roubar-lhes os bens. Para citar somente alguns dos adjetivos que opõem o escravizado à benevolência de seus senhores, temos que Simeão é *vicioso, feroz, insolente, malcriado, odiento, baixo, mísero, ignóbil, ingrato, pervertido, insensível, cruel, malvado, sacrílego, infame, perverso, malcriado, infrene, criminoso, horrível, licencioso, obsceno, sórdido, imoral, depravado...* Acrescenta-se o fato de que muitos destes adjetivos são constantemente repetidos, de modo a trabalhar pela reiteração o inculcamento nos leitores do desprezo por Simeão. Os escravizados, em geral, são *brutais, corruptos, vadios, turbulentos e viciosos*. A todo momento, a torpeza das personagens negras contrasta com a benignidade das brancas. Na casa grande, a sala de visitas, frequentada pela classe senhorial, é lugar do “néctar da predileção e da amizade”, e a cozinha, onde se concentram as mulheres negras, é “o veneno da inveja e o golfão dos vícios” (MACEDO, 2012, p. 22). Se, como argumenta Macedo, a escravidão é necessariamente corruptora da moral humana, o que fica patente em sua ficção é que só os escravizados são os corrompidos, ao tempo em que os senhores se mostram sempre inabalavelmente “condescendentes e afetuosos” com seu “crioulo estimado”; a personagem de sinhá Florinda, filha de Domingos Caetano e Angélica, é “santa menina”, “anjo do perdão”, “branca pureza”.

Os mesmos procedimentos narrativos, estereótipos e adjetivos degradantes se repetirão nas outras duas narrativas, *Pai-raiol, o feiticeiro*, e *Lucinda, a mucama*, com a particularidade de que na segunda Macedo explora o estereótipo do temerário feiticeiro africano, e, na

⁷⁴ Brookshaw avalia que “[a] principal aversão de Macedo pelos negros, mesmo não sendo escravos, provinha de sua falta de tolerância e de entendimento da herança cultural africana que permaneceu como os escravos no curso das gerações”. Como a maioria dos intelectuais no Brasil do século XIX que se ligavam às ideias tais como o progresso econômico e tecnológico, Macedo suponha que tudo que havia de pior no homem negro poderia ser atribuído à África, enquanto que as qualidades positivas eram resultantes de seu contato com a civilização branca. [...] O medo que Macedo demonstrava pela escravidão era, portanto, paralelo ao seu medo e ódio pela cultura africana no Brasil, o que ele via como um impedimento à civilização e ao Progresso, e uma desgraça para um país que se esforça para ser Branco” (1983, p. 34).

terceira, acentua a caracterização da libidinidade dos escravizados, em especial das mulheres.

Em *Pai-raiol*, escancara-se o que outras narrativas de Macedo deixam subjacente: sua aversão mais à comunidade negro-africana que ao próprio escravismo, diferentemente da tese que orienta o conjunto de *As vítimas-algozes*. No imaginário do autor, África e os africanos são aberrações malignas a serem extirpadas; ou, de outro modo, o africano e o afrodescendente até podem ser tolerados, desde que desafricanizados. Explicita-se a preocupação com a eliminação não só do escravo, mas, e enfaticamente, do “negro d’África”. A narrativa de *Pai-raiol* se estrutura, assim, em correspondência à razão etnocida do autor. Para chegar a essa constatação, sequer é necessária alguma acurácia interpretativa. Já no segundo capítulo Macedo alerta aos seus leitores: “[n]unca houve comprador de africano importado que pensasse um momento sobre a alma do escravo: compara-lhe os braços, o corpo para o trabalho; esquecera-lhe a alma” (MACEDO, 2012, p. 79). Segundo o raciocínio de Macedo, não basta só domesticar o corpo da pessoa africana, é preciso extinguir a alma, pois ainda que escravo pelo corpo, é “livre sempre pela alma, de que não se cuidou, que não se esclareceu, em que não se fez acender a luz da religião única verdadeira, conservou puros e ilesos os costumes, seus erros, seus prejuízos selvagens, e inoculou-os todos na terra da proscricção” (MACEDO, 2012, p. 79). Desse modo, está lançada a sentença: se estão a lhes matar fisicamente, matem, também, espiritual e culturalmente, para que sua inferioridade e depravação não envenene de preto o branco.

Os três romances de Macedo em seu livro abolicionista procuram alertar pelo pavor às classes senhoriais consumidoras de sua literatura. Porém, o autor não assombra a tal ponto que também não tranquilize os escravocratas “tornados vítimas”, conforme argumenta. Simeão é morto, *Pai-raiol*, também, e *Lucinha*, encarcerada. Cada um, à sua maneira, cumpre o destino negro na “terra do cativo”, para empregar metáfora do próprio Macedo. O romancista não falha em entregar ao seu público a satisfação final: a morte do negro.

Se em *As vítimas Algozes* (1869) as narrativas protagonizam os infortúnios sofridos pelas classes brancas devido à convivência com escravizados de intenções e costumes invariavelmente vis, em *A moreninha* (1844), publicação anterior, a compreensão do tratamento estético dado às personagens negras pede o deslocamento do olhar inicialmente orientado para a relação amorosa protagonizada pelo estudante de medicina Augusto e D. Carolina em direção aos “vultos negros” que percorrem a narrativa, como sujeitos que

inexistem apesar de existir. Diferentemente do que sucede em seu romance abolicionista posterior, no qual o escravo é um verdadeiro monstro doméstico cujos perigos devem levar o escravismo a ser questionado, no seu romance de estreia, *A moreninha*, a escravidão é um dado natural à organização social e econômica oitocentista; conforme o imaginário com qual o texto nos envolve, é destino natural dos brancos a autoridade senhorial, e é destino natural dos negros a servidão escravocrata. Sobre isso, Gomes (1988) observa no romance um procedimento narrativo que a luz do que viemos considerando como poética do genocídio pode ser interpretado como mais uma de suas estratégias: a personagem negra é tão inexoravelmente escravo ou escrava de seu senhor ou senhora que qualquer expressão do seu universo psicossocial só se manifesta como espelho do branco, o que é, podemos acrescentar, manifestação da sua não existência. A partir das reflexões de Gomes, podemos definir essa estratégia da poética genocida como *exclusão radical da alteridade*. A identificação total do escravo com o seu senhor atua para confirmar a ordem escravista, pois, do contrário, a expressão de sua alteridade poderia levar ao questionamento dessa hierarquia. “Espelho do branco em *A moreninha*, antagonista virulento em *As vítimas algozes*, o negro em Macedo é sempre incapaz de vida própria ou de qualquer complexidade psicológica” (GOMES, 1988, p. 58), completa a autora.

Fica perceptível na literatura do autor que “Macedo não vê o negro”, como diz Toller (1988), ou o vê apenas como vê os móveis e demais utensílios ao seu dispor. A autora aponta que “uma leitura que aborde o texto não a partir do que este afirme mas sim a partir do que tenta ocultar” encontrará o estereótipo do *Escravo-instrumento*, figura que habita muda e anônima o universo ficcional como bem móvel, por vezes eficiente, mas sempre descartável. Característica é a descrição de Rafael, jovem escravo de Augusto, referido como “o moleque”. O bom “Rafael, que era ao mesmo tempo o seu cozinheiro, limpa-botas, cabeleireiro, moço de recados e... e tudo mais que as urgências mandavam que ele fosse” (MACEDO, 2013, p. 6). As personagens escravizadas só podem existir no universo ficcional de Macedo quando necessárias ao branco. “Uma voz reuniu todas as senhoras e senhores em um só ponto: serviu-se o café num belo caramanchão”. Quem serviu? A pessoa escravizada é obliterada sob o ato servil. Em seguida, quando é mencionada, apaga-se entre os bens inanimados que decoram o café da tarde. “Escravas decentemente vestidas ofereciam chávenas de café fora do caramanchão” (MACEDO, 2013, p. 102).

Junto ao estereótipo do escravo-instrumento se aplicam outros sempre que as personagens negras e escravizadas se mostram minimamente mais aparentes. Vide passagem

em que o personagem Fabrício descreve em carta ao seu amigo Augusto, protagonista do romance, momento em que, estando no teatro, usa dos serviços de um personagem escravizado, Tobias, para que esse leve um recado à sua senhora, D. Joana, moça por quem passou a nutrir maiores intenções desde que a vira em seu camarote.

Eu tinha visto junto à porta n.º 3 um moleque com todas as aparências de ser belíssimo cravo da Índia. Ora, lembrava-me que nesse camarote a minha querida era a única que se achava vestida de branco e, pois, eu podia muito bem mandar-lhe um recado pelo qual me fizesse conhecido. E, pois, avancei para o moleque.

Ah! maldito crioulo... estava-lhe o todo dizendo para o que servia!... Pinta na tua imaginação, Augusto, um crioulinho de 16 anos, todo vestido de branco, com uma cara mais negra e mais lustrosa do que um botim envernizado, tendo dois olhos belos, grandes, vivíssimos e cuja esclerótica era branca como o papel em que te escrevo, com lábios grossos e de nácar, ocultando duas ordens de finos e claros dentes, que fariam inveja a uma baiana; dá-lhe a ligeireza, a inquietação e rapidez de movimento de um macaco e terás feito idéia desse diabo de azeviche, que se chama Tobias (MACEDO, 2013, p. 30).

Bastam poucas palavras trocadas para que Tobias, ao se apresentar, acione a imagem do escravo fiel, definindo-se: “Tobias, escravo de meu senhor, crioulo de qualidade, fiel como um cão e vivo como um gato”. Foi suficiente para Macedo uma única personagem negra de curto destaque para que o autor desfilasse sua coleção de estereótipos. Na cena em que um escravizado rompe o silêncio, fala, apenas, para reafirmar sua subalternidade em relação ao branco, mesmo que esse não seja seu proprietário, revelando a relação de servilismo esperada entre as classes e raças por cada qual representadas. A ordem racial escravista, ordem em que a pessoa sangra submetida ao etnocídio e ao genocídio, é constantemente assinalada na literatura de Macedo. A representação das personagens e as interações estabelecidas entre si obedecem aos limites de uma hierarquia racial e social intocável. “Há na ilha uma epidemia de mau humor que tem chegado a todos, desde a Sra. D. Ana até à última escrava” (MACEDO, 2013, p. 164).

Em ambos os romances que citamos do autor, atua, ainda mais uma estratégia que acreditamos vir a compor a gramática poética do genocídio: a descaracterização da instituição escravista. Em *As vítimas algozes*, a escravidão é um dilema moral, “um mal enorme que afeia, infecciona, avilta, deturpa e corrói a nossa sociedade” (MACEDO, 2012, p. 5); em *A moreninha*, uma metáfora amorosa, “a mulher deseja ser amada, fingindo não amar; deseja ser senhora do mesmo de quem é escrava” (MACEDO, 2013, p. 91). Como empreendimento socioeconômico perpetrador de violências etnocidas e genocidas a escravidão inexistente tanto quanto inexistente a humanidade do sujeito escravizado. Antônio Paulo Graça (1998) inclui entre as estratégias da poética anti-indígena a censura à própria violência genocida sofrida. Nesse

sentido, a descaracterização da instituição escravista ao ocultar mais do que revelar os reais sentidos do escravismo, para pessoas negras como para brancas, atua como mecanismo censório; sua consequência estética é a censura, portanto.

Macedo com sua obra foi exemplar no que diz respeito à manifestação do imaginário genocida, mas não foi exclusivo. Mesmo entre os antiescravistas mais bem intencionados, o “campo minado do imaginário” fez suas vítimas. Caso é o do famoso “poeta dos escravos”, Castro Alves, que apesar do declarado intento de seus versos de sensibilizar o público para os martírios da escravidão, incorreu nos lugares-comuns do estereótipo. Estereótipos como o do *Escravo Fiel* e do *Bandido Negro* podem ser percebidos em suas obras; na peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas* tem-se o personagem Luiz, disposto a seguir seu senhor mesmo quando esse é condenado ao exílio; no poema cujo nome é justamente *Bandido Negro*, o medo é simbolizado na representação da massa escravizada como uma força potencialmente anárquica, vingativa e feroz. Domício Proença Filho (2004), em análise ao poema citado, nota que o poeta ao enfatizar a vingança em seu texto, distancia sua atenção da luta coletiva pela liberdade, que seria seu elemento central. Não longe de reconhecer as contribuições da literatura abolicionista de Castro Alves no seu intento de instalar na burguesia a culpa moral da escravidão em um contexto sociocultural no qual as pessoas negras sofriam a coisificação extrema, a conclusão de Proença Filho sobre o “poeta dos escravos” é a de que “[e]stamos diante de uma poesia que não foge à tônica do seu tempo, necessário dizê-lo. Apesar do seu empenho consciente e do seu entusiasmo, o poeta não consegue livrar-se, nos seus textos, das marcas profundas de uma formação desenvolvida no bojo de uma cultura escravista” (FILHO, 2004, p. 164).

O estudo da produção de estereótipos negros na literatura abolicionista leva Brookshaw (1983) a concluir que “os escritores abolicionistas não emergiram como resultado de qualquer estimativa independente da moralidade da escravatura”; para muitos escritores, a Abolição era uma necessidade econômica mais que expressão de humanitarismo. Quanto às pessoas negras, o uso dos estereótipos trai, nos escritores, seu preconceito fundamental, além de colaborar para inculcá-lo em seus leitores. Se os estereótipos estão em conformidade aos ideais sociais, e esses ideais, por sua vez, se assentam nas infraestruturas socioeconômicas, o que fica patente é que no imaginário social, assim como no sistema de produção, o negro não era considerado humano.

No bojo desse preconceito, floresce a escola Naturalista no Brasil; sem que inovasse no ponto de vista em relação ao contingente ao negro, revitalizou e aprofundou as imagens estereotipadas que autores abolicionistas ficcionalizaram. Se a Abolição se apresentava necessária para o progresso econômico, passou a importar, também, para distanciar as elites brancas do contato com a raça negra considerada congenitamente inferior. À medida em que ruía a divisão formal estabelecida pelo escravismo entre brancos e negros, a cisão entre as castas precisou se aprofundar em outras esferas, entre as quais no terreno ideológico. Difundia-se, com isso, o ideal de que o desenvolvimento da nação envolvia sua necessária “purificação étnica”. O sentimento antinegro expresso na literatura dos românticos se fortalece com a expansão do racismo científico nutrido pelos princípios do Darwinismo social. Nessa linha, o Naturalismo pressupôs um estudo clínico do negro, mas resultou, porém, por apresentá-lo como a caricatura grotesca da animalidade, sensualidade e bestialidade. É o que podemos ver nas obras de Aluísio de Azevedo, a exemplo *O mulato* (1881) e *O Cortiço* (1890), sendo a segunda ainda mais enfática nos procedimentos de animalização das personagens negras.

3.1.6 Desagregação da comunidade e liquidação das vidas negras no realismo-naturalismo: as personagens negras de Aluísio Azevedo

O romance *O mulato* (1881) se mostra característico de mais de um procedimento da gramática poética do genocídio. Começamos pontuando que, como outras obras já mencionadas, a narrativa de Azevedo intenta, considerando a unidade discursiva da obra, denunciar os preconceitos e discriminações raciais da época. Desenvolve, para isso, uma trama amorosa entre Raimundo – filho do comerciante português José com sua escravizada Domingas – e Ana Rosa – filha de Manuel Pescada, tio e tutor de Raimundo. Manuel se responsabilizara pela administração das finanças de que Raimundo foi herdeiro desde a morte do pai, assassinado em uma emboscada por seu rival, Cônego Diogo, quando Raimundo era ainda um bebê. Retornado de Portugal, aos vinte e seis anos, com planos de se estabelecer no Rio de Janeiro, Raimundo, em temporada na casa do tio em São Luís, onde pretende desvendar os mistérios de sua origem ao tempo em que trata do patrimônio herdado do pai, apaixona-se por Ana Rosa. O casal, porém, é impedido de concretizar seu sonhado matrimônio; a cor e a origem de Raimundo se impõem como barreira. Seria essa a camada narrativa mais evidente ao se interpretar o romance realista de Azevedo. Todavia, como antes já pontuamos, queremos direcionar o olhar tão mais para o que texto em sua composição

oculta do que para aquilo que planeja revelar. Assim, situando a obra na esteira de uma tradição literária que, mesmo variando as gerações, manteve procedimentos comuns quanto à incorporação e à representação de pessoas negras, identifica-se, por trás de um enredo que denuncia o racismo, o próprio racismo como elemento estruturante da narrativa.

A começar pelo título da obra, ainda que Raimundo ocupe posição de protagonismo, é primeiro um negro, só depois um homem; primeiro a raça, o mulato, só depois a pessoa, Raimundo⁷⁵. Lembramos, com isso, da explicação assertiva de Frantz Fanon (2020), ao assinalar que o branco é um homem, e o negro, um homem negro. Esse procedimento de impor à personagem negra o anonimato, mesmo quando se lhe sabe o nome, por meio da ênfase a seu pertencimento racial em detrimento de sua individualidade, repete-se em outras obras. Caso é, para citar um exemplo próximo ao romance de Azevedo, o de *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha.

No que se refere às outras personagens negras, cabe perceber que Domingas, mãe de Raimundo, só aparece pontualmente na narrativa; a primeira passagem em que à sua existência se dedica um parágrafo inteiro é quando se encontra torturada por D. Quitéria, esposa de José da Silva, descrita como inescrupulosa no seu tratamento para com os escravizados. Em seguida, Domingas é enlouquecida pelos maus-tratos da senhora⁷⁶, e assim se manterá toda a narrativa, mas só reaparecendo na ocasião em Raimundo decide visitar as terras de sua infância. Depois, desconhece-se o destino de Domingas. Sabe-se apenas que não se deixou apanhar pelo filho que queria cuidá-la, e nada mais. Some da narrativa como personagem com quem não se deve preocupar o desfecho. Some, inclusive, das especulações do próprio filho. As demais pessoas negras que figuram no romance, formam uma massa anônima de função instrumental⁷⁷, convocadas à cena quando se necessita dos seus serviços ou quando seu martírio serve à exibição da razão racista e escravista das personagens brancas⁷⁸. Em relação a essa massa escravizada, Raimundo, durante toda a narrativa, mostra-

⁷⁵ Comentamos essa estratégia ao tratar de *A Escrava Isaura* que o mestiço, se herói da narrativa, precisa sempre encaminhar-se mais ao branco que ao negro. A caracterização fenotípica de Raimundo afasta-o o mais possível de sua origem negra, aproximando-o o quanto de sua descendência europeia.

⁷⁶ “Anos depois, contavam que nas ruínas de São Brás vivia uma preta feiticeira, que, por alta noite, saía pelos campos a imitar o canto da mãe-da-lua” (AZEVEDO, 2010, p. 51).

⁷⁷ “A criadagem de Manuel e Maria Bárbara, contava, além de Brígida e Benedito, de uma cafuza já idosa, chamada Mônica, que amamentara Ana Rosa e lavava a roupa da casa, e mais de uma preta só para engomar, e outra só para cozinhar, e outra só para sacudir o pó dos trastes e levar recados à rua” (AZEVEDO, 2010, p. 42).

⁷⁸ Dos escravizados os quais se conhece o nome, tem-se a mucama de Ana Rosa, Mônica, que apesar de tornada forra, “a boa preta deixou-se ficar em casa dos seus senhores e continuou a desvelar-se pela Iaiá melhor que até então, mais cativa do que nunca” (AZEVEDO, p. 75, grifo nosso); Brígida, “uma mulata corpulenta a carapinha muito trançada”, cuja primeira apresentação no romance se dá em cena na qual serve água aos convidados de Pescada, “segurando com ambas as mãos uma enorme salva de prata, cheia de copos, dirigia-se a todos, um por

se incapaz de qualquer consideração solidária. O herói negro de Aluísio Azevedo é um homem afetiva e culturalmente – até mesmo fisicamente – apartado daqueles com quem partilha o pertencimento racial e a origem social⁷⁹. Parece característico do romance brasileiro atravessado pelo imaginário genocida o procedimento pelo qual as personagens negras só existem em coletivo se como uma massa escrava em que sua individualidade possa desaparecer; do contrário, personagens negras que se engajam coletivamente, movidas pela autoconsciência de si e dos seus pares, são um elemento aparentemente inconcebível no romance oitocentista, mesmo entre os abolicionistas. O negro é capaz de fidelidade, solidariedade e beneficiência para com o branco, nunca para com um outro negro. Consideramos, portanto, essa desagregação e desarticulação da comunidade negra existente nos romances como mais um elemento da gramática poética do genocídio⁸⁰. Ao refletir sobre a etnicidade dos sujeitos envolvidos na interlocução literária, autores e leitores, Cuti (2010) considera que:

O sujeito étnico branco do discurso bloqueia a humanidade da pessoa negra, seja promovendo sua invisibilização, seja tornando-a mero adereço das personagens brancas ou apetrecho do cenário natural ou de interior, como uma árvore ou um bicho, um móvel ou qualquer utensílio ou enfeite doméstico. Aparece mas não tem função, não muda nada, e se o faz é por mera manifestação instintiva, por um acaso. Por isso tais personagens não tem história, não têm parentes, surgem como se tivessem origem no nada (CUTI, 2010, p. 89).

Essa literatura, atesta Cuti, aliena e entorpece a visão diante dos conflitos sociais brasileiros. O autor nota, no universo de representação caricaturais e estereotipadas legadas pela autoria branca às personagens negras, que a humanidade do negro, quando agride a humanidade do branco, somente o faz porque esta se encontra sustentada nas falácias do racismo. No ato da criação literária, esses escritores, ao tempo em que se negam a abandonar

um, a bambalejar as ancas volumosas” (p. 66); e o típico “moleque” de recados, Benedito, a quem se destina os mais variados serviços. “— Ó Benedito! Moleque! Ó peste! Está dormindo, sem-vergonha?! E logo o estalo de uma bofetada” (p. 61), brada Maria Bárbara. Nessa passagem, ao tempo em que a mulher acossa e humilha Benedito, que foge “com agilidade de macaco”, “as senhoras espantaram-se, mas abriram logo em gargalhadas”; é a tortura do negro tornada elemento recreativo.

⁷⁹ Vide passagem em que Raimundo, já afastado da casa de Manuel Pescada, instala-se em uma hospedagem onde é servido por uma mulher preta. Toda a percepção que essa desperta no jovem doutor é exclusivamente de repulsa. “[...] Raimundo levava uma vida de degradado, sem amigos e sem carinhos de espécie alguma. No seu desterro tinha por companhia única uma preta velha, que se encarregara de servi-lo; magra, feia, supersticiosa, arrastando-se, a coxear, pela varanda e pelos quartos desertos, fumando um cachimbo insuportável, e sempre a falar sozinha, a mastigar monólogos intermináveis” (AZEVEDO, 2010, p. 177).

⁸⁰ Não se trata, nesse caso, de idealizar uma comunhão perfeita entre pessoas negras, estejam elas na condição de escravizadas, libertas ou livres, mas de perceber como nenhuma comunhão parece ser possível. O romance abolicionista já citado de Joaquim Manuel de Macedo, *As vítimas algozes*, é especialmente característico nesse sentido; quando se narra alguma associação entre personagens negras, isso se dá porque movidas por sentimentos de vingança e ganância, ou mediante coerção de uma personagem por outra. Se os autores parecem não enxergar suas personagens negras e/ou escravizadas, essas personagens também não se enxergam entre si.

a sua brancura, não empreendem qualquer movimento de aproximação em direção às subjetividades negras (CUTI, 2010, p. 88-89).

Comentamos, por fim, o desfecho destinado a Raimundo, sua morte. Este desfecho, quando confrontado com o enredo mais superficial da trama, revela-nos o inconsciente genocida atuando sobre a estrutura narrativa. Impedido de desposar Ana Rosa, que a esse tempo dele se encontrava grávida, e amargurado com os sofrimentos que lhe abateram em sua ida ao Maranhão, Raimundo vaga, durante a madrugada, pelas ruas da cidade, acompanhado de pensamentos que oscilam entre o suicídio e o desejo de possuir a moça branca. Em seu vagar, Raimundo desconfia que alguém o segue, até que, chegando à casa em que se hospedava, “do vão escuro, em que se formava o limite da parede, rebentou um tiro”. Só em seguida sabemos quem foi o autor do disparo, o caixeiro português Luís Dias, que, com o apoio de Manuel Pescada, competia contra Raimundo para casar com Ana Rosa. “O grande obstáculo da sua vida estava ali, a dois passos, em magnífica posição para um tiro”, pensa o caixeiro. “A bala partiu, e Raimundo, com um gemido, prostrou-se contra a parede”, e assim se encerra a cena da morte de Raimundo. Ao saber do ocorrido, vendo o corpo de Raimundo carregado em uma rede por dois outros negros, Ana Rosa exaspera-se e, por consequência, aborta, cena que se conclui com a moça deixando atrás de si “um grosso rastro de sangue, que lhe escorria debaixo das saias, tingindo-lhe os pés”. Vão-se Raimundo e o filho que deixaria naquele mundo; extingue-se o sangue com que macularia a brancura da família e o orgulho de casta. A morte de Raimundo aparece como a resolução cabível não só para os dramas de seu próprio destino – destino do negro no mundo dos brancos, como para o destino da própria narrativa; só dada a morte do negro a trama pôde encontrar seu desfecho. A narrativa salta para seis anos no futuro, tempo em que os negócios da família se encontram em plena prosperidade, fundando-se a nova firma comercial Silva e Dias; esse, Luís Dias, casa-se com Ana Rosa, sua personagem se repagina, “tinha até certo empoderamento de riqueza e um ar satisfeito” (p. 246). Quanto à Ana Rosa, por sua vez, só três coisas a inquietam nas cenas finais da trama: a cauda de seu vestido, os filhos em casa a dormir e a saúde do marido. “– Agasalha bem o pescoço, Lulu! Ainda ontem tossiste tanto à noite, queridinho!...” (p. 246). E com essa fala final Azevedo encerra seu romance. Raimundo se torna apenas uma sombra longínqua de um passado que marcou um intervalo de tormenta na vida e no comércio da família de Manuel de Pescada. Nesses termos, perguntamo-nos, ao finalizar o romance, se seria, portanto, o racismo o elemento gerador do conflito que move a narrativa ou se o próprio

negro... e concluímos que ao tempo que a introdução da trama sugere o primeiro caso, seu desfecho aponta para o segundo.

O romance mais acentuadamente naturalista de Aluísio Azevedo, *O Cortiço* (1890), repete a tendência à morte da pessoa negra como destino imaginado. É o caso do capoeira Firmo, comparado ao morrer com “um rato morrendo a pau” e uma “trouxa de carne mole e ensanguentada” (AZEVEDO, 2012, p. 156). Bertoleza, cuja exploração é um dos pilares para o enriquecimento de João Romão, morre em condições dramáticas. Em vias de o romance se concluir, a constatação do português sobre a mulher de quem já muito extraíra a vida é que “Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele!”⁸¹. Antes que João Romão lhe restitui-se ao cativo de seus antigos senhores, como forma de dela se ver desobrigado, Bertoleza “[...] já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado” (AZEVEDO, 2012, p. 216). E morre “rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue”. Cena cruel de nossa literatura— última dessa obra — tantas vezes contemplada como apenas mais um dado no conjunto da estética naturalista do autor; uma mulher preta que mata a si mesma rasgando no corpo precisamente onde se gera a vida; ventre que tantas outras vezes abortara os filhos que o português se recusaria a criar. Tal imagem só pode ser, no mínimo, simbólica naquilo que metaforiza quanto ao extermínio das vidas negras.

Ao contato com as teorias do racismo científico, que crescia em paralelo à crise do sistema escravista, essa cadeia de estereótipos se encontrará mais justificada e elaborada, consolidando-se portanto, e estendendo-se pela literatura do século XX, mesmo entre os simpáticos aos dilemas vivenciados pelos povos negros⁸². Correspondia, também, o novo

⁸¹ “E não podia deixar de pensar no demônio da negra, porque a maldita ali estava perto, a rondá-lo ameaçadora e sombria; ali estava como o documento vivo das suas misérias, já passadas mas ainda palpitantes. Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele! Seria um crime conservá-la a seu lado! Ela era o torpe balcão da primitiva bodega; era o aladroadado vintenzinho de manteiga em papel pardo; era o peixe trazido da praia e vendido à noite ao lado do fogareiro à porta da taberna; era o fregue imundo e a lista cantada das comezainas à portuguesa; era o sono roncado num colchão fétido, cheio de bichos; ela era a sua cúmplice e era todo seu mal — devia, pois, extinguir-se! Devia ceder o lugar à pálida mocinha de mãos delicadas e cabelos perfumados, que era o bem, porque era o que ria e alegrava, porque era a vida nova, o romance solfejado ao piano, as flores nas jarras, as sedas e as rendas, o chá servido em porcelanas caras; era enfim a doce existência dos ricos, dos felizes e dos fortes, dos que herdaram sem trabalho ou dos que, a puro esforço, conseguiram acumular dinheiro, rompendo e subindo por entre o rebanho dos escrupulosos ou dos fracos” (AZEVEDO, 2012, p. 197).

⁸² A conclusão de Brookshaw em sua pesquisa sobre a representação das personagens negras no Naturalismo aponta que, à época da proclamação da Abolição, os estereótipos contra as pessoas negras se encontravam firmemente consolidados. “[...] o passivo e fiel escravo tornou-se o negro resignado, subjugado; o escravo violento evoluiu para abranger o negro passional e rebelde, enquanto o estereótipo do escravo imoral sobrevivia na figura da mulata lasciva”, sendo a mulher negra “relegada à passividade, à derrota biológica e ao total abandono social” (BROOKSHAW, 1983, p. 47).

ímpeto das teorias raciais, à expansão das potências industriais em disputa por novas colônias e mercados. Depositava-se, assim, no imaginário coletivo desse século, racionalizações de cunho racista que pretenderam, inicialmente, preservar o sistema escravista, e, depois, com o declínio desse, preservar a ordem racial herdada da escravidão, demarcada por uma vala de desigualdade a separar os estratos brancos dos negros⁸³.

Analisando o contexto social do período histórico em que vigorava a estética naturalista, Roger Bastide (1983) comenta que o “mulato” vinha se apresentando como um concorrente do branco em diferentes domínios, até mesmo no amoroso. Daí a importância dos estereótipos para atuar como mecanismo de barragem no processo de ascensão social dos homens negros. Se socialmente passavam a dispor de maiores chances de desenvolvimento do seu grau de instrução e de elevação profissional, criava-se no imaginário sociocultural ficções que pudessem depreciar qualquer avanço na escalada das pessoas negras em suas tentativas de acessar o mundo dos brancos.

Mesmo findada a instituição escravista, os padrões antinegros persistem no imaginário nacional. Residia no emprego da imagem do *Escravo Fiel* a tentativa de apresentar o negro como sujeito ajustável à expectativa do cidadão correto para a sociedade de sistema competitivo que se formava; preenchida de nostalgia do período escravista, o estereótipo do negro servil assinalava uma ordem social em que esse contingente deveria se manter à total dependência do paternalismo branco. Por outro lado, forma-se também a imagem do negro desajustado, incapaz de participar de uma “sociedade livre”, o que se desdobrará no imaginário social como a imagem do malandro negro, naturalmente inepto a ocupar postos de trabalho assalariado no sistema capitalista emergente.

Persiste, ainda, na literatura do século XX, a visão da bestialidade do negro, assumindo, porém, um novo estágio, o do racialismo exótico, em que os traços de selvageria imputados às pessoas negras são descritos e apreciados como herança de uma África mítica e longínqua. Para Brookshaw, fica patente, na análise dos escritores da república nascente, a inabilidade para fugir da mentalidade escravocrata⁸⁴.

Extravagância e exotismo eram meios através dos quais a burguesia voltada para a Europa podia penetrar na fantasia, e a caracterização do negro como pagão, mítico e

⁸³ As teorias raciais não são unívocas, mas, apesar de seus diferentes métodos e premissas, suas conclusões eram comuns: a inferioridade da pessoa negra.

⁸⁴ Sobre a persistência da imagem do negro bestial atualizada pelo racialismo exótico, Brookshaw (1983) cita, nesta ordem, os romances *Rei Negro* (1914), de Coelho Neto, *A família Medeiros* (1919), de Júlia Lopes de Almeida, e *Mana Silvéria* (1909), de Canto e Mello.

muitas vezes um ser demoníaco desempenhava a dupla função de exercitar talentos literários frívolos, enquanto colocava de lado o problema étnico-social, tornando-o puramente artísitico, onde a força da descrição era considerada tão importante quanto suas implicações (BROOKSHAW, 1983, p. 68).

3.1.7 Negrofobia, limpeza racial e contemplação estética da morte negra: imaginário escravista e eugenista na obra de Monteiro Lobato

Entre os que defendiam a miscigenação como projeto de nação pelo qual as cores negras da população desapareciam quando suficientemente injetada de contingentes brancos imigrados da Europa e os que reclamavam o apartheid racial e social para que a superioridade branca não sucumbisse misturada aos caracteres negros, encontra-se, na segunda posição, a negrofobia⁸⁵ de Monteiro Lobato. Para o escritor paulista, o subdesenvolvimento brasileiro era responsabilidade da miscigenação e do mulatismo que marcavam o povo brasileiro de inferioridade racial. Representativa do ponto de vista do autor é seu famoso personagem Jeca Tatu, o caboclo cuja figura simbolizava tudo aquilo que se opunha ao progresso⁸⁶.

Em seu conto “Negrinha”⁸⁷, a estratégia estética do embelezamento do horror, percebida por Graça (1988) na literatura indianista, é explorada em suas potencialidades mais severas. O texto de Lobato reúne dos parágrafos iniciais aos derradeiros uma sucessão de torturas a que a criança escravizada – mesmo que já abolida a escravidão –, a quem sequer é dedicado um nome, é submetida. Negrinha vivia “entre beliscões de desespero”, “levada a pontapés”. Seu corpo, “tatuado de sinais, cicatrizes, vergões”, pois, “[b]atiam nele os da casa todos os dias, houvesse ou não houvesse motivo”. Os maus tratos praticados por D. Inácia contra Negrinha são descritos pelo narrador com uma minúcia que se aproxima mais do prazer sentido pela torturadora que do sofrimento da torturada. Negrinha se torna, assim, ao mesmo tempo, para Inácia, objeto de imolação em que descarrega seu sadismo escravista, e para a narrativa, objeto de martírio do qual se extrai contemplação da violência sofrida.

Cocres: mão fechada com raiva e nós de dedos que cantam no coco do paciente.
Puxões de orelha: o torcido, de despegar a concha (bom! bom! bom! gostoso de dar!) e o a duas mãos, o sacudido. A gama inteira dos beliscões: do miudinho, com a

⁸⁵ Expressão usada por Brookshaw (1983).

⁸⁶ “O caboclo é o sombrio urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das gotas”, descreve Monteiro Lobato no conto “Urupês”, publicado no livro homônimo. “Só ele, no meio de tanta vida, não vive” (LOBATO, 2019, p. 153). No conto “Velha praga”, o caboclo é o “funesto parasita da terra” (LOBATO, 2019, p. 139). Interessante pontuar, nesse sentido, uma mudança na perspectiva do escritor. Em *Um sertão chamado Brasil* (1999), Nísia Trindade Lima apresenta a ponderação que Monteiro Lobato faria, após o crescimento das discussões sobre a questão sanitária, quanto à condição do Jeca, reconhecendo as características que lhe imputara a partir das contingências da precariedade da sua vida material e social, não mais como uma inerência biológica.

⁸⁷ A primeira publicação do conto data de 1920, em livro de contos homônimo.

ponta da unha, à torcida do umbigo, equivalente ao puxão de orelha. A esfregadela: roda de tapas, cascudos, pontapés e safanões à uma — divertidíssimo! A vara de marmelo, flexível, cortante: para “doer fino” nada melhor! (LOBATO, 2019, p. 292).

“Sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço. Mão em cujos nós de dedos comichasse um cocre, era mão que se descarregaria dos fluidos em sua cabeça” (LOBATO, 2019, p. 291). Essa mesma carne, carne de Negrinha, o autor definirá em seguida como “carnezinha de terceira”. Conclui-se da passagem destacada que àquilo a que a vida negra, reduzida à carne negra, está naturalmente passível é a violência. Se Lobato quis gerar piedade, alcançou desumanização. Como óbvia consequência do tratamento recebido pela menina, Negrinha morre. O momento é categorizado pelo sujeito da narração como possuidor de beleza singular. “Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono”, e completa: “Jamais, entretanto, ninguém morreu com maior beleza” (LOBATO, 2019, p. 297). O questionamento possível do que há de especialmente belo em tamanho horror não tarda sem resposta, pois imediatamente a narração entrega que a singularidade do momento está, na verdade, na acentuação da crueldade de toda a cena. “O delírio rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos remoinhavam-lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça — abraçada, rodopiada” (LOBATO, 2019, p. 297). Negrinha delira um sonho todo branco. Assassina-se a menina, e com ela, sua negrura. Só mesmo uma sociedade que aprendeu a normalizar, e até mesmo apreciar, a tortura e a matança de pessoas negras para consumir como peça literária exitosa um conto cuja elaboração estética é pautada na contemplação da violência escravista contra uma criança negra.

Diferentemente de outros escritores dos quais a produção literária manifesta o inconsciente genocida como um veio subterrâneo de suas obras, imiscuído por diferentes estratégias poéticas, em Monteiro Lobato a destinação das vidas negras ao desaparecimento é explícita. Em seu romance *O presidente negro ou choque das raças* (1926), o autor dá completa vazão ao seu eugenismo. O presidente negro de Monteiro Lobato é a ficcionalização do que na obra se chama de a “razão do branco”: o desaparecimento, seja por quais métodos forem, do negro. “Não há moral entre raças, como não há moral entre povos. Há vitória ou derrota. Tua raça morreu, Jim...” (LOBATO, 2019, p. 164), enuncia o então presidente dos Estados Unidos, Kerlog, no ano de 2228, a seu oponente no cargo presidencial, Jim Roy, que

vencera as eleições presidenciais há pouco transcorridas, e se tornaria o primeiro presidente negro da história do país.

A esse tempo, os norte-americanos já haviam *despigmentado* sua população de cor, e um novo invento chegava para *desencarapinhar* os cabelos afros⁸⁸, os raios Omega, que “[...] com três aplicações apenas o mais rebelde pixaim tornava-se não só liso, como ainda fino e sedoso como o cabelo do mais apurado tipo de branco” (LOBATO, 2019, p. 148), tornando os negros “brancos artificiais”, diversos do “sangue nativo”, como distingue o autor, “Branças, afinal! Libertas afinal do odioso estigma!” (p. 150). Sabe-se que por um tempo a nação estadunidense ensaiou o transplante de toda sua população negra para a região amazônica sul-americana, projeto que se chocou com os interesses da própria comunidade ameaçada, a qual não interessava se desligar de sua cidadania originária. A “razão dos brancos” delibera, então, a resolução do “problema do negro na América” de modo a “evitar perturbações na vida nacional” e “da melhor forma para a raça superior”: aliado ao desencarapinhamento dos cabelos, a ação do raio ômega esterilizou todos os que dele fizeram uso. a invenção portava secretamente uma “virtude dupla”. “Com a frieza implacável do Sangue que nada vê acima de si, o branco pôs um ponto final no negro da América”, sentencia o presidente Kerlog (LOBATO, 2019, p. 165). Ciente do desaparecimento programado de sua raça, Jim Roy é morto às vésperas da posse presidencial. O diálogo final entre ambos os líderes das “raças em choque” traz diferentes elementos de interesse às nossas reflexões sobre a poética do genocídio, dos quais destacamos o anúncio feito por Kerlog a Jim de que estaria trazendo ao presidente negro a “palavra que mata”. Na cena, o líder branco atesta que seu encontro com Jim tem a motivação de matá-lo, e a arma, para isso, seria sua “palavra assassina”. Nesse ponto, é curioso como Lobato, pela voz de sua personagem, um líder eugenista, elabora uma metáfora que se aplica a seu próprio romance; uma obra erigida por “palavras que matam”.

“O frio bisturi de um grupo humano fizera a ablação do futuro de um outro grupo de cento e oito milhões sem que o paciente nada percebesse” (p. 171). A estratégia do embelezamento do horror percebida em “Negrinha” se estende, em *O presidente negro*, por capítulos inteiros. A extinção de uma raça se torna um evento nobre, contentando-se, a narrativa, em entregar aos leitores o que apresenta como “um manso ponto final étnico”,

⁸⁸ “Já o pigmento fora destruído e, embora o esbranquiçado da pele não se revelasse cor agradável à vista, tinham esperança de obter com o tempo a perfeita equiparação cutânea. Vir agora, e assim de chofre, o resto, o cabelo liso e sedoso, a supressão do teimoso estigma de Cam, era, não havia dúvida, sinal de um fim de estágio. Reduzidas desse modo as duas características estigmatizantes da raça, o tipo africano melhorava a ponto de em numerosos casos provocar confusão com o ariano” (LOBATO, p. 148).

solucionador da ameaça do sangue negro, “obstáculo ao ideal da Super Civilização ariana que naquele território começava a desabrochar” (p. 171).

“A raça ferida na fonte vital pendeu sobre o peito a cabeça como a planta a que o podador estrangula a circulação da seiva. Ia passar. Estéril como a pedra, iria extinguir-se num crepúsculo indolor, mas de trágica melancolia” (p. 172). Subjaz ao arranjo de metáforas empregadas por Lobato para exprimir seu imaginário genocida, o desprezo pelas pessoas negras travestido de compaixão pelo destino para o qual ele mesmo, como autor do futuro ficcionalizado, as sentencia. Monteiro Lobato consegue reconhecer aos negros algum passado, foi pelo seu trabalho explorado que se enriqueceu a América, mas está disposto a lhes conceder qualquer futuro. O autor traça e executa em sua obra o destino negro no imaginário genocida⁸⁹.

No que trata, então, da representação das pessoas negras na literatura do início do século, percebe-se pouca alteração em relação às gerações antecedentes; o tratamento narrativo e o emprego dos estereótipos apenas adequa-se aos interesses das elites cafeeiras emergentes na República. Comprometiam-se essas elites com o liberalismo econômico e o incentivo à imigração branca para substituição do contingente negro, que sofreu o processo de desqualificação da sua força de trabalho. A literatura pós-abolicionista completa o “círculo do negro”, cuja imagem transita entre os estereótipos de aparência positiva e os de aparência negativa.

3.1.8 Repaginação do selvagerismo: o mito e o destino negros na literatura modernista

Roger Bastide afirma que a fabricação voluntária de imagens favoráveis ao negro pode ser lida como uma reação ao seu contrário, os estereótipos desfavoráveis. Para o autor, a fabricação de imagens positivas revela, indiretamente, a profundidade que os estereótipos atingem no meio social, de modo que o estereótipo favorável tem como ponto de elaboração não o sujeito a ser representado, mas as imagens depreciativas já depositadas sobre ele. Apresenta-se como qualidade o que outros apresentam como defeito, “constituindo como que

⁸⁹ Percebe-se em Lobato, também, o tratamento dúbio em relação à pessoa negra. Além do racismo, sua posição em relação a esse contingente racial se preenchia do sentimento nacionalista que o levou a elaborar a imagem positivada do negro fiel ao seu país, desde que subserviente à hegemonia branca. O movimento de positivação do estereótipo pode ser percebido também na apreciação da imagem do negro selvagem como elemento pitoresco da cultura brasileira, posição que encontrará repercussão e continuidade na estética modernista. Pode-se dizer que Monteiro Lobato tanto detestou o negro que foi capaz de adorá-lo. Nesse sentido, podemos lembrar a assertiva de Fanon, quando nos diz que “quem adora os negros é tão ‘doente’ quanto quem os execra” (2020, p. 22).

os ‘negativos’ desses estereótipos” (BASTIDE, 1983, p. 115). Resulta dessas operações estético-ideológicas que as identidades negras são feridas tanto por elogios quanto por qualificações degradantes. “Extasiam-se os escritores falando nos magníficos corpos de ébano, nos torsos de bronze inundados de sol, elogiem eles os belos corpos de animais; em vão, o adjetivo *belos* não fará esconder o substantivo *animais*” (BASTIDE, 1983, p. 115, grifo nosso).

O Modernismo dará prosseguimento à repaginação do selvagerismo negro pintando-o como elemento pitoresco apreciável; um autêntico conteúdo da cultura nacional. Procurava-se assumir sua contribuição cultural para formação da identidade nacional, enquanto, por outro lado, esse contingente racial permanecia materialmente alijado das transformações socioeconômicas – exclusão que se verifica especialmente na cidade de São Paulo, pólo de desenvolvimento da urbanização e industrialização no curso de estabelecimento do capitalismo monopolista. Atendendo ao culto ao primitivismo que se propagava em alguns países europeus, a primeira geração de modernistas encontrou nos povos indígenas e afro-brasileiras fontes de exploração do que a cultura ocidental recepcionava como exótico. Ganha êxito a transformação do selvagem enobrecido, no caso do indígena, e do selvagem demonizado, no caso do negro, em *Selvagem Irreverente*. Os modernistas procuravam nesses grupos étnico-raciais a manifestação de uma cultura oposta àquela dos paradigmas euro-cristãos, ressaltando neles - indígenas e negros – o que, na escala de valores estéticos e culturais que buscavam contestar, aparecia como paganismo, sensualismo e exotismo.

Apresentando seu livro *Urucungo* (1932), Raul Bopp escreve, em carta a Jorge Amado e Carlos Echenique, que “[e]sotericamente, eu tinha a intenção de fazer um livro ‘urucungo’, só de gemido de negro. Uma parte: África; pré-histórico, sexual e místico”. A outra “o cativo, troços de lavoura etc. Depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas), e no fim, uma seçãozinha de ‘chorados’ e ‘cata-piolhos’ que é uma espécie de cantiga de ninar” (BOPP, 2014, pos. 3537)⁹⁰. O autor confessa, em seguida, não ter em grande consideração o trabalho de *Urucungo*, sua vontade era escrever *coisa mais séria*. *Urucungo*, para ele, é “um livro fácil”, “instinto puro”, “bruto”, “subsexual”, “místico”. Os poemas que compõem o livro, por sua vez, são a fiel realização da folclorização projetada pelo autor; pretos velhos lamentam a nostalgia D’África, continente que se apresenta como nada além de uma grande

⁹⁰ Desde que publicada pela primeira vez em 1932, *Urucungo* não recebeu nova edição integral até o lançamento de *Poesia Completa*, do autor, com organização de Rodrigo Massi pela editora José Olympio, em 1988. Em nossa pesquisa, acessamos a versão eletrônica dessa publicação, reeditada em 2014.

floresta em que brota a selvageria e a sexualidade, mães-pretas ninam seus sinhozinhos, bobas mucamas servem às moças brancas, negras anônimas rebolam suas ancas, alguns pretos batucam suas lamúrias, outros sofrem de tortura, tronco e morte, e, por fim, o que podemos acessar no conjunto lírico não vai muito além de uma comunidade negra cujas experiências social e cultural são esvaziadas pelo recurso do exotismo.

Dona Chica

A negra serviu o café.

- A sua escrava tem uns dentes bonitos, Dona Chica.

- Ah, o senhor acha?

Ao sair

a negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda.

Foi entoando uma cantiga casa a dentro:

Ai do céu caiu um galho

Bateu no chão. Desfolhou.

Dona Chica não disse nada.

Acendeu ódios no olhar.

Foi lá dentro. Pegou a negra.

Mandou metê-la no tronco.

- Iaiá Chica, não me mate!

- Ah! Desta vez tu me pagas.

Meteu um trapo na boca.

Depois

quebrou os dentes dela com um martelo.

- Agora

junte esses cacos numa salva de prata

e leve assim mesmo,

babando sangue,

pr'aquele moço que esta na sala, peste!

(BOPP, 2014, pos.36380)

Tronco, trapo na boca, dentes quebrados com um martelo, sangue servido numa salva de prata: são esses alguns dos assuntos *fáceis, instintivos, sem seriedade* de que fala Raul Bopp para descrever sua obra. Na poesia modernista, a pessoa negra, comumente um ente sem nome, é objeto folclórico repositório de uma poética aparentemente incapaz de dela aproximar-se como potencial sujeito lírico. O anonimato da pessoa negra na poesia reitera procedimentos percebidos no romance: invés de uma *pessoa* negra, rasura-se a *pessoa* para

que nela só impere o pertencimento racial, operação que, por fim, descaracteriza tanta a humanidade quanto a raça. No poema mencionado, a negra de Dona Chica é uma criatura enquadrada com distanciamento apesar de ser o mote gerador do desdobramento do poema; é ela o assunto do diálogo, a promotora da ação que desencadeia a situação de conflito e a vítima do desfecho; todavia, é cruelmente silenciada, cabendo aos escravocratas ocupar o primeiro plano do tecido textual. A única fala concedida a essa negra anônima é, simbolicamente, a de implorar pela vida. A conclusão é sádica: a negra deve *servir*, ação fora da qual o corpo negro não é concebido, seu sangue – o conteúdo de sua tortura – ao branco.

Ao tempo em que são incorporadas na literatura modernista como personagens, as pessoas negras são postas fora da cultura brasileira como comunidade histórica dinamizadora da sua formação; são um dado pitoresco a conceder certas cores, ritmos e paisagens que singularizam a mesma literatura nacional que as exclui. Comenta Brookshaw (1983) que, em *Urucungo*, o negro é, na verdade, um exilado da cultura brasileira, “uma figura nostálgica para uma África que parece representar seu próprio subconsciente” (p. 81). Apesar de em *Poemas Negros* (1947), Jorge de Lima complexificar a representação da comunidade afro-brasileira quando comparado ao livro de Raul Bopp, ainda predomina no autor o tratamento do negro como o elemento folclórico musical, mítico e sensual; tais esquemas já se manifestavam em sua publicação anterior, *Novos Poemas* (1929), na qual consta o famoso poema “Essa Negra Fulô”⁹¹.

Para Cuti, “[...] o Modernismo aproveitou termos e noções do folclore para compor obras de arte, tanto na pintura quanto na literatura, passando ao largo das inúmeras situações de conflito vividas pelos agentes da manifestação cultural utilizada” (2010, p. 90). Não se estendia, esse interesse, às condições adversas em que se encontravam as massas negras empurradas para a miserabilidade mais aguda ou as comunidades indígenas continuamente exterminadas. Os caracteres da felicidade, da inocência e da espontaneidade atribuídos às pessoas negras, diferentemente de uma qualificação positiva, eram a confirmação da sua inata distinção em relação ao branco, assim como de sua dependência. “Idealizaram as populações pobres por meio de um processo ideológico de infantilização, caracterizando-as como ingênuas e conformadas” (CUTI, 2010, p. 90).

⁹¹ Consultamos os dois livros citados de Jorge de Lima a partir da reunião de obras do autor em *Obra Poética*, organizado por Otto Maria Carpeaux, e publicado pela editora Getulio Costa, em 1949.

A atuação de Jorge Amado, no que se refere aos esquemas de representação e ao desenvolvimento narrativo destinados às pessoas negras, permite vislumbrar aspectos estéticos que não lhe são exclusivos mas remetem, de modo mais amplo, aos romancistas da geração de 30. Para Brookshaw (1983) o romance regionalista nordestino assimilou muitas das posturas nativistas presentes na poesia moderna ao tempo em que retomou técnicas descritivas dos naturalistas do século XIX. É nesse sentido que podemos retomar o que Nascimento já indicara sobre o afro-brasilianismo de Jorge Amado; seu engajamento junto à cultura afro-brasileira não o impediu de sair ileso ao imaginário genocida.

No início deste capítulo, citamos a reflexão de Graça, em que expõe que nossa tolerância ao crime de genocídio resulta da conformação do nosso imaginário e das nossas práticas sociais ao extermínio dos povos negros e indígenas, de modo que o autor considera, inclusive, “uma consciência psicológica do extermínio” (1998, p. 90). À semelhança dessa argumentação, Nascimento (2016) pontuou que tão frequente e extensamente se praticou a agressão e o desrespeito humano e histórico contra os povos africanos e afro-brasileiros ao ponto de essa violência ser normalizada e a força de sua repetição mutilar a capacidade de percepção e compreensão dos eventos em que se manifesta (p. 60). Brookshaw (1983), por sua vez, argumentou que “uma ordem social que permanecera estática durante séculos torna-se uma ordem ‘natural’ ou parte da Natureza”. O estudo mais recente de Regina Dalcastagné (2012) corrobora as alegações dos autores: as obras literárias nacionais, mesmo na contemporaneidade, naturalizam, na esfera social, a ausência de pessoas negras ou seu tratamento pautado por estereótipos. Nesse sentido, considerando o tempo presente, em que a condição socioeconômica, ocupacional e educacional da comunidade negra reorganiza-se em termos, mesmo que sutilmente, mais propícios que um século atrás, não seria suficiente conceber o texto literário como reflexo mecânico de uma realidade na qual as pessoas negras transitam sempre nos limites da marginalidade. De outro modo, a literatura brasileira se mostra não reflexo, mas reação conservadora às possibilidades de re-existência que negras e negros vêm traçando no tecido social e cultural da nação.

Diferentes movimentos artístico-literários promovidos pelos coletivos e organizações negras ao longo do século XX contribuíram para implicar de outras cores e perspectivas a literatura nacional. Destacam-se, nesse sentido, os diferentes canais de atuação da imprensa negra nos anos trinta, que trabalhou, dentre outros interesses, com a divulgação da vida

cultural da comunidade negra⁹²; o Teatro Experimental do Negro, que, com sua atividade artística e política, sistematizava na cena teatral brasileira as diretrizes de uma literatura antirracista e antigenocida; a coletânea *Cadernos Negros*, que desde os anos finais da década de setenta organizou diferentes escritores e escritoras negros em torno do que alguns críticos nomearam de Quilombo literário⁹³. A produção literária negro-brasileira amplia sua expressão ao longo da segunda metade do século de modo a ser considerada, inclusive, um sistema literário próprio no interior na literatura nacional⁹⁴. Porém, se, por um lado, importa atestar a consolidação de uma literatura negra no Brasil, por outro, reconhece-se que a literatura nacional veiculada pelos dispositivos de legitimação do texto literário, quais a academia, a escola, a imprensa e o mercado editorial, mostraram-se perceptivelmente resistentes à escuta das demandas e urgências que a comunidade negra passava a imprimir sobre o texto literário. Diferentes pesquisas demonstram como a população negra só pôde acessar determinados espaços de criação e circulação literária por *infiltração* – referindo-se aqui ao processo de mobilidade social vertical por infiltração descrito por Florestan Fernandes (2007) e, também, analisado criticamente por Abdias Nascimento (2016).

3.1.9 Criminosos, empregadas, prostitutas: o “lugar natural” da pessoa negra na cena literária contemporânea

No que se refere à presença de personagens e autores negros e negras na literatura brasileira contemporânea legitimada, o quadro identificado não reverte substancialmente o que se identifica um século antes. A ausentificação⁹⁵ e folclorização são os procedimentos constantes. É revelador, nesse sentido, o estudo promovido por Regina Dalcastagné (2012) e seu grupo de pesquisadores sobre o que é enfocado ou excluído do campo de interesse do romance brasileiro contemporâneo. A pesquisadora constata que “a personagem do romance brasileiro é branca” (p. 173), correspondendo, esse contingente, a quase quatro quintos das personagens, dez vezes mais frequentes que as personagens negras. Entre 1245 personagens contabilizadas, cerca de 80% são brancas; dado que se contrapõe, inclusive, ao próprio censo populacional oficial dos contingentes raciais no Brasil, que já apontam a predominância da população negra. No que se refere, mais especificamente, à caracterização das personagens

⁹² Vide os estudos de Roger Bastide (1983) e Clóvis Moura (2019).

⁹³ Vide Miriam Alves (2010).

⁹⁴ Essa avaliação se encontra no ensaio de Octavio Ianni (1988), “Literatura e consciência”.

⁹⁵ A expressão é usada por Robson Nogueira (2021) para sintetizar o processo tradicional de exclusão das identidades negras da literatura brasileira.

negras encontradas, depara-se com as projeções do imaginário social em que a pessoa negra está impedida de romper os limites da marginalização e estigmatização. Personagens negras são a maioria entre os dependentes químicos, e, em grande parte, essas personagens, são habitantes das favelas, representadas como um submundo⁹⁶. A proporção de suas relações amorosas e afetivas é menor que entre personagens brancas. Quanto à religiosidade, o Candomblé e a umbanda são religiões de “negros incultos”. A ocupação principal para as personagens negras é a criminalidade, seguida do emprego doméstico, do trabalho escravo e da prostituição, ao tempo que as personagens brancas se dedicam aos serviços domésticos, à arte, à escrita e ao estudo. Um outro dado ainda se destaca, o qual vai ao direto encontro do imaginário genocida que viemos denunciando. “Personagens negras e mestiças têm possibilidade um pouco maior de morrerem que as personagens brancas – o desfecho ‘morte’ está presente para 28,7% dos brancos, 36,8% dos negros e 38,2% dos mestiços” (p. 182). Entre o tipo de morte, predomina, para os negros, o assassinato. Reverbera, portanto, na contemporaneidade, a mesma tendência identificada na literatura brasileira desde os primeiros movimentos que a levariam a se constituir como um sistema: a estratégia narrativa de matar o negro; esse é seu destino imaginado em nossa literatura⁹⁷.

A autora é enfática ao afirmar que “toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses, por mais difusos que eles sejam” (2012, p. 193). Negar esse fato – já demonstrado por muitos críticos – é persistir na perpetuação das formas de opressão e de exclusão com as quais os textos literários, e outras instâncias que o mediam, estruturam-se. Os “constrangimentos estruturais” – expressão de Dalcastagné – existentes na literatura criam uma cena ficcional em que só as mulheres são marcadas pelo gênero, só os pretos têm cor e só os gays são implicados pela sua sexualidade⁹⁸.

⁹⁶ Outra observação relevante oriunda da pesquisa é que “[...] a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade. [...] Mas, ainda assim, subrepresenta-os nestes mesmos grupos, já que a proporção de personagens brancos entre aquelas de menor renda é elevada. Dito de outra forma, nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros” (2012, p. 180).

⁹⁷ O estudo de Dalcastagné (2012) e seus pesquisadores se estende a outras características que não só a cor, como gênero, sexualidade, faixa etária, nacionalidade, condição física, psicológica e socioeconômica. Considerando o conjunto desses critérios de avaliação, a pesquisa traça, como resultado, um mapa de ausências no romance contemporâneo, em que negros, pobres, mulheres, homossexuais, idosos e pessoas com deficiência são invisibilizadas. Toda essa ausência de diversidade demonstrada leva a literatura ao caminho do empobrecimento, afirma Dalcastagné (2012).

⁹⁸ “Nosso campo literário é um espaço excludente, constatação que não deve causar espanto, já que ele se insere num universo social que é extremamente excludente. Falta ao romance brasileiro contemporâneo, como os números da pesquisa indicam de maneira eloquente, incorporar as vivências, os dramas, as opressões, mas também as fantasias, as esperanças e as utopias dos grupos sociais marginalizados, sejam elas definidos por

Se, a despeito das tímidas conquistas de direitos de civis nas últimas décadas, as pessoas negras seguiram invisibilizadas na produção literária veiculada pelos grandes circuitos editoriais, sua presença na condição de autoria de suas próprias narrativas se mostra ainda mais rarefeita. “Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe médias...” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 148).

3.1.10 À sombra da cena: invisibilidade e indizibilidade da personagem negra na cena teatral

Em estudo sobre a personagem negra no teatro brasileiro, Miriam Garcia Mendes (1982) explica que foi com a temática do escravo, entre os anos 1850, que a personagem negra ganha relativa importância na cena brasileira – o que assumiria novos contornos com a abolição do escravismo. Esse dado mostra, de antemão, como, sob os esquemas conceituais das elites senhoriais brancas, posição social e pertencimento racial – o negro e o escravo – confundem-se intimamente. Pode-se articular essa elaboração ao que, alguns anos após o estudo de Mendes (1982), Leda Maria Martins (1995) definiria: a cor, além de sua materialidade como pigmentação física, existe como um enunciado formado por conotações e representações oriundas das relações sociais. Esse enunciado inscrito na cor é possuidor de um valor de verdade que marca sobre ela – a cor – lugares, funções e falas⁹⁹.

No interior de uma sociedade hegemonicamente branca quanto à ocupação e ao domínio das relações e das estruturas de poder, o fato de ser negro e/ou escravo – categorias que se imiscuíam, como dissemos – punha o indivíduo em posição radical de degradação e de inferioridade, condições a partir das quais lhe foi vetada a possibilidade de se tornar um objeto estético que demandasse apreciação e atenção¹⁰⁰. O imaginário social identificado aos

classe, por sexo, por raça e cor, por orientação sexual ou por qualquer outro critério” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 193).

⁹⁹ Leda Maria Martins explica que “[n]o caso brasileiro, os enunciados que definem o sujeito negro manifestam uma caracterização e um pensamento coletivos que, implicitamente, legitimam todos os atos de violência a eles acoplados”. Esses enunciados são “[r]epetidos e reificados nas mais diversas modalidades discursivas – cotidiana, literária, publicitária, plástica, televisiva e dramática” e “veiculam um saber que demarca as posições e os limites do negro na estrutura de produção de fala e de poder” (MARTINS, 1995, p. 38).

¹⁰⁰ “O negro, pois, encarado dessa forma, sem categoria estética, sem passado mítico, lendário, glorioso, não tinha condições de despertar no escritor ou artista a vontade de toma-lo como modelo. Mas, paradoxalmente foi o que acabou acontecendo. Muito embora, para ser transformado em herói, tivesse de passar, muitas vezes, por um processo de idealização que lhe amenizou as feições, alisou ou domou a carapinha, para aproximá-lo o mais possível do branco. Só se admitia mais ou menos autêntico quando se tratava de figuras pouco expressivas” (1982, p. 24).

valores senhoriais, exerce, assim, sobre a pessoa negra, o poder simbólico de discriminação e de elisão. Como objeto de enunciação coletiva, a pessoa negra é silenciada em sua voz e castrada na sua alteridade (MARTINS, 1995, p. 39).

Como apresentamos nas seções precedentes, a proibição do tráfico externo, na medida em que alterava os valores de troca dessa mercadoria humana, legou seus impactos sobre o tratamento estético das pessoas negras, que vai gradativamente sendo incluída na cena dramática; todavia, sob representações distorcidas e estereotipadas. O estudo de Mendes (1982) nos mostra como esse procedimento característico de nossa formação literária também se insere em nossa formação dramaturgic. Essa dramaturgia, portanto, assim como a literatura, auxiliou a construção das bases ideológicas de dominação das camadas sociais negras pelos brancos, pela concessão e produção dessas imagens de controle. Para Martins, a *invisibilidade* é a situação limite da pessoa negra na cena teatral brasileira até as primeiras décadas do século XX, o que se processa em sua ausência cênica e em sua retratação deformada.

Nesse teatro, o percurso da personagem negra define sua *invisibilidade* e *indizibilidade*. *Invisível*, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; *indizível*, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionalizados pela tradição teatral brasileira (MARTINS, 1995, p. 40, grifos nossos).

Os estereótipos identificados pelas autoras, Mendes (1982) e Martins (1995), através dos quais a pessoa negra é projetada como signo cênico, encontram correspondência naqueles encontrados nas obras literárias. O *escravo fiel*¹⁰¹, atestando a docilidade e a submissão da pessoa escravizada; o elemento *criminoso/pernicioso*¹⁰², ameaça ao equilíbrio do lar senhorial, cujo destino é a punição e a exclusão; e o *negro caricatural*¹⁰³, associado ao ridículo e ao grotesco.

A predisposição à morte da personagem negra, como frisamos nas obras literárias estudadas, também se manifesta nessa dramaturgia. Em *Mãe*, de José de Alencar, a personagem Joana se envergonha de que seu filho Jorge viva sob a condição de ter como mãe alguém que já fora escravizado. A solução encontrada para livrar Jorge desse estigma é a morte; envenena-se. Mendes (1982) avalia nesse desfecho narrativo a expressão do

¹⁰¹ A imagem do *escravo fiel* pode ser percebida em *O Cego*, de Joaquim Manuel de Macedo, *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro, *Os pupilos do escravo*, de Costa Lima e *Mãe*, de José de Alencar.

¹⁰² O personagem Pedro, de *O Demônio Familiar*, José de Alencar; e a personagem Bráulia, de *História de uma moça rica*, Francisco Pinheiro Guimarães.

¹⁰³ Lourenço, em *Os pupilos do escravo*, de Costa Lima, e Felisberta, em *Direito por linhas tortas*, de França Junior.

preconceito do próprio autor, incapaz de conceber uma realidade em que a personagem pudesse enfrentar os julgamentos sociais tendo ao lado a mãe que ele mesmo libertou.

É passível de questionamento, quanto à composição de Joana, até que ponto a abnegação e sacrifício retratadas dizem respeito à maternidade da personagem – argumento de José de Alencar – ou à sua condição de escrava. Como propõe Mendes, Joana “[...] era bondosa, serviçal, cumpridora de suas obrigações, devotada ao amo ao ponto de sacrificar-se por ele, não só porque era sua mãe, mas também porque era sua natureza” (1982, p. 280). Joana renega a própria vida, e, mesmo no instante da morte, renega a última possibilidade de dignificação que lhe caberia, ser, finalmente, reconhecida como mãe: “Nhonhô!... Ele se enganou!... Eu não... Eu não sou tua mãe, não... meu filho!”, enuncia Joana, sendo essas suas últimas palavras; servilismo e autorejeição.

Um dado para o qual a pesquisadora chama a atenção é que, na segunda metade do século XX, mesmo entre as peças que procuraram valorizar moralmente as personagens negras – ou seja, obras em que essas personagens não se encontravam nem na condição de pouca importância dramática, nem na condição de comprovação da tese da periculosidade do escravo – não se incluía uma conscientização individual ou coletiva quanto a sua situação no escravismo como sistema e instituição. Procedimentos como a impossibilidade de associações entre as personagens negras e/ou escravizadas e a descaracterização do regime escravista também se mostram presentes nos textos dramáticos. Impera uma consciência da liberdade dos escravizados como um bem a ser concedido pelos senhores, não como motivação coletiva de mobilização, resultando em um esquema de representação divergente de uma realidade em que rebeliões, fugas e formação de quilombos serviam de atestado contínuo da inconformidade e da rebeldia com as quais as massas escravizadas vinham enfrentando o cativeiro (MENDES, 1982, p. 192)¹⁰⁴. Em *Gonzaga e a Revolução de Minas*, de Castro Alves, Luís, um ex-escravo, participa das lutas pela independência movido por uma coação afetiva, saber o paradeiro da filha, não por uma convicção pessoal. Considerando-se muitos autores abolicionistas, dentre os quais Arthur Azevedo com *O escravocrata*, tem-se como resultado que a ideia de liberdade “[...] repousava numa convicção de que ela deveria vir de cima para baixo, isto é, como resultado de uma luta encetada pelos brancos liberais, em benefício de escravos inconformados, mas passivos” (MENDES, 1982, p. 192).

¹⁰⁴ Mendes (1982) pontua que em nenhuma das peças visitadas por seu estudo foi encontrada alguma personagem negra escrava engajada na luta contra o escravismo a partir da consciência do caráter coletivo e político que esse enfrentamento demandava.

Quanto às comédias, a presença da personagem negra é pontual, de pouca influência no desenvolvimento da ação dramática; não foi além de seus papéis habituais: pais-joões, mães-pretas, moleques e mulatinhas, sem representação de sua vida privada fora dos padrões fixados às pessoas negras e/ou escravizadas. Mendes assinala sobre a personagem negra na comédia uma tensão entre forma e conteúdo da representação. Pela carga dramática que necessariamente possuía, o que impossibilitava um tratamento fora de termos narrativos e estéticos mais sérios, o tema do cativo não foi facilmente assimilado.

A conclusão geral a que chega Mendes sobre a personagem negra no drama brasileiro do século XIX é de que a condição de escravo usurpou quase que totalmente as pessoas negras de sua condição humana. O negro escravo – no sistema escravista e na dramaturgia produzida enquanto essa instituição imperou – não se constituía como sujeito, “não era ninguém”, era objeto, afirma a autora. “Tudo o que os autores disseram a seu respeito se prendia a uma só coisa: a sua condição social. Da mesma forma, todos os conflitos em que as personagens negras eram envolvidas por seus criadores tinham uma única origem: a escravidão” (MENDES, 1982, p. 196). Só como escrava ou ex-escrava a pessoa negra recebeu investimento dramático; como pessoa humana considerada em seus conflitos e dilemas, não.

Como prova das constatações da autora, tem-se o dado de que após o fim da instituição escravista regride o interesse dramático depositado na pessoa negra seriamente representada. Um dos poucos casos é a peça *O dote*, de Arthur Azevedo, que reencena na figura do Pai-João sábio e ingênuo, dedicado ao patrãozinho – outrora sinhozinho – o *escravo fiel* legado pela escravidão. Já no século XX, a dramaturgia brasileira persistiu no uso do estereótipo como procedimento privilegiado de assimilação da pessoa negra ao drama, reiterando a sua caricaturização e a destituição de sua dignidade.

Para Mendes, essa violência simbólica só seria “vingada” de forma sistemática com o Teatro Experimental do Negro, cuja produção dramaturgica e teatral permitiu reavaliar e redimensionar a personagem negra. Nestas obras, a cor e a raça aparecem como provocadoras da tensão emocional sem que as personagens negras sejam reduzidas a essas categorias; do contrário, é na complexidade de seus conflitos, dos mais íntimos aos coletivos, que são assimiladas.

4 UMA REAÇÃO AO GENOCÍDIO: O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Iniciamos a exposição de nosso trabalho com a breve explanação sobre o entrelaçamento entre os aspectos históricos, sociais, econômicos e culturais do genocídio dos povos negros brasileiros. Para além da historicização do processo social genocida que, nunca cessado, vitima a população negra em seu passado, presente e futuro, buscamos, com essa explanação, dar visibilidade aos mecanismos infra e superestruturais de promoção e manutenção dessa violência de extermínio na formação pregressa e contemporânea da nação brasileira. A alusão aos mecanismos desse genocídio é motivada pelo intento de contrapor a compreensão do genocídio das populações negra à compreensão comum – ou má compreensão comum – dos crimes de genocídio como um *não acontecendo*, ou acontecimento não performativo¹⁰⁵. É, desse modo que apresentar o crime de genocídio em seus modos de operação, de expressão e de mascaramento se faz necessário.

Nosso percurso argumentativo, portanto, inicialmente atesta a violência genocida em curso para, em seguida, deslindar as suas marcas e ramificações no tecido cultural, exercício que nos levou a identificar, apoiados na fortuna de estudos críticos sobre a presença e a representação das pessoas negras na literatura brasileira, a existência de um imaginário genocida antinegro espreado entre diferentes obras, gêneros e gerações de escritores que compõem o sistema literário nacional. Nesse ponto, nossa tese é a de que o genocídio, como processo social, desdobra sua letalidade também no campo das produções simbólicas. Quisemos, com isso, indicar uma interação dialética entre as formas de violência do racismo antinegro geridas nos campos socioeconômico e simbólico-cultural.

O momento derradeiro dessa travessia que fazemos pela história das populações negras ante aos processos e imaginários genocidas estruturados junto à pátria e identidades brasileiras se detém exatamente nas contra-utopias elaboradas pelos sujeitos negros quando em posse dos meios – simbólicos e materiais – possibilitadores de sua autoafirmação e autodefinição. Entendemos que ao “estilhaçar a máscara do silêncio”¹⁰⁶, por meio das práticas de autorrepresentação, as comunidades negras promovem sua contraviolência em direção ao o

¹⁰⁵ Retomando as palavras do crítico e teórico Atilio Bergamini (2020), “[...] [q]ue tipo de crime é esse que pode ser continuamente executado como se não acontecesse?”, questão à qual se pode completar, ainda a partir das reflexões do autor, que o genocídio – seja das populações negras como das indígenas – “[...] acontece como se não acontecesse; mas é o acontecimento mais central da história de nossa nação, sendo, ao mesmo tempo, o apagamento, silenciamento e a desatualidade que a definem”.

¹⁰⁶ A expressão é empregada pela poeta e ficcionista Conceição Evaristo em entrevista cedida à revista Carta Capital, no ano de 2017. Disponível em: (<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>).

racismo e ao genocídio cotidianos e estruturais. Trata-se, essa contraviolência, de “falar pelos orifícios da máscara”, como interpreta Conceição Evaristo, e “às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada”. O estilhaçamento seria, assim, “um símbolo nosso”, conclui a escritora.

No atual momento da exposição da pesquisa, o que procuramos demonstrar é a literatura dramática produzida pelo Teatro Experimental do Negro como, entre outros elementos que não serão tratados aqui por razões didáticas e expositivas, uma expressão da contraviolência simbólica dos movimentos negros política e artisticamente organizados. Entendemos que, no estilhaçamento dos silêncios e das máscaras característico dessas produções, é elaborado um conjunto de procedimentos estéticos e éticos que podem ser lidos como a constituição de uma antipoética do genocídio. Para isso, o texto de destaque sobre o qual nos debruçamos é *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*, de Abdias Nascimento. Se até então vínhamos referenciando o autor a partir da sua produção teórica e testemunhal sobre as violações historicamente sofridas pelos povos afro-brasileiros, neste terceiro capítulo somamos à sua atuação militante e intelectual a sua atuação artística. Em *Sortilégio II*, texto dramático que atualiza e expande a primeira versão do drama *Sortilégio*, de 1951, nos deparamos com a elaboração e a formulação literária e ritualística dos dilemas raciais que, em seus testemunhos sobre o genocídio no Brasil, Nascimento já denunciava. Desse modo, o autor não só percorre todos os diferentes momentos do nosso trabalho, nós, também, procuramos percorrer suas diferentes textualidades, compreendendo que, se por um lado Nascimento denunciava os processos de genocídio mascarados sob o mito da democracia racial, por outro, e por meio de sua atuação artística coletivizada no Teatro Experimental do Negro, forjava os elementos e as estratégias para a resistência cultural das massas negras.

Com base nas questões até aqui levantadas e introduzidas, o caminho expositivo e argumentativo deste capítulo se dará pela inicial abordagem dos sentidos políticos e estéticos do TEN, assinalando seus impactos na vida social e artística da comunidade afro-brasileira, bem como da nação. Em seguida, nos dedicamos a uma breve abordagem da biografia de um dos seus idealizadores, o principal deles, Abdias Nascimento. Considerando as biografias do autor já disponíveis, nossa intenção, ao propor sua apresentação biográfica, não é a de acrescentar novos dados aos já explorados por seus biógrafos ou por suas autobiografias, mas demonstrar como a inclinação às artes da cena e a insubmissão ante ao racismo foram elementos vigentes em sua vida como exilado da pátria. Por fim, concentramo-nos na leitura e análise do drama *Sortilégio II*. Compreendemos que a obra, além de figurar como texto

dramatúrgico característico das previsões narrativas e estéticas do Teatro Experimental do Negro, bem como, e mais amplamente, do Teatro Negro brasileiro, elabora, com seus procedimentos de narração e de representação das coerções físicas e das fraturas sociopsíquicas vivenciadas pelas pessoas negras, uma antipoética do genocídio negro. Destacamos, para a identificação e demonstração da configuração dessa antipoética, alguns pontos de análise: a ritualização da narrativa e da cena dramática por meio da incorporação dos signos, artefatos, cantos e entidades que constituem o universo da cosmovisão e cosmopercepção iorubás mantidas e partilhadas pelo Candomblé; a caracterização e representação das personagens negras e branca; e o destino para elas encenado e enunciado. Nossas análises sobre a obra nos permitiram perceber que *Sortilégio II* estiliza os padrões de narração e de representação tradicionalmente aplicados às personagens negras no imaginário literário nacional, que analisamos no capítulo 3 desta dissertação. No drama, travamos contato com personagens cuja experiência sociopsíquica, sob a coação do racismo, é amplamente explorada, experienciada e elaborada a partir de suas próprias enunciações e das enunciações das entidades ancestrais que, como guias, tecem os caminhos da narrativa.

4.1 Contra o branco brochado de preto, expressões de *revolta* e de *contraviolência*

“Várias interrogações suscitaram ao meu espírito a tragédia daquele negro infeliz que o gênio de Eugene O’Neill transformou em *O Imperador Jones*”. Assim Nascimento inicia a narrar, em ensaio de 1997, a trajetória de nascimento do Teatro Experimental do Negro. No Teatro Municipal de Lima, acompanhado dos poetas argentinos Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi, e do brasileiro Napoleão Lopes Filho, vivencia o que futuramente classificaria como “o grande salto qualitativo da minha existência”. Acrescenta, dando seguimento à retrospectiva das suas memórias, que “[a]o próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto” (NASCIMENTO, 2004, p. 209). Para o jovem Abdias, faltava à cena a força passional que só mesmo um artista negro poderia infundir ao protagonista, pois “[...] o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas”. Suas inquietações, porém, avançaram até a própria pátria brasileira, cuja cena teatral, igualmente ao que testemunhava em Lima, “[...] em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural”. Assim, “[b]rochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se

utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas” (NASCIMENTO, 2004, p. 209). Segundo narra, a angústia daquela noite:

[...] exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

É desse modo que Nascimento apresenta a semente do que viria a ser, em 1944¹⁰⁷, o Teatro Experimental do Negro, fundado junto a Aguinaldo de Camargo, Wilson Tibério, Teodorico Santos e José Herbel, grupo empenhado na iniciativa de desenvolver a cena negra do teatro brasileiro¹⁰⁸. No ano seguinte, em 8 de maio de 1945, fariam sua primeira estreia, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁰⁹, encenando exatamente a peça que, em Lima, impactara Nascimento, *O imperador Jones*¹¹⁰. O drama foi cedido pelo autor, Eugéne O’Neill, ao grupo, bem como todas as suas demais produções, em declarado reconhecimento e consideração do dramaturgo quanto aos dilemas da população de cor no Brasil¹¹¹.

[...] promover, de um lado, a denúncia dos equívocos e da alienação dos chamados estudos afro-brasileiros, e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido. Tarefa difícil, quase sobre-humana, se não esquecermos a escravidão espiritual, cultural, socioeconômica e política em

¹⁰⁷ É importante apontar as duas experiências teatrais anteriores vividas por Nascimento que se refletiram na sua elaboração do TEN, como o Teatro del Pueblo, fundado na década de trinta, em Buenos Aires, por Leónidas Barletta, que origina o movimento dos teatros independentes aos circuitos mais eminentemente comerciais na Argentina. Após sua estadia em Lima, Nascimento segue para Buenos Aires, onde travará íntimo contato com o Teatro del Pueblo. Para exposição mais detalhada desse contato, vide *Abdias do Nascimento: O griot e as muralhas* (2006), biografia do autor escrita em parceria com Éle Semog. A segunda, trata-se do Teatro do Sentenciado, fundado por Nascimento quando preso no complexo do Carandiru, no ano de 1943. Junto à comunidade prisional, o artista dirigiu e participou da produção de textos dramáticos e de encenações. Para uma compreensão detalhada do Teatro do Sentenciado, seus membros e suas produções, vide a tese de Viviane Becker Narvaes, *O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro* (2020).

¹⁰⁸ A esses nomes se somaria os de Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José daSilva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, entre outros.

¹⁰⁹ Conforme narra Nascimento em seus textos biográficos, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi liberado para sediar a estreia do TEN por meio negociação direta com Getúlio Vargas, na ocasião em que ambos se encontraram em um evento no palácio do Catete.

¹¹⁰ “Sob intensa expectativa, a 8 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresentou seu espetáculo fundador. O estreante ator Aguinaldo Camargo entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público, e, numa interpretação inesquecível, viveu o trágico Brutus Jones, de O’Neill”, narra Nascimento (2004, p. 213).

¹¹¹ “O senhor tem a minha permissão para encenar *O imperador Jones* isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro”, escreve Eugéne O’Neill, em trecho da carta endereçada a Abdias Nascimento.

que foi mantido antes e depois de 1888, quando teoricamente se libertara da servidão (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

Procurando atuar como um movimento amplo de promoção de educação, arte e cultura, o TEN realizou cursos de alfabetização e formação teatral, eventos políticos e acadêmicos, como a Convenção Nacional do Negro (1945, SP) e (1946, RJ), a Conferência Nacional do Negro (1949), o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro (1950), e a Semana do Negro (1955). Na esfera do trabalho editorial, foram lançadas a revista Quilombo e antologia de textos dramáticos Dramas para Negros e Prólogo para Brancos. Foram realizados, ainda, concursos de beleza, como o Rainha das Mulatas e o Boneca de Pixe, e, em 1955, a competição plástica Cristo Negro.

Antes de sua estreia principal, com a encenação do drama de O’Neill, a companhia havia colaborado com o Teatro do Estudante, na montagem da peça *Palmares*, em 1944. Em 15 de julho de 1946, o grupo encenaria mais um espetáculo do dramaturgo estadunidense, *Todos os filhos de Deus têm asas*, e, posteriormente, *Moleque Sonhador*. Em 1947, tem-se o primeiro texto escrito especialmente para o TEN, *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso. A essas apresentações e produções dramatúrgicas se seguiriam *Aruanda* (1948), de Joaquim Ribeiro, *Filhos de Santos* (1949), de José Morais Pinho, *Rapsódia Negra* (1952) e *Sortilégio* (1957), de Abdias Nascimento.

Em um dos seus mais recentes pronunciamentos sobre o Teatro Experimental do Negro, Nascimento o define como “fermento revolucionário”¹¹². A designação cunhada pelo autor é fruto de suas observações quanto à recepção dada ao TEN na imprensa e em outros setores da vida cultural da sociedade brasileira. Em uma sociedade que, por diferentes métodos, procurava escamotear o seu racismo bem como extinguir a existência de suas vítimas – as pessoas negras –, o vocábulo negro a identificar os sujeitos agentes e os sujeitos visados por essa iniciativa soaria, nas palavras de Nascimento, “polêmico”. No ensaio de 1978¹¹³, Nascimento novamente utiliza a adjetivação; o trabalho exercido pelo TEN é qualificado como “histórico e revolucionário”.

Para a interpretação dos sentidos políticos dessa coletividade de atuação artística, acreditamos que as noções de *contraviolência* e de *revolta* se mostrem proveitosas. A primeira, já antes mencionada em nosso texto, é mobilizada a partir de Florestan Fernandes,

¹¹² O texto em questão se trata do ensaio *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões* (2004).

¹¹³ Reportamo-nos, novamente, à obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016).

que em seu ensaio “Nos marcos da violência”¹¹⁴ teoriza sobre a violência do Estado burguês e da necessidade de resistência aos programas de extermínio, tortura e desaparecimento aprofundados e acentuados ao longo da ditadura militar contra os grupos políticos opositores ao regime e contra as comunidades faveladas e periféricas sobre as quais se promovia a chamada “limpeza social”; a segunda noção, *revolta*, é empregada e conceituada pelo próprio Abdias Nascimento, em texto de apresentação à publicação que reúne as conferências realizadas no I Congresso do Negro Brasileiro, promovido pelo Teatro Experimental do Negro¹¹⁵.

O TEN é mais um capítulo na trajetória das revoltas negras; em seu caso, essa coletividade artística estende a potência da contraviolência revolucionária das massas negras organizadas ao campo das produções artísticas, fundando, entre as estruturas narrativas e estratégias de representação da linguagem literária e teatral, uma contra-estética que possa estilizar os discursos e as imagens de controle erigidos pela hegemonia do mundo branco. O TEN “[...] procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro” (NASCIMENTO, 2016).

A noção de contraviolência pode ser entendida como o exercício das possibilidades de autodefesa e de autoafirmação das classes exploradas contra a violência institucionalizada do Estado burguês. A contraviolência das massas oprimidas pode se manifestar como uma pressão dentro da ordem burguesa ou, em sua forma extrema, como uma revolução contra a ordem. É por meio deste elemento intrínseco à luta de classes, a reação coletivizada e organizada das bases exploradas, que a classe trabalhadora pode driblar os ditames da supremacia burguesa, dela extraindo mesmo que pequenas reformas dentro da ordem. Nesse ponto, podemos racializar a discussão e as categorias sobre as quais ela se sustenta; em um país plurirracial cujos grupos étnico-raciais se distribuem em uma ordem social que reproduz a ordem racial escravista, ao se falar em supremacia burguesa, fala-se, também, em

¹¹⁴ O ensaio integra o livro *A ditadura em questão*, de 1982, publicado por Fernandes com o objetivo de confrontar diretamente a ditadura civil-empresarial-militar ainda em vigência.

¹¹⁵ Publicado em 1968, *O negro revoltado*, reúne teses, indicações, depoimentos e outras contribuições apresentadas durante o I Congresso do Negro Brasileiro. Compuseram o congresso, com seu trabalho intelectual, nomes como Thales de Azevedo, Guerreiro Ramos, Roger Bastide, Édson Carneiro, Oracy Nogueira, entre outros. O volume foi reeditado em 1982, pela Editora Nova Fronteira. No prefácio à segunda edição, Abdias Nascimento avalia que a obra existe como um instrumento operativo na luta pela libertação do povo afro-brasileiro. O autor a classifica como “[...] mais um testemunho da imobilidade estrutural de nossas relações de raça, no particular da interação entre negros e brancos na sociedade brasileira” (NASCIMENTO, 1982, p. 9). Passados trinta anos da realização do congresso, sua constatação é a de que “[...] os problemas apresentados, as questões levantadas, as propostas emitidas, continuam até hoje sem respostas e sem solução” (NASCIMENTO, 1982, P. 9). Interessante assinalar que a reedição de *O negro Revoltado* e a publicação de *A ditadura em questão* datam do mesmo ano.

supremacia branca. É, desse modo, que acreditamos que o conceito cunhado por Fernandes se torna efetivo para a leitura das diferentes manifestações da insubmissão das massas negras racialmente oprimidas e socioeconomicamente exploradas, entre as quais, esta que no momento explanamos, o Teatro Experimental do Negro.

Abdias Nascimento (1982) comenta que o TEN procurou canalizar em atos e fatos positivos a frustração subjacente às coletividades negras. “Transferir ou canalizar o que poderia se tornar ressentimento negativo, em estado de *revolta* profundamente criador. Pois a *revolta* não se limita a expressar uma mágoa, nem se esgota no ressentimento” (NASCIMENTO, 1982, p. 66)¹¹⁶. A *revolta* mencionada por Nascimento é propulsora da liberdade, pois só com o engajamento na *revolta* ela se realiza. A consciência da opressão direciona essa revolta e a estende a todos os povos de cor em qualquer país de predominância branca, tendo em vista que ainda que as opressões variem em grau, sua essência se mantém a mesma, a espoliação e a violação da pessoa negra. A revolta é, nesse sentido, “[...] fruto de uma consciência lúcida e bem informada que não transige nem transiciona com sua identidade e seus direitos” (NASCIMENTO, 1982, p. 93).

Os fundamentos dessa *revolta*, segundo Nascimento (1982), radicam-se na cidadania de segunda classe em que as pessoas negras se encontram aprisionadas, privando-as da vivência de sua condição humana, e no “esmagamento da cultura trazida pelo africano”, que teve suas referências e valores banidos do complexo espiritual-cultural da nação. O autor fala, ainda, em uma “corrente de *revolta*” que atravessa os mais de quatro séculos da história brasileira, sendo as populações quilombolas as precursoras das lutas que se estendem até o presente.

Ao acompanharmos, todavia, os discursos de Nascimento sobre o TEN, distribuídos ao longo de suas muitas décadas de atuação artística, intelectual e política, podemos identificar algumas matizes das transformações nos modos como o próprio idealizador do movimento o entendia. Queremos pontuar, com isso, que as definições do que veio a representar o TEN e os seus impactos precisam ser historicamente localizadas tanto na trajetória de Nascimento como na trajetória dos movimentos negros brasileiros a partir da segunda metade do século XX.

¹¹⁶ É importante pontuar que, embora a publicação pela qual acessamos o texto citado date de 1982, a apresentação mencionada foi escrita em 1967, para a primeira edição do livro, de 1968.

Em seu terceiro número, o jornal *Quilombo*¹¹⁷ reproduz o discurso de abertura proferido por Abdias Nascimento na Conferência Nacional do Negro, em 1949. Em seu pronunciamento, o artista frisa não ser o TEN apenas uma entidade de objetivos artísticos. “A necessidade de fundação deste movimento foi inspirada pelo imperativo da organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação do seu nível cultural e seus valores individuais” (NASCIMENTO, 1949).

Se no texto de 1967, o termo revolta aparece como um conceito aplicável à compreensão do teatro negro bem como de outras associações negras, em 49, diferentemente, o vocábulo aparece dotado de uma acepção negativa. Para Nascimento, as associações dos homens de cor vinham falhando até então precisamente porque:

“[...] nasciam da revolta e organizavam-se somente para lutar – de modo direto e imediato – contra a discriminação de cor, agravando, assim, o processo de solução do problema de uma grande parte da população brasileira; xx inspiravam-se em intuítos políticos [...] e, neste caso, serviam quase sempre a interesses pessoais”. (NASCIMENTO, 1949).

O autor pontua ainda que há, em todo movimento social, a ordem dos meios e a ordem dos fins; outros movimentos teriam falhado em sua habilidade para a ação, ou seja, no manejo dos meios. Desse modo, “[o] Teatro Experimental do Negro pertence à ordem dos meios. Ele é um campo de polarização psicológica, onde se está formando o núcleo de um movimento social de vastas proporções” (NASCIMENTO, 1949).

Pode-se perceber, a partir do discurso, que naquele momento, as interpretações de Nascimento sobre o TEN, bem como sobre a própria condição dos povos afro-brasileiros, visava mais enfaticamente os meios de integração da pessoa preta à ordem competitiva por meio da sua assimilação de comportamentos e valores dos estratos brancos melhor posicionados na hierarquia socioeconômica, como se vê em um dos trechos que conclui sua declaração:

[...] o Teatro Experimental do Negro não é nem uma sociedade política, nem simplesmente uma associação artística, mas um experimento psico-sociológico, tendo em vista adestrar gradativamente a gente negra nos estilos de comportamento da classe média e superior da sociedade brasileira (NASCIMENTO, 1949).

Em discurso para o ato de instalação do Instituto Nacional do Negro, também em 1949, Guerreiro Ramos expõe, sobre o TEN, leitura semelhante. Para o sociólogo, “[o] TEN é

¹¹⁷ Sobre o *Quilombo*, escreve Nascimento (2004): “O jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* divulgou os trabalhos do TEN em todos os seus campos de ação, entre 1948 e 1951. O jornal trazia reportagens, entrevistas, e matérias sobre assuntos de interesse à comunidade. A precariedade dos recursos financeiros do TEN, e do poder aquisitivo de seu público, não lhe permitiu uma permanência maior” (p. 233).

fruto de uma profunda compreensão das peculiaridades do problema do negro no Brasil”. Além de atestar as defasagens sociais e econômicas sofridas pela população de cor, comenta que “[c]ulturalmente, ela se apresenta afetada quase totalmente de analfabetismo e, psicologicamente, tal população carecia dos estilos mentais adequados à vida superior” (RAMOS, 1966, p. 83)¹¹⁸. A ideia de integração na sociedade de classes pela assemelhação das massas negras às elites brancas é reiterada por Ramos. Vide, em sua fala, noções como “integrar” e “adestrar”. “É necessário instalar na sociedade brasileira mecanismos integrativos de capilaridade social capazes de dar junção e posição adequada aos elementos da massa de cor que se adestrarem nos estilos de nossa classe dominante” (p. 84).

No que se refere a uma avaliação do impacto social e cultural do teatro negro idealizado por Nascimento, o sociólogo demarca com precisão que “[...] o movimento que ele (Abdias Nascimento) criou não tem precedente, nem similar. O Teatro Experimental do Negro é, pelos seus objetivos, um dos empreendimentos mais audaciosos da vida cultural do país” (RAMOS, 1966, p. 85).

Em texto de 1953, escrito para a revista *Habitat*¹¹⁹, Abdias Nascimento examina os quase dez anos de atuação do seu teatro negro, desde as primeiras linhas descrito como “um caminho para a valorização da gente de cor”. Não há, em suas considerações, mudanças expressivas quanto ao discurso anteriormente citado, mas se pode notar certo balanceamento no emprego do vocabulário e das avaliações críticas, que, agora, invés de prescrever a assemelhação da população de cor às elites dominantes, enfatizam, em maior medida, a sua responsabilidade pela falsa e precária liberdade obtida com a abolição. “O Teatro Experimental do Negro constituiu-se, através desses anos de atividades, em matriz de iniciativas e estudos que objetivam, de um lado, acelerar a integração de homens de cor na sociedade brasileira e, de outro lado, examinar o nosso problema do negro à luz de uma sociologia militante que supere os vícios do academicismo e indique rumos práticos” (NASCIMENTO, 1966, p. 122). Nos trechos seguintes, acrescenta:

[o] inegável avanço que significa o 13 de maio de 1988, foi mais simbólico do que prático, e as elites brasileiras não souberam ou não quiseram compreender a responsabilidade que lhes tocava na solução de todo um complexo psicológico-social elaborado durante cerca de quatro séculos de dominação do branco sobre o

¹¹⁸ O discurso citado se encontra disponível entre os textos que compõem a publicação *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*, de 1966, que reúne documentos diversos, entre notícias de jornal, crônicas, conferências, que tematizam o TEN, suas iniciativas e produções.

¹¹⁹ O texto em questão, “Uma experiência social e estética”, também se encontra publicado em *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos* (1966).

negro. Preferiram a solução do avestruz: enterraram a cabeça na areia e ignoraram a questão negra (NASCIMENTO, 1966, p. 123).

Soma-se, também, maior destaque à descrição dos impactos estéticos do TEN na cena artística brasileira. Durante a década que se completava, além da encenação de dramas estrangeiros, essa comunidade de artistas passou a elaborar seu próprio repertório dramático¹²⁰. De modo que, nas palavras de Nascimento (1966), “[...] o TEN preocupa-se com a criação de uma literatura dramática bem brasileira, inspirando autores no caminho de sua dramaturgia negra” (p. 124). Resultava disso que “[o] negro abandona de agora em diante o lugar que sempre ocupou na cena indígena – papéis de criador, negrinhos levando cascudos, pai João banzeiro – para se tornar herói. Este é realmente um evento de maior importância sociológica e artística” (p. 125).

Nas declarações de 1966, escritas para *O negro revoltado*, Nascimento retoma a preocupação quanto à afirmação do valor artístico do TEN. Avalia que a ação que organizara pretendeu encarar a “[...] necessidade urgente do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados” (p. 84). Seria por meio do reencontro com suas forças potenciais que o povo negro “[...] estaria apto a uma contribuição criadora inédita em nosso teatro, tanto no que se refere a uma estética brasileira do espetáculo como no terreno de uma dramaturgia autêntica” (p. 84). O veto à participação das pessoas negras na cena teatral, seja como atores ou personagens, é mencionado como uma das problemáticas combatidas pelo TEN,

Soma-se, nessa declaração, o apontamento de que o teatro negro desempenharia, ainda, a função de educar o branco. Ensinar ao branco “[...] a impossibilidade de o país progredir socialmente enquanto ele insistir no monopólio de privilégios coloniais, mantiver comportamento retrógrado, mascarando-se de democrata e praticando à socapa a discriminação racial” (NASCIMENTO, 1982, p. 84). No texto, ajudas assistenciais vindas das elites brancas também aparecem como uma preocupação. De modo que também caberia ao TEN “[e]nsinar ao branco que o negro não deseja a ajuda isolada e paternalista, como um favor especial” (p. 84).

Na década seguinte, em relato escrito para a obra *Memórias do Exílio* (vol. 1): brasil, 1964/19??, cuja primeira edição data de 1976, o artista aplica precisamente a palavra

¹²⁰ No período, haviam sido escritas, segundo as cita Nascimento (1966), “Aruanda” e “Auto da Noiva”, de Rosário Fusco, Sortilégio, de sua autoria, e “O Logro”, “Laió se matou” e “O cavalo e o santo”, de Augusto Boal.

genocídio como definidora do significado da obliteração das pessoas negras da cena teatral brasileira. “Algo lamentável sob o aspecto artístico e simplesmente criminoso sociologicamente falando, pois significa o genocídio ou linchamento artístico do negro, um aspecto do linchamento social que o negro vem sofrendo há quatrocentos anos de construir o Brasil” (1978, p. 39).

No mesmo período, a publicação, em 1978, do testemunho elaborado por Nascimento sobre a profundidade e a dimensão do racismo brasileiro, apresentará uma complexificação das interpretações do autor sobre os sentidos estéticos e políticos de sua atuação teatral, o que se dá na medida em que, conforme acreditamos, complexifica-se sua compreensão sobre o dilema racial brasileiro. O último capítulo expositivo de *O genocídio do negro brasileiro* é exclusivamente dedicado ao TEN. Se interpretarmos que a obra se organiza em alguma semelhança a um estrutura narrativa que acompanha, em diferentes camadas de análise, a história do genocídio contra os povos negros, podemos concluir que o seu desfecho aponta para a necessária construção da resistência social e cultural das populações negras contra essa violência ostensiva; nesse caso, representada pelo Teatro Experimental do Negro.

Nesse momento da vida intelectual e artística de Nascimento, seu teatro negro ganha uma nova acepção: é uma reação ao genocídio. O título do capítulo que o apresenta o define como “uma reação contra o embranquecimento”. Na mesma obra, Nascimento dedica alguns capítulos à exposição de como o embranquecimento físico e cultural da população negra brasileira figura como uma estratégia de genocídio. Desse modo, pode-se traçar a equivalência; se o Teatro Experimental do Negro é uma reação ao embranquecimento, ele é, portanto, uma reação ao genocídio. Tal operação conclusiva é assinalada no primeiro parágrafo do capítulo. Se nos treze capítulos que antecedem a apresentação do TEN, Nascimento denuncia o genocídio, ao introduzir seus comentários sobre essa coletividade artística, afirma que “[...] para confrontar o desafio implícito na situação descrita nas páginas precedentes, fundamos em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro” (p. 161). Esse “desafio implícito” se trata, no conjunto da obra, do processo de extermínio e de desaparecimento que ameaça os estratos populacionais negros. Nesse texto, são apresentados como objetivos da companhia:

- a. Resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
- b. Através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental;

- c. Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete;
- d. Tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados [...].
- e. Desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssima exceções, como um exercício esteticista ou diversionista [...].
(NASCIMENTO, 2016, p. 161).

Conforme os objetivos citados, Nascimento pontua que o TEN “[...] inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói, o que até então não se verificara, salvo os raros exemplos mencionados do negro como figura estereotipada” [...] (NASCIMENTO, 2016, p. 162). Nota-se, nesse sentido, que, naquilo que se refere às implicações artísticas do TEN no cenário artístico nacional, Abdias Nascimento procura frisar o combate, no campo das produções simbólicas, ao tratamento tradicionalmente censório legado às pessoas negras e à sua humanidade.

[...] o Teatro Experimental do Negro formou um corpo de atores e atrizes, os primeiros que existiram fora dos estereótipos mencionados antes. Paralelamente, o TEN não negligenciou a criação de textos dramáticos nos quais se refletia a experiência negro-africana. Nesses textos, o afro-brasileiro poderia ver refletida, com respeito, sua personalidade humana (NASCIMENTO, 2016, p. 189)¹²¹.

Nascimento fala em processo de “revisão de conceitos e atitudes, visando à liberação espiritual e social da comunidade afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2016, p. 163). Ao contrastar suas diferentes elaborações, podemos levantar a hipótese de que o autor passa a dar mais ênfase às ideias do seu teatro negro como caminho de libertação das gentes negras quando comparado aos discursos que frisavam esse teatro como caminho de integração¹²².

O que aparece como “revisão de conceitos e atitudes” no testemunho de 78, ganha novos contornos no ensaio de 97, em que, invés de revisar, cabe demolir uma tradição que se impunha, de modo deformador, entre observador e realidade, quanto à sua apreensão dos dilemas raciais da nação. “Urgia destruí-la”, assim se expressa Nascimento, ou, do contrário, não seria possível “livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do

¹²¹ A citação foi extraída do texto “Teatro Negro: uma ausência conspícua”, que embora presente em *O genocídio do negro brasileiro*, foi antes publicado na revista nigeriana *Afriscopes*, em, 1977, e produzido em 1976, quando Nascimento se encontrava professor visitante na Universidade de Ifé.

¹²² “O TEN atuou sem descanso como um fermento provocatório, uma aventura de experimentação criativa, propondo caminhos inéditos ao futuro do negro, ao desenvolvimento da cultura brasileira. Para atingir esses objetivos, o TEN se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da branquidão; procurou instalar mecanismos de apoio psicológico para que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava” (NASCIMENTO, 2016, p. 163).

dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irreduzível” (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

Ao longo dos textos percorridos, concluímos, portanto, que a definição dos sentidos políticos e estéticos da experiência de teatro negro promovida pelo TEN exige uma visada ampla, que englobe tanto as transformações que essa coletividade vivenciou em seu tempo histórico quanto suas diferentes camadas de interesse e de atuação. Acreditamos poder concluir, também, que as transformações nos modos de definir os significados e os objetivos do TEN acompanha a própria complexificação da formação dos movimentos negros no Brasil ao longo da segunda metade do século XX, movimentos dos quais o TEN é uma expressão.

Interessa-nos, agora, somar à presente exposição sobre o Teatro Experimental do Negro, até o momento concentrada nas definições de seu próprio idealizador, a avaliação crítica de outros estudiosos da dramaturgia e do teatro brasileiro, de modo a lhe agregar novas perspectivas e leituras.

Com isso, temos nos estudos fundamentais de Leda Maria Martins (1995), a avaliação de que, no panorama teatral do país, o papel desempenhado pelo Teatro Experimental do Negro representou, até aquele momento, “[...] uma tentativa mais sistematizada de se projetar o negro como um signo diferenciado, em contraposição à figuração tradicional, grotesca e caricatural, que prevalecia (e ainda prevalece) no palco brasileiro” (MARTINS, 1995, p. 28). A autora pontua que, no universo mais amplo da cena teatral, a pessoa negra vive o drama particular de ter sua imagem sombreada, sua face invisibilizada e sua voz reprimida; com o TEN, a partir de 1944, essas violações foram descentradas, rompidas e desveladas (MARTINS, 1995, p. 44).

Em seu estudo, Leda Maria Martins considera que mesmo sendo uma dentre outras expressões do Teatro Negro no Brasil, o Teatro Experimental do Negro é sua marca mais visível. Não se poderia defini-lo como a origem de nosso Teatro Negro, tendo em vista outras iniciativas e produções, qual o Teatro Popular, de Solano Trindade, mas seria necessário classificá-lo, se não como origem, como originário que, ressalvadas suas contradições internas, havia conseguido, nas palavras da autora, “descompor as cortinas do palco brasileiro” (MARTINS, 1995, p. 77).

Tratando-se, portanto, mais especificamente do impacto do TEN na literatura dramática, Martins avalia que essa manifestação teatral modificou fundamentalmente a dicção

dos textos dramáticos no que toca à presença do signo negro, reinvestindo-o de um novo movimento cênico. Teria se constituído, com isso, uma linguagem dramática alternativa, por meio da qual a negra figura com relevo e visibilidade.

Procurando romper e/ou desfigurar os modelos de ficcionalização da personagem negra, o TEN descentra e descola o papel da persona negra e a função de sua fala, agora investida de uma atitude e de uma posição anunciadoras e produtoras de sentido, que primam pela releitura e desconvenção dos modelos sacralizados pela tradição teatral brasileira (MARTINS, 1995, p. 80).

Com isso, os discursos hegemônicos, legitimados e institucionalizados, são descentrados pela promoção de um discurso outro – ou discurso do outro – que passa a instituir, na dramaturgia brasileira, a alteridade e a singularidade. O signo negro, assim, recupera o seu sentido plural, ao tempo em que sintetiza outros signos dramáticos. “Nessa via, a atividade teatral veiculava uma série de imagens significantes que, através de processos e concepções cênicas variados, traduziam o amplo espectro da experiência e da memória do negro no Brasil” (MARTINS, 1995, p. 87).

Quanto aos impactos do TEN na vida social e cultural das massas afro-brasileiras, tem-se, porém, um impasse no que diz respeito à formação e participação efetiva do público negro em seus auditórios. Conforme argumenta Martins, em consonância à Miriam Garcia Mendes, o TEN esbarrou nas próprias problemáticas que visava combater, como o cerceamento socioeconômico da pessoa negra em situações de exploração quase que invariáveis, dificultando, estruturalmente, que mais pessoas negras pudessem se integrar ao movimento, seja como agentes de seus trabalhos artísticos e políticos, seja como espectadores dos seus resultados¹²³.

A questão já havia sido ponderada por Florestan Fernandes, em artigo de 1962, produzido para o jornal *O Estado de São Paulo*, ao avaliar que, com o TEN, “[...] se resolveram os problemas da representação pelo artista negro mas não se tinha possibilidade sequer de equacionar o outro problema, o do auditório e da participação do negro no público orgânico do teatro brasileiro”. Para o sociólogo, “[...] a própria função ultra-estética desse teatro impõe-se como acintoso desafio”¹²⁴.

¹²³ Sobre isso, comenta Nascimento, no ensaio de 1953, publicado na revista *Habitat*: “[i]nfelizmente, uma obra dessa envergadura não pode subsistir na base do heroísmo. Necessita ajuda, compreensão, estímulo. Faltou ao Teatro Experimental do Negro a ajuda necessária à manutenção dos seus cursos e esses, com grande prejuízo para toda uma coletividade, foram fechados. Não tínhamos local para ensaios, um teto que abrigasse os estudantes do TEN, espalhados por vários setores”.

¹²⁴ O artigo de Petrônio Domingues, “Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil” (2009), inclui a exposição das contradições que podem ser apontadas sobre a companhia, quanto ao seu público, sua formação interna e sua produção dramaturgica.

Petrônio Domingues (2009), ao estudar a trajetória da companhia, avalia que, diminuindo-lhe o espaço na cena teatral carioca, o TEN se transfere para São Paulo, onde apresenta a remontagem de *O Imperador Jones*. Na capital paulista, o grupo reivindica subsídios aos governos municipais e estaduais, sem ser, porém, atendido, acabando por regressar ao Rio de Janeiro.

Soma-se às dificuldades financeiras e à falta de apoio institucional enfrentados pela companhia, mantida quase que exclusivamente pelo esforço e abnegação de seus membros, os impactos da ditadura militar. A violência do regime sobre as classes populares e os movimentos de oposição teve como um dos seus alvos o atrofiamento dos modos de resistência e sobrevivência dos povos afro-brasileiros, de modo que se pode dizer que atuou sempre em direção ao aprofundamento das ordens social e racial escravistas ainda imperantes. Assim, as populações negras foram vítimas das censuras, cassações e perseguições características de um regime ditatorial escravista e colonialista, além de terem suas associações sufocadas, e os debates e a agenda de pesquisas sobre desigualdade, discriminação e opressão raciais, impedidos. Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro não pôde restar ileso¹²⁵. Seus esforços esbarraram nas infraestruturas socioeconômicas e nos aparatos ideológicos de exclusão radical das pessoas negras.

Uma visada histórica e multidimensional do TEN pode nos mostrar a complexidade das suas contradições e transformações internas e externas, o que não inviabiliza os sentidos e os efeitos culturais e sociais da contraviolência política e estética que ele edificou; contraviolência direcionada a provocar fissuras nas estruturas pelas quais a sociedade brasileira sustenta, a custo das vidas negras, um mundo de brancos para brancos – síntese de Florestan Fernandes antes citada. Nas seções seguintes, transitaremos de uma perspectiva mais ampla sobre o TEN – o que tentamos desenvolver até aqui – para a verticalização de nossa abordagem quanto às produções dramáticas que compõem seu repertório teatral. Assim, adentramos, a seguir, na textualidade de *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi Redivivo*, com seu conjunto de procedimentos, estratégias e decisões estéticas que configuram uma contraviolência ao imaginário literário nacional conformado às poéticas do genocídio.

Nossa análise, conforme já indicado, organizou-se em três momentos. O primeiro deles, a demonstração de *Sortilégio II* como, dialeticamente, um drama ritualizado e/ou um

¹²⁵ No ano de endurecimento do regime ditatorial, 1968, Abdias Nascimento parte para os Estados Unidos em autoexílio. Em 1964, Guerreiro Ramos, então deputado pelo PTB, teve seus direitos políticos cassados com o Ato Institucional nº 1. O político e sociólogo, ativo colaborador do Teatro Experimental do Negro, deixa o país em 1966, radicando-se nos Estados Unidos, qual Abdias Nascimento o faria depois.

rito dramatizado, orientado para o cumprimento da cura das vidas negras suprimidas, mutiladas e fragmentadas pelo racismo. Essas vidas estão metonimicamente simbolizadas na personagem protagonista, Emanuel. Podemos lhe referir, também, como personagem-herói, para utilizar definição do próprio Abdias Nascimento quando, no ensaio de 1978, estabelece os preceitos estéticos e os objetivos do TEN. Em seguida, destacamos do corpo do drama as personagens Emanuel e Ifigênia para observar como o *mistério negro* composto por Nascimento as elabora de modo a confrontar, a partir das próprias ações e enunciações das personagens, as tradicionais formas de representação das personagens negras até então predominantes em nossa literatura. Por fim, exploramos os sentidos e as potencialidades do destino negro suscitado pelo desfecho do drama, quando ao panteão das divindades iorubás se une o quilombo terreno, e vice-versa.

4.2 Drama e rito de uma cura: o *mistério negro*

“O que é uma sutura? É tu ter duas partes do corpo, colocá-las à força, e costurar. É uma ação extremamente violenta, embora ela seja muitas vezes necessária para a sobrevivência”, explica a artista visual Rosana Paulino, em entrevista sobre suas duas décadas de trabalho com temáticas que tratam do racismo, da memória e dos afetos que perpassam as vivências dos corpos e subjetividades negras¹²⁶. O comentário de Paulino trata mais especificamente de uma das técnicas empregadas em suas produções, a costura sobre a gravura. Essa costura, no conjunto de suas obras, envolve suturar as corporeidades negras, outrora animalizadas, em novas camadas, texturas e formas; imprimir-lhes novos sentidos, portanto, como quando sobre o corpo suturado de uma mulher negra, enquadrado em pose forense, Paulino imprime coração, ventre fecundado e raízes, indicando que houve, ali, afeto, cultura e linguagem. Para a artista, isso consiste em uma cirurgia de restituição da humanidade extraída.

¹²⁶ A entrevista cedida ao Jornal da Universidade, mantido pela UFRGS, encontra-se disponível em: (<https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/?print=print>) .



(Assentamento, 2013)¹²⁷

“Imagens curam imagens”, diz Rosana Paulino. Na guerra das imagens, as identidades negras sofrem não pela presença ostensiva de imagens negativas que as estigmatizam, sofrem, também, com a ausência de construções positivas e complexas. É o que desenvolve a artista, ao indicar que seu trabalho de refazimento dos corpos negros, desviando-os dos enquadramentos coloniais com os quais foram tradicionalmente fixados, caracteriza a elaboração de imagens de cura em oposição às imagens de trauma. O trauma a que Paulino se refere é, justamente, o trauma do escravismo, e do racismo a ele imbrincado. Por isso, desmonta a memória escravista, para, por meio da costura, remontá-la sob novas possibilidades de interpretação. Em ensaio sobre a obra da artista, Sheilla Geraldo (2017) entende que as suturas de Paulino sobre os corpos negros representam uma recusa ao destino que a sociedade escravista lhes reserva, o seu fim; desse modo, sobre as reminiscências da violência, são abertos novos caminhos e novos sentidos.

Trouxemos o trabalho de Rosana Paulino para o curso de nossas reflexões por acreditar que sua antipoética opera o que identificamos no texto dramaturgico, *Sortilégio*, que

¹²⁷ *Assentamento* (2013) é uma instalação que reúne tecidos nos quais estão reproduzidas fotos em tamanho real de uma mulher escravizada fotografada por August Sthal durante a expedição Thayer, que, liderada pelo zoólogo suíço Louis Agassiz, entre os anos de 1865 e 1866, realizou registros do que eram considerados os “tipos raciais” brasileiros no Rio de Janeiro e na Amazônia. A instalação de Paulino soma aos tecidos costurados vídeos e fardos de mão.

nos propomos a analisar: a cura para um trauma coletivo por meio do refazimento das imagens e do destino negros, subvertendo, a partir de diferentes estratégias de composição artística, o imaginário social genocida.

Sortilégio II: mistério negro de Zumbi Redivivo encena, para o Brasil dos anos cinquenta, o drama de Emanuel: um homem negro em conflito com o processo de embranquecimento social que almejou alcançar, e em reencontro com suas raízes e sua ancestralidade afrodescendente, antes rejeitadas. No curso da branquificação compulsória, Emanuel rejeita a relação com sua primeira namorada, Ifigênia, uma jovem negra, gradua-se em Direito, como profissão distintiva de pertencimento racial, e se casa com uma mulher branca, Margarida. Essa, por sua vez, casa-se com o jovem “doutor negro” para se livrar da “desonra” de não ser mais virgem. Ao engravidar, Margarida, temerosa de um filho de cor preta, aborta. Ante o gesto da esposa, que simboliza o expurgo de sua negrura, Emanuel a mata. O drama tem início com o personagem em situação de fuga da polícia, porém a narrativa empreende constantes retomadas dos acontecimentos pregressos, envolvendo Emanuel, Ifigênia e Margarida.

Os nomes das personagens merecem destaque. Nome de significado cristão, popularmente “Deus conosco”, Emanuel inscreve na personagem a conflitualidade entre dois sistemas religiosos, o cristão e o iorubá. O drama traz passagens representativas nesse sentido, as quais mostram as oscilações do personagem Emanuel entre as referências à cultura cristã, que o aproximaria do ideal de brancura, e as referências ao Candomblé, da negrura. Já o nome Ifigênia evoca as santidades pretas. Santa Efigênia tem sua história radicada no passado proto-cristão da Núbia, reino do qual teria sido princesa. Convertendo-se ao cristianismo, a princesa Efigênia funda um convento, sobre o qual exerce proteção milagrosa, recebendo com isso o estatuto de santidade¹²⁸. No drama, a personagem e seu nome, Ifigênia, contrastam e sugerem diferentes leituras. Diferentemente da trajetória de santificação da princesa da Núbia, Ifigênia, no drama, é uma mulher pobre que, sob as violências do racismo, acaba por se prostituir. Já o nome Margarida, por sua vez, além dos semas de brancura e, conseqüentemente, de pureza que evoca, associa-se à personagem Margarida de Goethe, em *Fausto*. Nesse drama, a personagem Margarida é o objeto desejado por Fausto, qual Margarida e sua brancura são desejadas por Emanuel, em *Sortilégio*. Em ambas as narrativas, as personagens Margaridas

¹²⁸ A versão referida para a história de Santa Efigênia foi consultada no artigo “Devoção e identidades: significados do culto de Santo Elesbão e Santa Efigênia no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no Setecentos” (2006), de Anderson José Machado de Oliveira. O estudo também desenvolve acerca da criação das santidades pretas como instrumento de catequização.

engravidam, mas recusam seus filhos como forma de recusar àquilo que os associa aos pais; em *Fausto*, um conteúdo moral, e em *Sortilégio II*, um conteúdo racial.

A primeira versão de *Sortilégio II (mistério negro de Zumbi redivivo)*, de título *Sortilégio (Mistério Negro)*, foi escrita em 1951, mas só estrearia nos palcos em 1957, quando, após ser três vezes submetido aos órgãos da censura, foi liberado para apresentação. Os argumentos dos censores para o veto à *Sortilégio* apontavam que a peça seria nociva à sociedade brasileira. Segundo documento assinado pela Diretoria da Divisão de Diversões Públicas (DDP), a proibição da peça se justifica por sua explícita intenção de instaurar um ambiente de hostilidade entre pretos e brancos, estimulando o ódio entre as raças, fenômeno que, como suposto no texto, não seria uma realidade no Brasil¹²⁹.

Quase trinta anos separam as duas versões do drama (1951 – 1979). Segundo o próprio autor, a segunda é uma versão atualizada da primeira, da qual mantém as mesmas estrutura e forma dramática. No prólogo da peça, explica que considerou necessário aprofundar o engajamento do mistério com suas raízes africanas e resgatar, com a imagem de Zumbi, a luta dos povos negro-africanos por libertação, dignidade humana e soberania. Nascimento soma a isso a ampliação das possibilidades de contato com outras expressões do teatro negro afro-referenciado, quais o pensamento e a dramaturgia do martinicano Aimé Césaire e do nigeriano Wole Soyinka. Importante pontuar, também, junto ao que narra Nascimento, as lutas por independência travadas nos territórios até então coloniais, que estenderam seu impacto às comunidades afrodiáspóricas dos outros continentes. E não se pode deixar de considerar, por fim, dados da biografia do artista, como seu exílio nos Estados Unidos, a partir de 68, sua militância pan-africanista e sua estadia na Nigéria, como Professor visitante da Universidade de Ifé, em 1976.

Além de Emanuel, Ifigênia e Margarida, são personagens do drama: as sacerdotisas Filha de Santo I (Oxun), caracterizada de amarelo, Filha de Santo II (Exu e Xangô), de vermelho, Filha III (Ogun), azul escuro; a sacerdotisa-chefe do terreiro, Iyalorixá; os Orixás; Teoria das Yaôs, as noviças de Yemanjá; Teoria dos Omolus; coro de tamboristas e cantores. Quanto ao personagem Emanuel, podemos nos referi-lo como personagem-herói, para usar a designação própria do autor quando descreve os objetivos do TEN. Nascimento explica que

¹²⁹ Um estudo detalhado dos três processos de censura a que *Sortilégio* foi submetida pode ser encontrado no artigo de Eliane de Souza Almeida, “Sortilégio (Mistério Negro), de Abdias do Nascimento: o teatro experimental do negro e a censura”, disponível no livro *Leituras e Releituras: Sete peças vetadas pela censura* (2017).

ao criar uma literatura dramática inspirada na experiência afro-brasileira, procurou dar à pessoa negra a oportunidade de surgir como personagem-herói (2016, p. 162).

Sortilégio transgride a estética e a narrativa das tradicionais reencenações do trauma negro sob a cotidianidade do racismo e do genocídio. No drama, as sendas físicas e psíquicas do racismo são visitadas não para que sejam reafirmadas; do contrário, o intento é que se possa encenar a cura. Nesse sentido, a encenação da cura de Emanuel é uma figura metonímica em relação à cura coletiva de todo um povo. Para a dramatização dessa cura, que envolve, como dissemos, a retomada das sendas traumáticas, Nascimento lhe deu as feições de um rito, ao que podemos dizer que o mistério negro encenado em *Sortilégio*, é, não somente um drama, mas um drama-ritual. E, no caso, para sermos mais precisos, a forma ritual assimilada à forma dramática é aquela que advém do universo da cosmovisão e da cosmoexperiência iorubá, o Candomblé.

De modo a dar desenvolvimento às afirmativas que viemos apresentando sobre *Sortilégio*, nos parágrafos seguintes nos deteremos (i) na abordagem do que pode ser considerado como a teatralidade dos ritos de origem africana, em complementaridade do que pode ser considerado como ritualístico no teatro negro; (ii) nas relações entre o Candomblé e as concepções artísticas e produções estéticas de Nascimento; (iii) nos signos do rito iorubá incorporados à peça como elementos estruturantes da narrativa, quais as entidade manifestadas, especialmente Exu, Mãe e Filhas de Santo, os artefatos sagrados e a musicalidade. Acreditamos que o desenvolvimento dos aspectos destacados colaboram com a fundamentação da visada que trazemos sobre *Sortilégio* enquanto um rito. Quanto ao que nos permite afirmar que esse drama ritual encena uma cura com e para as populações negras, podendo, também, ser lido como uma antipoética do genocídio é o que o trataremos nas sessões seguintes desse capítulo; aquelas que dissertam sobre a composição das personagens e do seu destino.

Para além do que desenvolve sobre o teatro negro em seus sentidos *latu* e *stricto*, Leda Maria Martins (1995) se refere ao que chama de “teatralidade da cultura negra”. Para a autora, a cultura negra seria marcada por um conjunto de formas expressivas, mitemas, signos, significantes, funções constitutivas, marcas de diferença e tecituras que evocam seu caráter de representação e ritualização. Um dos aspectos da teatralização da cultura negra é a sua função dialógica, marcada pela duplicidade, seja na elaboração de sentidos, de formações discursivas

e comportamentais e de duplas referências, que apresentam, em diferentes níveis, o diálogo intertextual e intercultural entre formas africanas e ocidentais (MARTINS, 1995, p. 54).

Noções semelhantes apresentara Muniz Sodré (1988), para quem foi sempre característico à cultura negra os jogos de duplicidade, tendo em vista que a sobrevivência e a formação do seu grupo precisou habitar as vias clandestinas e as ambiguidades do sistema. Instaure-se, com isso, os jogos da aparência e da representação. Em diálogo com Sodré, Martins (1995) aponta que é na textura dessa linguagem que se fazem os efeitos de diferença da teatralidade negra, “tecidos por uma representação e uma reapresentação coletivas, que repõem, reapropriam e reatualizam o ethos africano nos novos espaços” (p. 56).

Demais expressões da teatralidade cotidiana da cultura negra podem ser encontrados em todos os rituais religiosos de origem africana, como os congados e reinados. Ressalta-se, também, a teatralização nos desfiles de carnaval, nas danças, nos jogos corporais e verbais e em outras manifestações rituais e artísticas eminentemente orais (MARTINS, 1995, p. 57). Roger Bastide, que é uma das referências de Leda Maria Martins, entende, no ensaio “Sociologia do Teatro Brasileiro”, o samba rural e o Candomblé como manifestações da cultura negra em que se percebe um “teatro em potencial”. Sobre o segundo, Bastide comenta que, por meio de uma dramatização coletiva, e ritualística, catártica, a experiência racial dos afro-brasileiros é recuperada e reatualizada.

Martins, em diálogo com Bastide, argumenta que a forma e o conteúdo teatral do Candomblé estão para além do seu efeito catártico. O rito afro seria um modelo exemplar das estratégias simbólicas de ambiguidade e dupla fala, “através da qual o negro funda os bolsões culturais de sua diferença” (MARTINS, 1995, p. 58). A autora analisa que em similaridade aos dramas-rituais africanos, todos os rituais afro-brasileiros são dotados de “uma tessitura dramática de profundo apelo comunitário”, pois manejam uma miríade de signos cênicos que somadas aos aspectos metamórfico e invocativo das funções rituais.

[...] Como expressão do sincretismo religioso, ou como justaposição de dois mitos religiosos distintos, o cristão e o iorubá, nos rituais afro-brasileiros, processa-se o fenômeno de um código histriônico, de uma dupla fala sintagmática: por trás do apelido cristão e da máscara católica, os signos africanos preservam seu valor conceitual primitivo e os orixás exibem, teatralmente, seus nomes e funções originais, presidindo os cultos a eles consagrados. Essa estratégia de duplicidade cênica e semântica movimenta o jogo ritualístico das aparências, permitindo à cultura religiosa africana resistir à violência da assimilação compulsória dos mitemas religiosos ocidentais, constituindo um entrelugar que marca a diferença negra e preserva sua alteridade. O terreiros demarcam, assim, um espaço de cruzamento dialógico não-linear, o entrelugar da ilusão semiótica (MARTINS, 1995, p. 58).

Os elementos da teatralidade presentes nas atividades e comportamentos das diferentes comunidades africanas indicam a continuidade entre as cerimônias social e dramática, concretizadas sob o signo do ritual, podendo-se falar, portanto, de uma estrutura cênico-dramática das formas de realização da cultura negra. Transplantada para o mundo ocidental sob os influxos da diáspora, a herança africana é reatualizada em seu contato com as formas e conteúdos culturais desses novos territórios, com eles cruzando-se sob os signos do ritual e do jogo teatral.

No conjunto das expressões da teatralização da cultura afrodescendente, Martins sintetiza como elementos sinalizadores de uma singularidade afro-americana elaborada numa sintaxe diferenciadora os seguintes aspectos:

[...] a duplicidade cênico-semântica gerada por uma rede de significantes que articula a ilusão do jogo e da aparência; a concepção metafórica e mágica da linguagem, por meio da qual a palavra desliza por variados significados [...]; o caráter de motivação coletiva, que se propõe celebrar o sentido de uma complementaridade comunitária; a função burlesca da ironia, que, no jogo de máscaras carnavaliza o valor universal das noções raciais tipológicas; a harmonização dos signos cênicos num cenário espontâneo e dialógico [...]; a função ritualística dos eventos e celebrações, em que se estreitam os limites das cerimônias social e dramática (MARTINS, 1995).

No prólogo à antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de 1961, Nascimento já procurava assinalar o que Martins desenvolve em seu estudo. Nesse texto, o escritor frisa que se radica em África as raízes da dramática negro-brasileira, sendo as grandes festas religiosas – as quais define como “forma da vitalidade negra” – com suas liturgias, cantos, danças e pantominas o princípio das cenas teatrais africanas. É no horizonte dessa história e dessa tradição teatral, primeiramente gestada do outro lado do atlântico antes que a diáspora negra a espalha-se, que Nascimento vincula seu teatro negro.

Aproximando-nos, então, da peça *Sortilégio II*, propomos que a obra, conforme foi elaborada, realiza, em uma interação de contiguidade, a transposição para o teatro do que no Candomblé já existe de potencialmente teatral, ao tempo em que explora, no teatro negro, o que esse possui de potencialmente ritual. Nesse movimento, as formas da dramaturgia euro-ocidental são cruzadas pelos signos do rito e da teatralidade negras para a fundação de uma estética diferenciada – e diferenciadora – que possa conceber o mistério negro de um povo, ou, no caso, o mistério negro de Emanuel. Com isso em vista, nos parágrafos seguintes discorreremos sobre os sentidos do Candomblé para a produção estética de Abdias Nascimento.

Em discurso na Universidade de Ifé, em 1976, Nascimento expõe que “[...] o mistério ontológico e as vicissitudes da raça negra no Brasil se encontram e se fundem na religião dos orixás: o Candomblé”. Para o artista, enquanto “[...] experiência e ciência, revelação e profecia, comunhão entre os homens e as divindades, diálogo entre os vivos, os mortos, e os não nascidos, o Candomblé marca o ponto onde a continuidade existencial africana tem sido resgatada”. Trata-se de um território sagrado em que “[...] o homem pode olhar para si mesmo sem ver refletida a cara branca do violador físico e espiritual de sua raça”. Como um rito reparador das violências que massacram os sujeitos negros, “[n]o Candomblé, o paradigma opressivo do poder branco, que há quatro séculos vem se alimentando e se enriquecendo de um país que os africanos sozinho construíram, não tem lugar nem validade” (NASCIMENTO, 2016, p. 206).

Como argumenta o autor, foi pela vivência das expressões religiosas de origem africana que pode sobreviver e se constituir a arte afro-brasileira. Essa, tal como a experiência religiosa, tem o caráter de um espírito libertador. “Pois arte africana é precisamente a prática de libertação negra – reflexão e ação/ação e reflexão – em todos os níveis e instantes da existência humana” (NASCIMENTO, 2016, p. 203).

Mesmo que em situação de marginalidade quanto à arte prestigiada pelas sociedades branco-ocidentais e que absorvam o conteúdo histórico e cultural dos países escravocratas em que se desenvolvem, a arte negro-africana em diáspora “[n]unca deixa, porém, de conservar temas, formas, símbolos, técnicas e conteúdos africanos em sua função revolucionária de instrumento de conscientização. Sua essência é uma parte vital da criatividade africana”. (p. 204). Ao tempo em que o poder colonial prescreve o padecimento da cultura e da criatividade afro-brasileira, por meio de técnicas de desumanização e de aniquilamento semelhantes às operadas no próprio continente africano, os povos negros, quando materializam em arte seus ritos e mitos, invés de serem reduzidos a uma suposta imobilidade arcaica – como regulam os padrões euro-centrados –, estão a historicizar suas fundações e potencialidades, tornando-as “contemporâneas forças de transformação social” (NASCIMENTO, 2016, p. 204).

Dessa forma, ainda segundo as concepções de Nascimento (2016), a potencialidade criativa africana – e/ou afro-brasileira, ao se manifestar em arte negra permite “o exorcismo da brancura” e a reversão da negação e da deturpação dos valores da cultura dessa

comunidade, em sua forma e em sua essência. Comprometida com a luta pela humanização¹³⁰ da existência humana, a arte dos povos negros em diáspora:

[...] objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista (NASCIMENTO, 2016, p, 204).

A arte negro-africana – nutrida pela expressão fundamental de sobrevivência física e cultural dos povos afrodescendentes, sua religiosidade – cria uma dinâmica de libertação espiritual da qual se origina uma estética específica. Essa estética atua para a promoção exatamente daquilo que tentam extrair de sua comunidade, a vida. Como ação, a arte afro-brasileira é um ato de amor, comenta Nascimento (2016). “Amor significa um valor dinâmico”. Por meio dele o artista se compromissa com a vida e a cultura do seu povo. “Sendo a arte um ato de amor, ela implicitamente significa um ato de integração humana e cultural” (NASCIMENTO, 2016, p. 196).

Conforme essas definições é que se apresentam os orixás e a religião dos orixás na produção estética de Nascimento: “[...] a imagem e a significação que eles incorporam ultrapassam a simples percepção visual-estética – são a base de um processo de luta libertária, dinamizado por seu amor e sua comunhão e engajamento” (2016, p. 206). Referenciando Wole Soyinka, assinala que os orixás são nossa fonte de força e a realidade do nosso ser.

Para a leitura de *Sortilégio II*, é importante que compreendamos a presença dos orixás assim como os definiu Nascimento: uma força dinamizadora, e que nos atenhamos a um em especial, Exu. Retomando Martins (1995), para a teatralidade da cultura negra, de um modo geral, e para o teatro negro, de modo mais específico, Exu é não somente um personagem em uma narrativa, mas o veículo da própria narrativa. “Sendo veículo do processo de instauração do sentido, Exu estrutura a enunciação do negro nas Américas”. Exu é um operador de metamorfoses, e sua característica metamórfica, sua ginga, configura um elemento substancial para a arte de teatralizar do negro. “Exu simboliza, assim, um mitema retórico, religioso e dramático, no qual se apoiam algumas formas próprias da cultura negra, na encruzilhada mesma dos discursos que essa cultura opera” (MARTINS, 1995, p. 56). Conforme argumenta a pesquisadora, “[e]xu simboliza um princípio estrutural significante da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua intersecção cultural nos Novos Mundos”. Se

¹³⁰ A ideia de luta pela humanização da existência humana é, nesse texto, referenciada em Paulo Freire, mais especificamente em sua obra *Pedagogia do Oprimido*, ao apresentar que libertar a si e aos seus opressores seria a grande tarefa histórica do oprimido.

reconhecido como o senhor das encruzilhadas, essas encruzilhadas podem ser também aquelas dos sentidos e dos discursos.

Exu é princípio dinâmico, transportador e organizador. É através do caráter contraditório de Exu – ao diluir a dualidade do bem e do mal¹³¹ – que surge sua grande semelhança com os humanos. Concedida por Olorum, essa assemelhação objetiva que Exu conheça melhor a vida terrena, podendo auxiliar as pessoas quando necessitam. Assim, a entidade se liga ao destino e ao Orí de cada pessoa. A entidade se insere, também, na vida alimentar, transformando-se, ao ser introduzido pela boca, no poder comunicador. Entre as funções comunicativas de Exu, está a de fazer a ligação entre o Orum e o Aiê; ao pés de Olorum, Exu intercede em nome dos orixás e das pessoas (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009). No Candomblé, tudo começa por Exu, “[e]le recebe primeiro as oferendas, abre os caminhos e decifra os mistérios mais intrincados” (CARMO, 1987).

Outro aspecto a ser considerado quanto à assimilação das formas, temas, imagens e artefatos do Candomblé é como a própria presença dos Orixás se torna, no drama, uma reivindicação da justiça aos povos negros violentados. Em diferentes passagens, entidades como Iansã e Ogum são mencionadas ou presentificadas na cena a partir da ou para a proclamação da necessidade de justificar as vidas negras. Esse justicamento se acompanha de um “não perdão” expresso por um “não esquecimento” dos processos antinegro que circunscrevem a experiência dessa comunidade. Retomando a noção de contraviolência antes abordada, podemos entender que o drama imprime os sentidos desse movimento pelos próprios signos do ritual do Candomblé¹³².

Feitas essas primeiras considerações, acrescentamos que a exposição de nossas análises sobre o texto do drama não obedecem rigorosamente a uma linearidade que seria determinada pelo próprio desenvolvimento da narrativa. Essa decisão, ou resultado, quanto às formas de exposição de nossas leituras se dá justificada em dois motivos. O primeiro deles é que o próprio drama não é linearmente estruturado. Embora possamos identificar uma introdução, um momento seguinte que desenvolve e aprofunda os conflitos postos e um desfecho mítico e dramático para a narrativa, a trajetória do personagem-herói, Emanuel, cuja experiência é

¹³¹ A complexidade das possibilidades de atuação de Exu são verbalizadas em *Sortilégio II*. “Exu só tem amor no coração. Exu só faz o bem”, diz Filha I, nas passagens iniciais do rito. Filha III a contrapõe, “E o mal. O bem e o mal. Faz também o mal. A cólera de Exu vai desabar sobre a cabeça de Emanuel. Aqui, quando...”. Sua fala é interposta pela de Filha II, que completa: “...quando soarem as doze badaladas, Exu sai pelas ruas... procurando encruzilhadas e caminhos perdidos...” (p. 53).

¹³² Vide passagens da peça entre as páginas 85 e 88.

protagonizada no texto, é representada em meio a fragmentos do seu passado sobrepostos ao instante presente, e ambas as categorias temporais – passado e presente – mediadas pelas profecias das personagens sagradas que anunciam os acontecimentos do seu futuro. Assim, sequenciar nossa abordagem em um possível começo, meio e fim paralelo ao desenvolvimento do drama seria contrariar as particularidades de sua própria estrutura dramática e ritual. O outro motivo se ancora em uma das principais referências teóricas mobilizadas para nos ajudar a refletir sobre os sentidos e significados de *Sortilégio II*, Leda Maria Martins, com seu conceito de *tempo espiralar*. A escritora, como apresentaremos a seguir, convida-nos a romper com uma experiência de tempo e de espaço delimitados pelas noções de linearidade, sequenciação, substituição e necessária progressão. Assenta-se, para isso, na cosmoexperiência da ancestralidade Banto e Iorubá que compreendem o tempo, o espaço e o corpo que neles habita como um espiral, *um constante ir e vir* em torno do centro das forças vitais. Dessa forma, imaginamos que nosso contato com os espirais narrativos de *Sortilégio II* e os saberes teóricos e ancestrais que buscamos incorporar de Martins em nossas leituras nos levaram, conseqüentemente, a *espiralar* nossa própria fala sobre essas obras, *indo e vindo* entre os significados e os significantes do texto dramatúrgico estudado. Seguimos a seguir, portanto, para o interior desse drama-rito, encontrando nas palavras mesmas de Nascimento a indicação quanto a sua intenção de fazer encontrar na cena o rito negro e o drama negro.

3.2.1 Estrutura e tessitura do mistério negro: um ato para o drama, três momentos para o rito

Na observação que antecipa o início da ação dramática, Nascimento previamente destaca que “o ritual da macumba constitui uma parte integral do ‘mistério negro’”, não se tratando, porém, de uma transposição naturalista da religião afro-brasileira, mas da fusão entre as duas formas de expressão da cultura negra, o drama e o rito, como anteriormente tentamos documentar. Essa preocupação, a de resgatar os valores da cultura africana livrando-os da condição meramente folclórica e pitoresca, é, como podemos resgatar, um dos objetivos principais do TEN. O Candomblé se apresenta, assim, como um intertexto constitutivo do discurso cênico-dramático. Diferentemente de sua reprodução folclorizada ou exotizada, a incorporação da forma ritual resulta na elaboração de uma estética que expressa uma estrutura dialética entre conceitos e formas de visões de mundos diferenciadas, esquemas semióticos e padrões de referência distintos, que culmina, em meio a essa encruzilhada, no desenho de

novas identidades, tanto para as personagens quanto para o próprio teatro (MARTINS, 1995, p. 101).

Na sua estrutura dramática, *Sortilégio II* possui apenas um ato em que se desenvolvem todos os momentos da narrativa. Na sua estrutura mítico-ritual, porém, podemos identificar que a narrativa se organiza em três momentos distinguíveis. Esses momentos têm como elementos demarcadores as manifestações de Ogum¹³³, agenciador das criações e do desenvolvimento, e de Exu, como deflagrador das transições, das transformações e dos percursos. Enquanto Exu guia Emanuel até o terreiro e lhe prepara os caminhos, Ogum protege sua caminhada¹³⁴; vem fugido e perseguido, mas “Ninguém tocará nele. Só a espada de Ogun!” (p. 55), exclama Filha I.

O drama realiza seu momento introdutório, em que estão presentes Mãe e Filhas de Santo em preparo do rito de transformação de Emanuel, que é, até esse momento, apenas citado, mas ainda não apresentado em cena. É a evocação da espada de Ogun e a posterior manifestação do Orixá no palco que encerram a introdução do drama instaurando um novo momento da narrativa: o percurso – não linear – de Emanuel em (*re*)encontro com sua ancestralidade. Somam-se a esse segundo momento as interações das demais personagens, como Ifigênia e Margarida, as reminiscências de Emanuel e a acentuação de seu protagonismo; considerando que apesar de enfática a atuação das filhas de santo, de Ifigênia e de Margarida, é especialmente ao focalizar as angústias do “doutor negro” que o drama acessa as feridas do racismo e as elaborações de sua cura. O segundo momento do rito se mantém até que soem as doze baladas da meia noite, anunciando a hora de Exu, que é manifesto em cena pelo Ponto do Orixá.

Meu Exu brincalhão

¹³³ “Ogum governa o ferro, a metalurgia, a guerra. É o dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal. Foi, num tempo arcaico, o orixá da agricultura, da caça e da pesca, atividades essenciais à vida dos antigos”, define Prandi (2001, p. 21). O autor explica que a concepção desse Orixá como um patrono da agricultura foi gradativamente esquecida à medida em que o Candomblé se instaurava como uma religião urbana. Para Kileuy e Oxaguiã (2009), “Ogum (Ògún) é o senhor das cidades de Ondô e de Irê, e orixá que pertence ao princípio da criação. [...] Possui adequadamente o nome de asiwajú, ‘aquele que vem na frente’, ‘aquele que abre os caminhos’, que pertence ao nascente, ao futuro, ao desenvolvimento, sendo considerado o orixá da evolução”. Os autores acrescentam, em consonância ao que explica Prandi (2001) sobre as transformações na imagem popularizada de Ogum, que “[p]ela sua habilidade com os metais, Ogum sofreu uma grande evolução, que transformou e fundiu o outrora agricultor com o guerreiro e o caçador que vivem em movimento pelas estradas do mundo”.

¹³⁴ Kileuy e Oxaguiã (2009) comentam acerca da íntima relação entre Ogum e Exu. Os Orixás seriam irmãos e companheiros, ambos guardiões das estradas e das casas. Quanto a Ogum, “[p]rotetor e senhor dos homens e de seus caminhos, recebe também o nominativo de ‘senhor dos pés’ (olu essé), parte do corpo que permite ao homem se locomover. Em relação às suas andanças, tem o simbolismo do caçador solitário, daquele que anda pelas montanhas, florestas, e que domina todos os seus mistérios e segredos”.

Está na encruzilhadas
De Ogun companheiro-irmão
Me livra de trapalhadas
Coro: Laroîê, Axé!

Na encruzilhada do negro
Tem agressão da polícia, tem
Estupro de negra, violação
Tem muita dor muita sevicia
Desde o tempo da escravidão.

Chicote no lombo, ê!
Cativo, opressão, ê!
Liberdade, quilombo, ê!
Pra nossa revolução, ê!
Laroîê, Axé!

Caminhos da meia-noite
Charuto marafo dendê
Mensagem do Axé forte
Galo preto deste conguê
Coro: Laroîê, Axé!
Coro: Chicote no lombo, ê!
(NASCIMENTO, 1979, p. 121).

O canto a Exu sintetiza o que o drama retratara até então: a relação contígua entre Ogun e Exu; as violências policial e sexual sobre os corpos negros; o aprisionamento dos sujeitos negros nas estruturas sociais reprodutoras do escravismo. Todavia, também sintetiza o que ainda está por ser desdobrado: a liberdade e o quilombo, ou a libertação e o aquilombamento. É a partir desse instante da narrativa que Emanuel incorpora em seu discurso os ideais de libertação e de negação da brancura. “Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade e da compaixão de vocês (os brancos)” (p. 122). O Ponto de Exu demarca, portanto, o terceiro, e derradeiro, momento do drama: a consumação da metamorfose de Emanuel. Tem-se, desse modo, que são os Orixás e suas sacerdotisas os demarcadores dos diferentes momentos do drama-rito.

Esses três momentos, como acreditamos, podem ser percebidos na transição dos modos como o personagem, Emanuel, é integrado à estrutura narrativa do drama. No momento inicial do rito, Emanuel é apenas mencionado; a relação dos leitores e/ou espectadores com ele é, ainda, de distanciamento. Sabe-se que é a ele a quem a cerimônia se dirige, mas ainda não figurou no texto senão como terceira pessoa, comentada pelas demais personagens. No segundo momento, ele chega à cena, ou seja, à possibilidade da fala. Nesse

intervalo, percorremos com Emanuel os caminhos das feridas físicas e subjetivas do racismo. Por fim, o personagem – primeiramente mencionado, e em seguida, presentificado – é plenamente integrado ao próprio rito. Queremos dizer que embora integrado à tessitura dramática como personagem cujos conflitos mobilizam o texto, na tessitura do ritual, Emanuel aparece primeiro como sujeito sob intervenção das entidades e das sacerdotisas, para, em seguida, tornar-se, junto a elas, sujeito agente e consciente da sua cura. Mostra disso é que a partir desse ponto suas falas ecoam e são ecoadas pelas falas da mãe e filhas de santo, concretizando sua (*re*)conexão com essa comunidade ancestral. Na transição para este último estágio do drama-ritual, Emanuel exclama seu desejo de “esmagar a hipocrisia do mundo branco” e, antes de adentrar o pegi de Exu, do qual sairá coroado com os signos de Ogum, discursa complementado pelas vozes das filhas de santo, como se essas vozes fossem também a sua:

FILHA I – Aniquilar os falsos sonhos da brancura.
 EMANUEL – Brancura que nunca mais há de me oprimir, estão ouvindo?
 FILHA II – Erradicar o ódio do mundo branco.
 EMANUEL – Está ouvindo. Deus do céu?
 FILHA III – Obliterar o poder destrutivo do mundo branco.
 EMANUEL – Eu quero que todos ouçam!
 FILHA II – Erradicar o ódio do mundo branco.
 EMANUEL – Está ouvindo. Deus do céu?
 FILHA III – Obliterar o poder destrutivo do mundo branco.
 EMANUEL – Eu quero que todos ouçam!
 FILHA II – Apagar o ódio do mundo branco!
 EMANUEL – Venham todos, venham!
 FILHA I – Da terra.
 FILHA II – Do céu.
 FILHA III – Do inferno.
 FILHAS I, II e III (*juntas*) – Venham!
 (NASCIMENTO, 1979, p. 124).

Nos versos do canto a Exu está indicada uma chave de interpretação para o mistério negro de Emanuel: sua encruzilhada é a encruzilhada de toda pessoa negra na pátria escravista. Isso será reafirmado na fala posterior de Filha II, quando indica, ao jogar com os semas *mistério* e *negro*, que o mistério de Emanuel é o mistério de um povo. “[...] mistério negro do negro Emanuel... Negro mistério do povo negro de Emanuel!” (p. 125). Para Leda Maria Martins, que desde a produção da obra *A cena em sombras* (1995) já empregava a

noção de encruzilhada como uma episteme, trata-se, a encruzilhada, de um conceito e um operador semiótico¹³⁵.

A encruzilhada está assentada na esfera do rito, “é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação”, explica Martins (2021, p. 51). “A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”. Nas formações filosóficas, discursivas e culturais africanas, a noção de encruzilhada se torna um ponto fulcral originado do sistema filosófico-religioso Iorubá.

É na encruzilhada onde reina o senhor das portas e das fronteiras, Exu (Èsù Elegbara)¹³⁶, “princípio mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento” (MARTINS, 2021, p. 52). A palavra princípio é especialmente indicadora das interpretações que a autora mobiliza para a caracterização dos sentidos dessa entidade. Exú é, assim, um princípio dinâmico constitutivo de tudo o que existe, assim como o axé que ele transporta. Exú é a propulsão da vida em movimento e em desenvolvimento, o inverso da imobilidade.

3.2.2 *Espirais do tempo-templo do mistério negro*

Para os sacerdotes e as sacerdotisas da religião dos orixás – ou iorubás antigos – tudo o que hoje acontece já teria antes acontecido. A chave da decifração oracular é a identificação no passado mítico de um acontecimento que ocorre no presente. No contexto de *Sortilégio*, isso é atestado desde os primeiros momentos do drama-rito. Antes que se inicie a cerimônia do rito, Iyalorixá, em sua fala inaugural, chama a atenção para que é preciso, primeiramente, consultar o colar da adivinhação e, assim, “confirmar os ditos da premonição” (p. 43). O colar de dezesseis contas manejado pela sacerdotisa consulta as verdades a Ifá. A Iyalorixá explica que Ifá “confirma o conhecimento e a certeza”. Por meio dele, “as verdades consumidas pelo tempo recobram vigência”. É ele quem sabe “das alvoradas que num futuro qualquer serão dias e noites... O sábio olho de Ifá é um olhar fixo no umbigo da criação...” (p. 44). Em seu início, a narrativa de *Sortilégio*, o mistério negro, pré-anuncia o seu desfecho, pelo motivo

¹³⁵ “Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos” (MARTINS, 2021, p. 51). Como gênese e produção de conhecimentos, “a encruzilhada é um princípio de construção teórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância” (p. 51).

¹³⁶ Exu porta vários nomes, condição resultante de sua multiplicidade.

mesmo de que, enquanto rito, esse desfecho já é conhecido, mesmo que não realizado; temos que o desfecho é ritualmente anunciado, mas ainda não dramaturgicamente desdobrado e teatralmente encenado, de modo que o desenvolvimento da narrativa se encarregará do segundo caso. Esse desenvolvimento, por sua vez, redimensiona o que fora anunciada na introdução pela palavra sagrada das sacerdotisas.

A multiplicidade dos tempos que compõem o fluxo narrativo do drama se expressa desde as falas introdutórias entre a Iyalorixá e as Filhas; enquanto dispõem os preparativos para o ritual, enunciam o passado, o presente e o futuro de Emanuel. “Futuro da gente... preso ao passado?”, pergunta Filha III, ante a explicação da sacerdotisa de que cada um dos nossos Orixás representa uma estrada aberta à nossa frente... “Eles são portas do universo que se desvelam à aventura do nosso futuro...” (p. 45). Palavras como *conhecimento*, *passado*, *futuro* e *destino* se mostram nucleares à introdução do rito.

Da composição dramaturgica à cenográfica da peça, o espaço e o tempo são projetados fora de sua linearidade e distribuição tradicionais. Na descrição do cenário, por exemplo, escreve-se que o material empregado deve “acentuar a leveza e a irrealidade espacial e temporal do ambiente”. Iniciado o ritual, em uma de suas falas, a Iyalorixá interroga a percepção espacial das filhas de santos, bem como dos leitores e espectadores do drama. “O que significa aqui ou lá? Nada é impossível... nada é possível... Onde imaginam vocês que estamos agora?... Não se assustem e nem se sintam perdidas...mas...aqui mesmo...bem perto de nós” (p. 46). Em seguida, Exu é evocado como força que subverterá essas noções - tempo e espaço. Filha III anuncia que “Exu vai parar, vai confundir o tempo: passado e presente, o que foi e o que acontecerá!”, ao que se acompanha o complemento de Filha I, “Exu faz o tempo e o espaço. Ele agora está criando os próximos momentos de Emanuel...” (p. 54).

Lima (2020) utiliza a construção tempo-templo para interpretar a temporalidade e a espacialidade da peça. A composição da expressão de Lima (2020) busca indicar, exatamente, a (*con*)fusão entre essas duas dimensões – tempo e espaço. O tempo mítico propiciaria um contexto de intercomunicação entre a realidade mundana e o plano sagrado das divindades afro-brasileiras. O pesquisador emprega ainda a designação “tempo mítico-subjetivo”, para isso explica que o drama contrapõe ao tempo cronológico da narrativa – intervalo entre as onze e a meia noite – outra temporalidade interna, subjetiva e mítica, em que “os episódios e os quadros são o resultado da subjetividade de Emanuel e do conflito entre essa subjetividade e as potências míticas dos Orixás”. Desse modo, “[...] a temporalidade da peça é regida tanto

pela mente do personagem, quanto pelo desígnio mítico necessário para moldar a transformação existencial de Emanuel em ser político e sagrado” (p. 4).

No exercício de compreender que Nascimento incorpora à estrutura narrativa do drama uma outra temporalidade, acreditamos poder somar às interpretações já expostas o conceito de *tempo espiralar*, de Leda Maria Martins. Em sua produção intelectual, Martins (2021), ancorada nas tradições e na cosmopercepção Banto e Nagô-Iorubá, mobiliza a noção de *ancestralidade*¹³⁷ como uma episteme fundamental para o entendimento das expressões das culturas africanas e afrodiáspóricas¹³⁸; entre essas se inclui a experiência do tempo. O tempo espiralar, segundo Martins, é aquele “ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro” (p. 23). Esses movimentos característicos do tempo espiralar – que é o tempo ancestral – tem como princípio não o corpo em repouso, como em Aristóteles, mas o movimento, conforme argumenta a autora. Essas temporalidades curvas se contrapõem à “tirania de Chronos”, metáfora que Martins emprega para designar as experiências de temporalidades ocidentais; tempo como ordem, linearidade, consecução, sequenciação, substituição, progressão; uma *temporalidade-calendário*¹³⁹. Optamos por reproduzir diretamente, a seguir, a síntese da autora, considerando que parafraseá-la poderia suprimir a singularidade poética de suas exposições teóricas. Assim, o tempo ancestral:

[...] não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem

¹³⁷ “Ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas”, define Martins (2021, p. 23). A compreensão e a experiência da ancestralidade existem como uma *sophya*. A ancestralidade é “uma gnose poderosa”, um “princípio *mater* relacional”, que “interliga tudo o que no cosmos existe e a tudo recobre em ondas de radiação e de transmissão da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres, nos quais se inclui a pessoa e seus entornos, na variedade e diversidade de sua natureza” (2021, p. 203).

¹³⁸ Leda Maria Martins usa também o conceito de *africanias*, formas de permanência e de Presença da ancestralidade, pelas quais se mantém a sua força vital, sejam elas: práticas medicinais curativas, fabricação de utensílios, formas arquitetônicas, texturas narrativas e poéticas da voz, sonoridades, dentre outras (MARTINS, 2021, p. 207).

¹³⁹ “A noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão da modernidade” (MARTINS, 2021, p. 25).

forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar (MARTINS, 2021, p. 206).

Nascimento espirala as temporalidades da narrativa, na tessitura do drama-rito, e espirala as experiências de Emanuel em seu tempo mítico-subjetivo, na costura do antes, do agora e das especulações do depois. O dramaturgo opta por uma forma cíclica e reversiva para narrar – e ritualizar – a trajetória de Emanuel em *(re)encontro* com sua força vital, sua ancestralidade; para usar o verbo de Conceição Evaristo mencionado no início deste capítulo, *estilhaça* formas, técnicas e estratégias referenciadas nos esquemas euro-ocidentais de representação ao uni-los aos espirais do rito de cura de Emanuel.

4.2.3 *Palavras de cura e de profecia do mistério negro*

Ao longo de todo o rito, as filhas de santo, com suas vozes, guiam os caminhos das reminiscências de Emanuel, qual uma visita às sendas traumáticas de sua experiência de homem negro em face do mundo dos brancos, mundo ao qual tenta se integrar, sem encontrar, todavia, nessa tentativa de assimilação, alívio para a ferida psíquica; do contrário, lida com o seu aprofundamento. Todas essas reminiscências se tratam de eventos experimentados antes do assassinato de Margarida. É pela interferência mítica das forças sagradas que as memórias de Emanuel transitam, expondo sua vida pregressa em fragmentos, em um movimento que articula passado e presente; atuam como “dispositivos que acionam a memória do personagem” (LIMA, 2020)¹⁴⁰. Na análise de Rosue (2020), é por meio de um estratagema de Exu, ao condensar o espaço-tempo mítico, que Emanuel revisita esses acontecimentos. O que a pesquisadora traz em suas afirmações é que a entrada no tempo mítico permitirá a Emanuel um processo de *auto(re)conhecimento* que o faz compreender a si em sua integridade, como parte de um todo – perspectiva da cosmovisão iorubá –, em oposição à linearidade e à fragmentação do tempo cronológico.

¹⁴⁰ Para Lima (2020), em seu artigo “Entre Exu e Ogum: políticas do sagrado no teatro de Abdias Nascimento”, a cena de *Sortilégio II*, diferentemente do drama burguês, que traz o presente das personagens em continuum, objetiva os episódios de um passado doloroso. Sua conclusão é a de que a peça desvia da sequência sintagmática do teatro aristotélico-hegeliano ao se estruturar pela justaposição descontínua de quadros. “O drama, dessa forma, não mostra a progressão dos conflitos entre subjetividades de objetivos opostos, até o momento de crise e a conseqüente catástrofe. De modo diferente, consumada a catástrofe – o assassinato da esposa pelo marido ciumento –, o teatro narra a vida de um único sujeito de trás para a frente, objetivando seus traumas, crimes e paixões que, por sua vez, retornam ciclicamente em um tipo de prestações de contas” (p. 3). O pesquisador indica como uma das influências à dramaturgia de Nascimento Nelson Rodrigues, especialmente com *Vestido de noiva*; porém, se nesse drama a ação oscila entre os planos da realidade, da alucinação e da memória da personagem Alaíde, em *Sortilégio* isso se dá pelo trânsito entre os fragmentos da memória e as palavras e atos míticos, provocadas pela interferência das entidades.

(NASCIMENTO, 1979, p. 67 - 68).

É, também, por meio de um procedimento ritual que Ifigênia é evocada à narrativa. “Pois não é que Exu gosta também de incenso? Deixa eu sentir o cheiro do perfume do diabo”, enuncia Emanuel ascendendo o defumador que se encontrava junto ao despacho, e, conforme descrição da rubrica, “Envolta na fumaça, do tronco da gameleira, que se ilumina fracamente, sai Ifigênia, sob um foco de luz esverdeada. Negra jovem, traje vistoso, brilhante, mas de gosto duvidoso” (p. 69). A chegada de Ifigênia à cena é sempre acompanhada dos pontos de Oyá-Inhasan ou de Pomba Gira.

Posteriormente, é com o ponto de Yemanjá que Margarida será retomada à ação dramática. Assim que novamente presente, as Filhas, intervindo com suas falas, encaminharão Margarida às suas reminiscências de menina branca quando cuidada e acalentada por sua Bá, a mãe preta. O ponto de Yemanjá, em mais de um momento, caracterizará suas chegadas. Quanto a Emanuel, ao longo da narrativa, será acompanhado pelos pontos de Xangô, Exu e Ogum. Além dos pontos, também atuam como demarcadores das entradas, das ações das personagens e das suas interações com o plano espiritual, a vibração dos atabaques, que se intensifica, ou se arrefece, ao acompanhar o andamento da narrativa.

4.2.3.1 Sonoridades do *mistério negro*

Sobre esse aspecto, o drama espelha em seu desenvolvimento a mesma importância que os cantos e sonoridades possuem nos rituais de Candomblé. Pode-se compreender nas afro-religiões os conhecimentos são construídos e transmitidos através dos fenômenos acústicos. É por meio dos cantos e do toque dos atabaques que os orixás se manifestam a seus filhos e vêm à terra distribuir sua força vital. Como parte fundamental do rito, a musicalidade, no Candomblé, compõe uma espécie de “orquestra ritual”, regida pelos *ogãs* (aqueles que cantam e tocam os atabaques), em partilha com a comunidade presente. O canto age, então, como uma oferenda ao Orixá, que, em reciprocidade, vem ofertar a sua energia vital. As sonoridades são, portanto, instrumento de conexão fundamental entre dois planos, o Aiyê, o plano terreno, e o Orum, o plano espiritual (BRITO, 2018)¹⁴¹. Essas sonoridades – cantos e toques – materializam na cena, portanto, o plano supranatural e a manifestação das entidades.

¹⁴¹ Sobre as dimensões acústicas em um terreiro de Candomblé, visitamos o artigo “O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de Candomblé da nação ketu” (2018), Érico de Souza Brito. Vide também o documentário “Orin: Música Para os Orixás”, 2018.

O ritual do Candomblé é, desse modo, incorporado ao drama não só pelo uso de seus temas, artefatos e cantos, ou como cenário em que a trama se desenvolve, mas como elemento estruturante da narrativa. O plano supranatural é o “motor do segredo”, ou do *mistério negro*, que agencia a trajetória e a transformação das personagens.

4.2.4 A encruzilhada do mistério negro do povo de Emanuel

Retomando o início do drama, ao se perceber em um terreiro, Emanuel tenta fugir. Nesse ponto, sua fuga precisa ser duplamente considerada. O personagem, saído da cidade, vem fugido da polícia – instituição que simboliza a violência e a letalidade do estado nacional para com as comunidades negras. Nesse momento, o que a narrativa enfatiza não é o suposto crime cometido por Emanuel, e que o faria caminhar fugido, mas a intrínseca relação entre a violência do Estado, que se canaliza na instituição polícia, e as populações negras. “Tão fácil prender um negro de madrugada!”, diz Filha I. “Um só, não: muitos. Como aqueles pobres diabos que me fizeram companhia...” (p. 59), responde Emanuel. As falas chamam a atenção para o quadro de uma violência sistêmica na qual o personagem, como pertencente ao grupo racial alvo dessa violência, está enredado. Emanuel está, portanto, em conflito com sua própria condição de homem negro, e, no caso de um Estado erigido sobre o racismo e o genocídio antinegros, esta condição é a de se encontrar constantemente mediado pela violência na quase totalidade de suas experiências. Emanuel está em fuga da polícia, mas estar em fuga da polícia quer dizer, também, estar em fuga dessa condição histórica. Emanuel foge do crime de ser preto. “Será crime a gente nascer preto?” pergunta Filha I¹⁴². Todavia, é exatamente fugindo do *crime da raça* que o personagem é levado – guiado por Ogum e por Exu, patronos dos caminhos – a se confrontar com a cultura que outrora negou, cultura negra a que está inelutavelmente ligado pela cor.

O despacho, o galo preto, o pegi, a gameleira sagrada. “Neste caso o terreiro é aqui mesmo! (*preocupado*) Que azar!”, constata. “Como é que vim parar num lugar como este?”. Emanuel tenta, então, fugir do terreiro, definido por ele como espaço em que “negros boçais” cultuam a “deuses selvagens”. “Só mesmo religião de negro... Orixás! (*preocupado*). Não estou seguro aqui. Preciso dar o fora enquanto é tempo. Ir para bem longe...”. Emanuel ainda não sabe, mas a única fuga que lhe será possível é aquela rumo à Aruanda. Nas falas das

¹⁴² Podemos encontrar nessa pergunta a implicação direta de como Nascimento percebia a experiência da pessoa negra no Brasil. Essa relação de causa, condição e conclusão – se preto, logo criminoso, e criminoso porque preto – aparece na sua narrativa autobiográfica para o volume *Memórias do Exílio*. Na apresentação do seu texto autobiográfico, Nascimento descreve como seu delito o crime de ter nascido preto.

Filhas de Santo, a perseguição e o cárcere no mundo dos brancos é contraposta à liberdade no reino de Olorum. Sua tentativa de fuga é, porém, impedida. O coro de tamboristas faz soar os atabaques, evocam o Orixá, que com o uso de uma corda invisível puxa e prende Emanuel ao palco-ritual da macumba. Em seguida, tenta mais uma vez abandonar o terreiro. “Vou meter o pé na estrada de qualquer jeito...”. O coro dos cantos e tambores se instaura mais uma vez. “O canto sobe forte e violento, como se uma parede se erguesse”. O orixá é novamente manifesto, impedindo a saída de Emanuel, que compreende: “Não posso atravessar esta macumba” (p. 63). Emanuel já não pode abandonar o solo sagrado de seu povo; o rito de sua transformação – a cura e a libertação – fora iniciado. Nesse ponto, estão extinguidas as possibilidades do mascaramento de sua identidade; não poderá se negar negro ante o mundo branco nem poderá se negar negro ante o mundo negro.

Emanuel está, portanto, na encruzilhada do negro Emanuel, que é, nos contextos interno e externo do drama, a encruzilhada do negro – da pessoa negra. Como dissemos no início de nossa análise, Emanuel se constrói como metonímia mesma de seu povo, sem, todavia, que esse procedimento o isente de suas particularidades como personagem negra (*re*)humanizada que foi, por isso, complexamente representada. As indicações de que na trajetória do personagem se condensa toda uma comunidade racial estão apresentadas no próprio texto, como dissemos acima. Essas demonstrações, textualmente identificáveis, de Emanuel como figura metonímica se explicitam na parte derradeira do drama, exatamente após sua ruptura com os “sonhos da brancura”. Emanuel transita, dessa forma, de um eu que se quer branco para um eu que se quer – no sentido de se reconhecer – negro, ao tempo em que transita de um eu individualizado para um eu coletivizado. Suas falas, e por desdobramento as falas das Filhas de Santo também, passam a empregar formas verbais e nominais modalizadas no plural e palavras como povo, coletivo, nação e raça. Pode-se perceber esses traços nas passagens a seguir, falas das Filhas de Santo enunciadas enquanto Emanuel está no pegi de Exu.

FILHA I – Que mágica assombrosa esta mutação! Perene angústia do *vir-a-ser...*
História vivente e vivificante do *nosso povo!*

CORO – História vivente e vivificante!

FILHA I – Oh Exu, fortaleça com seu poderoso axé a fúria do cão sanguinário!
Instiga sua violência contra os que exploram a *nostra gente!*

FILHA III – Ai, espada vingadora! Ai, machete sangrento da tardia justiça!

FILHA II – Golpeie, invencível espada! Golpeie o grande ventre mítico...

FILHA I – Refaça à sua ponta aguda... ao fio irresistível da sua lâmina, as costuras do *útero coletivo*...

(NASCIMENTO, p. 126, grifos nossos).

Após a saída do Pegi, Emanuel enuncia tanto a incorporação dos entes divinos da cultura dos Orixás como sua associação a um povo; povo desintegrado e dividido, conforme caracteriza, que aguarda o “regresso à continuidade do ser”.

EMANUEL – Tua voz é meu ouvido, Ogun, meu hálito... minha saliva é tua boca que me grita na mudez do sangue para o sangue... Partir... partir... *Partidos fomos*... divididos estamos...

FILHA III – Separados estamos. Partidos fomos.

EMANUEL – Compartidos nas partes sem partes... Cosmorama impartido e diverso... que nos aparta e distancia... Entretanto, o espaço primordial convoca o regresso à continuidade do ser.

FILHA I – Ai, ser inquieto... ser em transe...

EMANUEL - ... ser que ascende... transcende... esta humana natureza humana minha... natureza nossa... derivada das mãos de Obatalá...

(NASCIMENTO, p. 131).

O verbo *ser*, e seus desdobramentos como *vir a ser* ou *continuar a ser*, merece observação, pois negar aos sujeitos negros a possibilidade de *ser* foi exatamente o procedimento estético e narrativo padrão do teatro brasileiro produzido pelas elites brancas. Como explica Martins (1995), o teatro brasileiro mimetizou e preservou relações de poder dadas dentro e fora dos palcos. Assim, quanto às personagens negras, “deslizam esqueletos de personagens, cujas imagens fragmentadas e distorcidas parecem fluir de uma *imaginação perversa*” (MARTINS, 1995, p. 43). Nascimento fissura esse imaginário inscrevendo para o sujeito coletivizado, Emanuel, outras possibilidades de *ser* e de *tornar-se*.

“Meu instante é este: minha essência... minha existência. Meu caos, meu abismo... Abro minhas mãos... e *os pássaros negros se libertam* ao seu canto amanhecendo!” (p. 132), anuncia Emanuel. Ao término do rito, atingimos o “canto libertário” das “alvoradas negras”, conforme descreve uma das filhas. A libertação de Emanuel é, como a própria personagem sugere, a simbolização da libertação do povo negro de Emanuel. “Cravados em mim estão meu Olorun... meu Exu... meu Ogun. *A hora incoada* palpita na batida do meu sangue... no rolar da minha alma. O pássaro de Oyá-Inhansan pousou no meu ombro...” (p. 134). Esta “hora incoada”, a meia-noite, hora de consumação da obrigação oferecida a Exu, pode ser lida

como a *hora aberta*. A mãe de santo Zulmira de Zumbá¹⁴³, iniciada no Candomblé de matriz congo-angolana, bem como as tradições de anciãs dos terreiros, representantes da cosmologia afro-brasileira, explicam que a *hora aberta* (meio-dia, meia-noite, o nascente e o poente do sol) é a hora sagrada em que devem se dar os nascimentos. É, portanto, na *hora aberta* que o protagonista (*re*)nasce com e para o seu povo; africanos, quilombolas, povo negro de Zumbi.

Emanuel bebe o vinho de Ogum, “portador e reivindicador das raças... dos povos... dos homens... das coisas...”. Instaura-se o ponto de Oxunmaré. Reportando-se à entidade, o personagem proclama e celebra, e, no centro da cena, enuncia o corte o decisivo: “Eu matei margarida. Sou um negro livre!”. Confessar a morte de Margarida é confessar a morte do sonho da brancura. No tempo cronológico, a morte de Margarida já acontecera; no tempo ritual, só quando verbalizada pela voz de Emanuel, ela definitivamente se consuma. Declarada a ruptura com a brancura e a negação ao embranquecimento, sobe até a pedra de Ogum, acompanhado musicalmente pelo ponto do Orixá, que atrás dele se posiciona. Cumpriu-se a obrigação das sacerdotisas, inicia-se a de Emanuel. “Na continuidade dinâmica do axé, na jornada mítica à outra face da existência. Emanuel se acabou... Se tornou essência... força vital”, Iyalorixá profetiza o destino negro do herói, seguida da vibração dos atabaques. Emanuel se entrega a Ogum, que com sua espada lhe atravessa o pescoço. “Pronto: obrigação cumprida” (p. 139), concluem as filhas de santo, em uníssono.

Ifigênia, nesse momento, assume na cena a posição de Ogum, cobre-se com a coroa dele, empunha sua lança. É reverenciada pela mãe e pelas filhas de santo. “Depois Ifigênia levanta a espada num gesto enfático de comando gritando forte Oguinhiê!”, indica a rubrica, enquanto se eleva o ponto de Ogum. No corpo da mulher preta, funde-se o plano espiritual dos orixás e o plano terreno. Nesse corpo, violado e violentado pelo racismo e pelo colonialismo, deposita-se a força heroica de seu povo.

As palavras finais do rito transitam entre a Iyalorixá e o coro. “Folga negro... branco não vem cá!”, fala a mãe de santo, complementada pelo coro, que avisa: “E se vier... pau há de levar!”¹⁴⁴. O terreiro circunscreve, assim, um espaço de proteção e de sobrevivência –

¹⁴³ Tiganá Santana, em seu artigo “Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntangu)” (2020), reflete sobre os aspectos filosóficos da temporalidade Bantu-Kongo, reunindo entre suas referências as falas da mãe de santo baiana Zulmira de Zumbá, de sua mãe Arany e da parteira Nice, que compartilham suas experiências sobre a “hora aberta”.

¹⁴⁴ Falamos no início do capítulo sobre o Teatro Experimental do Negro como uma manifestação sistematizada de contraviolência elaborada e efetuada pela comunidade negra organizada contra o racismo e o genocídio. Falávamos, inicialmente, dos sentidos dessa contraviolência gerados pelo TEN como movimento artístico e político. Não havíamos ainda nos aproximado de como essa contraviolência pôde ser sedimentada nas formas e estruturas dos textos dramáticos produzidos pelo coletivo, o que é o interesse do atual momento da exposição.

física e subjetiva – para a pessoa negra outrora coagida pelas máscaras, cárceres e cercas impostas pelo mundo dos brancos. A cena dramática, ao incorporar a cosmologia afrodiáspórica e fazer dela um intertexto, assimila às suas formas esse pacto de sobrevivência. Nos limites do terreiro, do rito e do drama negros, a comunidade afro-brasileira dança, canta e folga, como descreve o coro, ou seja, é no interior de um outro sistema de referências e de trocas culturais, sociais e econômicas que se pode findar a reprodução do escravismo, que se pode chegar à liberdade¹⁴⁵.

“Axé à vitória de nossa luta!”, encerra a Yalorixá. Entoadada pelo coro, “Axé” é a palavra derradeira do rito. “O axé é a força que produz crescimento” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009). O axé é o poder de Olorum distribuído pelos elementos do universo. É princípio de existência e de força vital. Ao se unir com os rituais, com as cantigas e com o uso das palavras de encantamento, as pessoas movimentam o Axé¹⁴⁶. Não é sem efeito que Abdias Nascimento tenha assim encerrado seu drama negro. Como antipoética das estéticas e das políticas de produção da morte das pessoas negras, *Sortilégio II* finaliza sua narrativa, por meio da palavra sagrada africana e afrodiáspórica, em direção e em evocação da instauração e da sutura da vida.

Iniciamos esta seção com as palavras da artista visual Rosana Paulino sobre sua instalação *Assentamento* (2013). Nas imagens de cura de Paulino, sutura-se, não sem violência, o corpo negro deformado pelos enquadros coloniais. O corpo negro resgatado pela artista entre os arquivos da colonização é metáfora e metonímia de um processo social e histórico, bem como de um povo que, não sem dor, a esse processo resiste, o escravismo imbrincado ao genocídio, ambos alicerçados na raça e no racismo como tecnologias de separação, dominação e produção da morte.

Podemos retomar o testemunho de Paulino e conectá-lo ao de Nascimento. Para percorrer as sendas dos traumas visitados, a artista fala, também, em Axé. Se a mulher escravizada da fotografia seria, para as concepções pseudocientíficas do século XIX uma demonstração da “degeneração racial”, para Paulino, trata-se do reverso, da figura de fundação do país e da cultura brasileira. *Assentamento*, palavra título da instalação, quer exatamente significar essa reversão, fundação de cultura e de identidade, agregando-se à

¹⁴⁵ CORO – “Dança negro... Canta negro.../ Folga negro... a escravidão acabou!/ a libertação chegou!” (p. 140).

¹⁴⁶ Sobre a relação entre o rito e o axé, temos com Marco Aurélio Luz (2008) que “[s]e o ritual caracteriza um *éthos*, isto é, o aspecto da linguagem, estilo ou forma de comunicação e expressão de valores estéticos e éticos e conteúdos de saber ou de não saber, porém o que ele realiza e dinamiza sobretudo é a restituição do axé” (apud MARTINS, 2021, p. 61).

palavra, conforme explica Paulino, inspirada na cosmologia de raiz africana, o sentido mágico dos terreiros. O terreiro é a força, é o axé, explica a artista. Tanto em Paulino como em Nascimento o Axé é incorporado à arte como princípio ritual e estético que desmonta os esquemas coloniais e escravistas de disseminação da morte negra¹⁴⁷.

Na seção seguinte, veremos como se dá em *Sortilégio II* a continuidade desse desmonte por meio da composição das personagens. Focalizamos, para isso, Emanuel e Ifigênia, em paralelo à retomada do que já expusemos sobre a caracterização e o tratamento estético dado às personagens negras na literatura e no drama brasileiro. Retirar as personagens e os atores negros do crivo do grotesco e dos estereótipos, quais “moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogênicas Mães Pretas”, foi um dos interesses mais básicos do TEN, segundo as formulações de Nascimento (2016, p. 161).

4.3 Reinvestimento das personagens negras e disrupção das ficções coloniais

*Temos milênios de vida construída sob o olhar
do outro*

Andressa Barbosa

“Cortinar/descortinar pressupõe visibilidade/invisibilidade, mas não existência/inexistência. O que há atrás da cortina ainda existe nos bastidores, ou seja, o palco não é determinante de existência, mas sim de presença”, comenta Yhuri Cruz, autor de *Anastácia Livre* ou *Monumento à voz de Anastácia* (2019). O artista fala, com isso, que seu intuito é o de descortinar bastidores da História e emancipar novos protagonistas. Na obra em destaque, ao remover de Anastácia a máscara da tortura e lhe restituir a boca – como signo da fala – Yhuri Cruz descortina a mítica e a ficção brancas, esfacelando-as. “Sem a boca submissa, não há ficção branca, não há trama (ou drama) para Anastácia”¹⁴⁸. Pela implosão das máscaras do silenciamento, monumentaliza uma voz antagonizada historicamente.

¹⁴⁷ As falas citadas de Rosana Paulino foram extraídas do texto de apresentação da obra da artista para a ocasião de sua exposição na Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>. Último acesso em 5 de Abril. 2022.

¹⁴⁸ A entrevista da qual extraímos as falas citadas se encontra disponível no site Projeto Afro: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>. Último acesso em 6 de Abril. 2020.



Monumento à voz de Anastácia (2019)

A máscara de Flandres que aprisiona Anastácia em sua História e imagem foi um instrumento que se tornou parte do projeto colonial europeu ao longo de mais de trezentos anos. Narra-se que seu uso tinha o objetivo de evitar que os africanos escravizados ingerissem alimentos, bebidas, ou mesmo se suicidassem comendo terra. Porém, ao se transformar a boca em um lugar de tortura, tem-se que, além de um efeito prático, instala-se na memória e na psique da comunidade atingida o senso da mudez e do medo. “A máscara representa o colonialismo como um todo”, resume Grada Kilomba, que, assim como Yhuri Cruz, visita a imagem enclausurada de Anastácia em *Memórias da Plantação* (2019). “Ela (a máscara) simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento” (KILOMBA, 2019, p. 33).

Na boca está simbolizada a fala e a enunciação. “No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão de opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado” (KILOMBA, 2019, p. 33). Subjaz a esses mecanismos de censura e de repressão do corpo e da fala negras um profundo processo de negação pelo qual as elites brancas

senhoriais precisavam fazer e manter o conhecido desconhecido; silenciar e segredar a escravização, o colonialismo e o racismo, explica Kilomba (2019), e acrescentamos, silenciar e segredar o genocídio. “No racismo, a negação é usada para manter e legitimar as estruturas violentas de exclusão racial” (p. 34). Nessa marcha, precisa-se silenciar e segredar a própria existência – em termos de existência humana e não meramente material – dos objetos repositórios, o estoque racial negro, da violência a ser mascarada. “O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o” (KILOMBA, 2019, p. 37). Sob o universo conceitual branco, o sujeito negro é incorporado àquilo que essa sociedade (branca) reprime, sendo transformado, assim, em tabu – agressividade e sexualidade, acrescenta a psicanalista¹⁴⁹.

Para aproximar a relação interdependente entre o sujeito negro como tabu na esfera psicossocial e a continuidade desse tabu na esfera simbólica dos textos literários e dramáticos, temos em Leda Maria Martins (1995), no estudo já citado sobre a representação das pessoas negras no teatro e sobre o teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos, a apresentação da contiguidade entre o discurso cotidiano e o discurso ficcional nas práticas de ideação do signo negro. A imagem grotesca e caricatural do negro difundida na literatura é resultante, dentre outros processos, da situação da pessoa negra enquanto um tabu estético, o qual é produzido, por sua vez, pela rede semiótica que veicula as figurações abusivas sobre a negrura – contíguas entre os processos sociais e ficcionais (MARTINS, 1995, p. 39).

A *negritude* é, assim, projetada – e reprojeta – sob os esquemas psicossociais da *fantasia branca*, que constrói para as pessoas negras retratos autoritários e supostamente objetivos do que essas deveriam ser. Funda-se, assim, a armadilha do *mito negro*. Mencionamos este mito em nosso capítulo anterior, ao tratar dos esquemas de estereótipos acometidos às pessoas negras a partir das contribuições da psicanalista Neusa Santos Souza sobre “ser-se negro numa sociedade branca” (1983). O mito negro, como uma das variáveis do problema negro no mundo dos brancos, impõe à pessoa negra a marca do insólito e do diferente. “Diferente, inferior e subalterno ao branco”. A diferença, nesse caso, define-se em relação ao branco, “proprietário exclusivo do lugar de referência, a partir do qual o negro será definido e se autodefinirá” (SOUZA, 1983, p. 26). À pessoa negra não cabe, simplesmente, *ser*; todo movimento de afirmação e negação de si mesmo precisa ser crivado pela autoridade

¹⁴⁹ “[...] Acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa” (KILOMBA, 2019, p. 37).

branca. A marca da diferença, portanto, torna-se um ferro em brasa experimentado a nível do seu comportamento externo e introjetado no seu universo psíquico, explica Neusa Santos.

Dando continuidade às reflexões de Kilomba, considerando que as imagens da *negritude* a que somos confrontados são, ao mesmo tempo, distorcidas e desagradáveis e/ou repulsivas, o inconsciente coletivo das pessoas negras resta pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico. “Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es”, descreve a autora (2019, p. 39). É nessa encruzilhada que se erige a dor de estar presa/o na ordem colonial.

Na encruzilhada em que se travam os conflitos do *mistério negro* de Emanuel, o jogo dramático e ritualístico desmascara os fundamentos racistas, etnocidas e genocidas de uma cultura europeia branca e cristã. Nessa operação, o texto dramático institui o processo de substituição de máscaras simbólicas, pelo qual as faces negras abandonam a condição de avesso das brancas. Conforme explica Martins (1995), referindo-se às textualidades que incorporam o discurso das elites brancas senhoriais – de outrora e de agora –, “[n]o jogo de espelhos da cena teatral, o negro é, assim, uma imagem não apenas invertida, mas avessa” (p. 41). Sob o discurso escravocrata, a experiência de alteridade se torna a própria experiência de negação do outro, “[...] reduzido e projetado como simulacro ou antônimo de um ego branco narcísico, que se crê onipotente”.

Em *Sortilégio II*, assistimos ser protagonizado o dilema de um homem negro em processo de ruptura com os signos da brancura. Relembremos Emanuel, que nas passagens finais do texto, reivindica-se liberto da bondade, do medo e da caridade brancas, definindo essa brancura como força opressora que não haveria mais de reduzi-lo, acompanhado das Filhas de Santo que reclamam a aniquilação dos sonhos e do poder da brancura (NASCIMENTO, p. 121 - 123).

Reside nesse aspecto narrativo e estético do drama, a ruptura com o sonho de *branquificar-se*, uma expressão privilegiada da antipoética do genocídio negro. Ao descrever, no capítulo anterior, as estratégias de promoção do imaginário genocida, seja pelos processos sociais ou pelas formas artísticas, destacamos, a partir de Nascimento (2016), o

embranquecimento como um dos procedimentos de perpetração do genocídio¹⁵⁰. O autor dedica mais de um capítulo à apresentação das consequências genocidas do embranquecimento social e culturalmente operado. Podemos, nesse sentido, somar à abordagem de Nascimento sobre o embranquecimento a da já citada Neusa Santo Souza (1983). Nascimento, em 1978, pontua a potencialidade destrutiva do embranquecimento a nível sociocultural; Souza, em 1983, demonstra a potencialidade destrutiva do embranquecimento sobre a psique e o corpo da pessoa negra. Na elaboração de si mediada pelo desejo de se tornar branco, “a primeira regra básica que ao negro se impõe é a negação, o expurgo de qualquer ‘mancha negra’” (SOUZA, 1983, p. 34). Tem-se, com isso, um necessário movimento de autodestruição alicerçado que muitas vezes leva a pessoa negra a violentar o próprio corpo físico.

O sujeito negro deseja, inveja e projeta identificações antagônicas à realidade de seu próprio corpo e de sua história. “Todo ideal identificatório do negro converte-se, desta maneira, num ideal de retorno ao passado, onde ele poderia ter sido branco, ou na projeção de um futuro, onde seu corpo e identidade negros deverão desaparecer” (COSTA, 1983, p. 5)¹⁵¹. A direção assumida por esse ideal é necessariamente mortífera. “O negro, no desejo de embranquecer, deseja nada mais nada menos que a própria extinção”. Nesse cálculo, podemos concluir que a recusa ao embranquecimento é, portanto, a recusa da pessoa negra ao desaparecimento.

Situando os resultados da pesquisa de Souza (1983) no conceito de *encruzilhada* incorporado ao nosso trabalho, podemos dizer que a pessoa negra se confronta com dois caminhos: “*tornar-se negro*” ou “consumir-se em esforços para cumprir o veredicto impossível de vir a ser branco”. Ante o atravessamento desses destinos, a possibilidade de ter um rosto próprio exige “como condição imprescindível” a contestação da prescrição de se tornar uma caricatura do branco. A pessoa negra que decide matar em si o sonho da brancura luta, a partir de então, para construir uma identidade própria, transformadora da História sua e de sua comunidade, bem como de suas condições sociais e psicológicas, explica Souza (1983, p. 77 – 78).

¹⁵⁰ Retomando os ensaios-testemunhos de Abdias Nascimento, “[a] forma mais insidiosa desse processo de agressões tem sido a política de *branquificar* física e culturalmente o país através do estímulo à imigração branca em massa, da proibição à entrada de negro ou de africano depois da abolição da escravatura e a *miscigenação* elevada à categoria de uma teoria antropológica de salvação nacional” (2016, p. 188).

¹⁵¹ O psiquiatra e psicanalista Jurandir Freire Costa escreve o prefácio “Da cor ao corpo: a violência do racismo” para a obra *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social* (1983).

É nesse sentido que retomamos a fala de Emanuel recém citada. No conjunto do texto do drama, essa fala, fala em que o personagem-herói enuncia sua ruptura com as fantasias brancas e demarca o sonho de sua negrura, é a maior em extensão, sendo, também, um dos enunciados em que mais expressivamente se condensa o drama racial encenado e mimetizado na obra. Às suas declarações, soma-se o ato de despir as roupas; despir as vestimentas identificadas aos códigos da cultura branca, aqui, funciona como o despir das máscaras.

São eles. Vêm subindo. Me levaram as duas: a esposa e a mulher amada. Me roubaram tudo. Melhor. Muito melhor assim. (gritos de triunfo intercalados com riso alto até o momento em que entra no pegi) Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade e da compaixão de vocês. Levem também esses molambos civilizados, brancos. (enquanto fala, tira a camisa, as calças, fica só de tanga. Vai atirando tudo pela ribanceira abaixo) Tomem seus troços! Com estas e outras malícias vocês abaixam a cabeça dos negros... Esmagam o orgulho deles. Lincham os coitados por dentro. E eles ficam domésticos... castrados... bonzinhos... de alma branca... Comigo se enganaram. Nada de mordança na minha boca. Imitando vocês que nem macacos amestrados. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês. Margarida muito convencida que eu estava fascinado pela brancura dela! [...] Como mulher você nunca significou nada pra mim. Olha: quem tinha nojo era eu. Aquelas coxas amarelecidas que nem círio de velório me reviravam o estômago. Seu cheiro? Horrível! O pior: teus seios mortos de carne de peixe. E o nosso filho... Lembra-se? Outro equívoco... novo engano de sua parte. Você o matou para se desferrar da sua cor não foi? Mas ele era também seu sangue. Isso você deixou de levar em conta. Que eu não poderia amar uma criatura que tinha a marca de tudo aquilo que me humilhou... me renegou. (NASCIMENTO, 1979, p. 121 – 122).

Emanuel chama a atenção exatamente para a ferida psíquica que apresentamos com Souza (1983). O linchamento, como prática de tortura direcionada à pessoa negra, funciona, também, como operação psicológica. “Castrados”, “bonzinhos”, de “alma branca”. O personagem-herói, porém, recusa esse *esmagamento*. Estamos diante da deposição da máscara que obstrui as possibilidades de *falar* e de *ser*. “Nada de mordança na minha boca”. Seja considera o texto de Emanuel na unidade do drama, seja considerando-o como texto que se insere numa tradição literária e dramática mais ampla de sub-representação dos sujeitos negros sob os procedimentos da invisibilidade e da indivisibilidade, a fala de Emanuel descortina, esfacela e estilhaça – para usarmos formas verbais aqui já incluídas – processos sociais genocidas sedimentados nas formas estéticas. No país que até então nunca abandonou suas máscaras de Flandres, elevar a personagem negra à protagonista da cena dramática lhe restituindo o direito à fala usurpada durante séculos de escravismo e de produções simbólicas identificadas às ideologias desse sistema socioeconômico caracteriza um desmonte desses equipamentos de tortura.

Se primeira trata do linchamento psíquico, interior, ao recobrar a morte do filho, Emanuel se dirige à dimensão do linchamento físico. Seu discurso aponta, dessa forma, tanto

para o esmagamento subjetivo da pessoa negra como para a aniquilação de sua existência material. Na mesma fala que denuncia a morte do filho indesejado por Margarida porque preto, que é, por extensão a morte de si mesmo, o personagem-herói delinea o seu contrário. Opõe-se ao desejo da mortificação negra o desejo da vitalidade negra, simbolizado em um filho que se quer “de face bem negra”. O desejo do filho de face negra que *virá a ser* simboliza o próprio *tornar-se negro* do personagem. “Escureidão de noite profunda... olhos parecendo um universo sem estrelas... Cabelos duros, indomáveis... Pernas talhadas em bronze... punhos de aço... para esmagar a hipocrisia do mundo branco...” (NASCIMENTO, 1979, p. 122).

Conforme explica Nascimento (2016), o Teatro Experimental do Negro, ao tempo em que formava seu corpo de atrizes e atores negros, elaborava uma dramaturgia em que a pessoa negra pudesse se ver refletida em sua personalidade humana, liberta do confinamento dos papéis que o branco lhe destinou; construindo-se como uma barreira social contra as forças de aniquilação das populações negras. Entendendo que para a pessoa negra se desenrola um drama especial, “a invenção e a circulação de uma imagem sombreada, de uma face invisível, de uma voz reprimida” são descentradas, rompidas e desveladas pelo TEN (MARTINS, 1995, p. 44)¹⁵².

Assim, como realizado em *Sortilégio II*, a apropriação da função enunciativa, pela qual o falante reinveste as palavras com sua própria intenção semântica, podendo (re)definir a si mesmo, isto é, refazer-se, recosturar-se – para retomar Rosana Paulino – configura-se como um aspecto mais significativo dessa expressão de Teatro Negro (MARTINS, 1995, p. 80). Opera-se o trânsito necessário de *objeto* a *sujeito* do discurso. Ou, para usarmos os termos de Guerreiro Ramos, o trânsito pelo qual o negro-tema pode se tornar o negro-vida.

Yhuri Cruz, como mencionamos no início desta seção, ao apresentar *Monumento a voz de Anastácia*, explica sobre a ação necessária de descortinar a História e monumentalizar as vozes impedidas. Em complementaridade, citamos Kilomba (2019), que apresenta as práticas

¹⁵² Reproduzimos a seguir a passagem da obra *A cena em sombras* (1995) em que Leda Maria Martins indica e sintetiza os procedimentos pelos quais o TEN construiu uma linguagem dramática alternativa que permitiu erigir a *negrura* como um *tropo* figurativo investido de relevância e de visibilidade: “[m]anipulando sintaticamente o jogo das aparências, engendrado sob as máscaras sociais que moldam os sentidos das cores negra e branca e suas variantes; tentando desrealizar e desconstruir os estereótipos e a figuração emblemática que reproduzem os preconceitos raciais; utilizando o negro e o branco como signos ideologicamente marcados; empregando a estratégia da dupla fala e da ironia como ruído desmitificador de verdades absolutas e universais ; erigindo a simbologia da sombra no espelho dramático, como um processo possível de eclosão da visibilidade; empregando os rituais afro-brasileiros como intertextos dinâmicos na estrutura do alinhavo cênico; processando a reposição do negro de *objeto enunciado* a *sujeito enunciativo*, o TEN quis definir-se como instrumento de uma transformação desejada e, ainda hoje, desejante” (MARTINS, 1995, p. 81).

e instrumentos sensórios usados pelas classes senhoriais como signos reveladores do que precisam silenciar e segredar. Em *Sortilégio II*, tais como os sujeitos negros levados à cena, os processos sociais escravistas e genocidas mascarados sob as ficções brancas deixam a sombra e, por meio da fala das personagens, sobem ao palco. Emanuel, que mais de uma vez fora preso pela razão exclusiva de ser preto – logo, suspeito e, inevitavelmente, culpado – ao se encontrar perseguido pela polícia, narra que:

EMANUEL – [...] Nem aqui no alto do morro nos dão sossego. Negro desce toda manhã... Faz força de sol a sol: quebrando pedra... tirando lixo das ruas... carregando peso no cais do porto... É só o que lhe permitem fazer. Ou do contrário o negro está curvado à porta dos gabinetes (imita grotescamente) “Sim senhor... não senhor... Sim senhor...” O negro desce o morro, mas... sabe lá se volta? Quando não é preso lá embaixo como marginal, perseguem o desgraçado até cá em cima. Quem não vira valente? Branco ou preto? E se defende? A pau... à bala... ou à faca? (NASCIMENTO, 1979, p. 77 - 78).

O trecho foi extraído de um estágio do drama-rito diferente daquele em se situa a fala do personagem-herói antes destacada. Se lá, encontramos Emanuel na proximidade da consumação do ritual curativo, aqui, o “doutor negro” se encontra ainda no princípio do caminho espiralar de sua transformação, quando sua enunciação sobre si mesmo se mostra conflitante entre o desejo de embranquecer e o confronto com os signos espirituais e materiais de sua ancestralidade. Porém, o que se destaca é, que mesmo caricaturizado pelo projeto de *ser branco*, Emanuel não pôde suprimir a consciência de sua cor, exprimindo-se – a consciência da violência estrutural em que se acha enredado – no momento da fala, enquanto desvela uma cadeia de opressão e de exploração cotidianamente reiteradas.

Esse desvelar e/ou descortinar das violências silenciadas e segredadas também se manifesta na fala sacerdotisas. “Me lembrei. Ora um advogado não perceber logo uma diferença tão simples... (acentuando bem as palavras). Branco nunca é preso por fazer mal a moça negra”, comenta Emanuel, elaborando consigo o conteúdo racial que atravessa a violência sexual da qual as mulheres negras foram e são vítimas. Sua constatação é imediatamente corrigida pelas filhas, que aprofundam e redimensionam os impactos dessa violação.

FILHA I (irônica) – Como fala delicado o doutor! (sublinhando) Fazer mal a moça negra...

FILHA II (ingênua) – Não foi o que os brancos sempre fizeram? O mal?

FILHA III – Muito pior do que o mal. Estupraram as nossas avós africanas, esqueceram? Violaram as nossas mães, já perdoaram? (NASCIMENTO, 1979, p. 86).

Segue-se a essas falas a recuperação e a descrição das violações, às quais, como pontuam as próprias Filhas de Santo, não cabem eufemismos.

FILHA I – Violaram tudo... a terra dos ancestrais...

FILHA III – Invadiram!

FILHA II – A liberdade dos africanos...

FILHA III – Suprimiram. Escravizaram!

FILHA I – A riqueza... o trabalho dos negros...

FILHA III – Roubaram. Espoliaram!

FILHA II – As mulheres africanas...

FILHA III – Estupraram. Prostituíram!

FILHA I – A humanidade dos negros...

FILHA III – Embruteceram. Desumanizaram!

FILHA II – Os deuses africanos...

FILHA III – Profanaram. Negaram! Oh! Ogun! Espada sangrenta da justa vingança!

(NASCIMENTO, 1979, p.86 – 87).

Nota-se como cada processo de exploração e de extermínio do povo negro-africano precisou ser mencionado com destaque; as formas verbais que registram processos genocidas vão ocupando em pares cada quais uma frase, uma fala, de modo a demarcar, pela forma como se distribui o conjunto do enunciado, o peso histórico de cada palavra.

O contexto de múltiplas violações em que se encontra a mulher negro-africana se mostra no texto do drama rito um elemento fundamental de reflexão, e denúncia, como é atestado em seu ensaio testemunhal sobre o genocídio negro. É pela fala de Ifigênia que os meandros dessa violência vêm à cena, confrontando os estereótipos e a castração das possibilidades de ser que se impõem à definição do destino das mulheres negras, no campo ficcional, e fora dele. “Amargura?... Sim, é verdade. A eterna amargura da cor. Naquele instante compreendi que a lei não está ao lado da virgindade negra...” (p. 95), lembra Ifigênia, momento em que a cena dramática revisita quando fora violentada por um homem branco e teve, em seguida, a denúncia feita à polícia rejeitada sob humilhações. “Acabe imediatamente com esses fricotes, vagabunda”. Na passagem seguinte, as palavras de Ifigênia exortam sua dor e acusam um destino o qual não quer seguir, por compreendê-lo como o contrário do “viver”.

IFIGÊNIA – Negro é maldição. Maldição de miséria... de sujeira... Detesto viver reclamando... lamentando como se fosse uma velha mãe preta. Se a infelicidade delas foi de ontem... a nossa é de hoje... mas a desgraça é a mesma, é igual. Não quero fenecer... me acabar por aí. Preciso viver... (NASCIMENTO, 1979, p. 98).

Para, finalmente, “abrir caminho”, “vencer na vida”, Ifigênia encontra no corpo a única possibilidade. “Usei meu corpo como se usa uma chave”. “Do meu talento não queriam saber... nem do ser humano que eu era... A única coisa que interessava era... meu corpo!” (p. 99). A fala da personagem dispõe sua própria encruzilhada. Neste corpo de mulher preta, nenhuma humanidade pode restar. Dissemos antes como o estereótipo da mulata atravessa toda a literatura brasileira¹⁵³. Em *Sortilégio II*, é dada a essa mulata a possibilidade de confrontar as gerações de escritos e escritores que depositaram sobre a mulher negra essa violência simbólica. Conhecemos a angústia dessa mulata, sua história pessoal e seu ensaio de outra *possibilidade ser* além dos lugares sociais aos quais se encontra afixada. Os espectadores a conhecem antes como Ifigênia e só depois, mediados pela própria fala da personagem, como mulher negra constrangida e coagida nos limites deste papel social reproduzido desde o escravismo: o papel social da mucama que se engendrou em mulata.

O desenvolvimento acerca dos papéis e estereótipos sociais engendrados a partir da mucama tem destaque na produção intelectual de Lélia Gonzalez¹⁵⁴. A antropóloga frisa, em seus estudos, a profunda importância do papel social da mulher negra como temática reveladora dos processos de violência subjacentes à nossa realidade cultural. No ensaio “A mulher negra na sociedade brasileira”, Gonzalez explana como a exploração doméstica e sexual da mulher negra no sistema escravista, em seu duplo engendramento de escrava do lar e de mulata, conformou-se, no processo de estabelecimento da sociedade competitiva, à sua qualificação profissional. Reproduzimos a seguir o que desenvolve a autora:

De um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. A profissão de mulata é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de ‘mercado de trabalho’. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branco/a), mas a um outro mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exportação de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional (GONZALEZ, 2020, p. 59).

É nesse quadro de “manipulação/exploração sexual, social e econômica de muitas jovens negras de origem humilde” que Ifigênia se percebe aprisionada. Para essas jovens, o

¹⁵³ Estudo que focaliza mais especificamente a personagem Ifigênia foi escrito por Josefa Rosue (2020), com o artigo “Ifigênia: de prostituta à heroína”.

¹⁵⁴ Em “A mulher negra na sociedade brasileira”, Gonzalez escreve que “[e]nquanto mucama cabia-lhe (à mulher negra) a tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa-grande: lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas no ventre ‘livre’ das sinhazinhas. E isso sem contar as investidas sexuais do senhor branco que, muitas vezes, convidava parentes mais jovens para se iniciarem sexualmente com as mucamas mais atraentes (2020, p. 53).

único meio de ascensão visualizado é, como nos diz Ifigênia, o uso do corpo como arma. Nesse caminho espetacularização de seus próprios corpos, as jovens negras acabam por recair na prostituição, podendo sofrer consequências derivadas, como a dependência química.

Todavia, como antipoética do genocídio, o drama-ritual de Nascimento não só contesta essa *imagem de controle*, como opera, também, o seu revés – sua contraviolência – e leva Ifigênia de personagem sexualmente violentada e prostituída à personagem-heroína e figura mítico-divina. Ifigênia não só transita para uma posição de protagonismo na cena dramática; ela é alçada, também, à posição das próprias entidades na cena ritual. Como diz Lélia Gonzalez no texto referido, “[...] não aceitamos tais estereótipos como reflexos ‘fiéis’ de uma realidade vivida com tanta dor e humilhação” (2020, p. 54)¹⁵⁵.

Na seção anterior tratamos da reconfiguração do texto e da cena dramática que incorpora a religiosidade afro-brasileira como seu intertexto dinâmico de modo a produzir uma narrativa que encena a cura da coletividade negra posta para perecer sob o racismo e o genocídio. Na atual seção, abordamos a reconfiguração, dessa vez, do tratamento estético dado à personagem negra no contexto do seu tradicional silenciamento e ocultamento na literatura e na dramaturgia brasileiras. Em ambas as seções nos aproximamos da discussão sobre o destino legado a essas personagens, especialmente Emanuel e Ifigênia. Nesse sentido, apresentamos como o drama-ritual encena a recusa ao embranquecimento em direção a um *tornar-se negro*. O texto, em sua tecitura narrativa e estética, opõe-se aos mecanismos de manutenção do racismo e do genocídio, mas empreende, também, a reinvenção de novas formas, faces e destinos para a pessoa negra representada em sua humanidade. Na seção seguinte comentaremos como em *Sortilégio II* o destino das personagens negras em cena vem apontar o destino de um povo.

4.4 Encenação de um outro destino: tornar-se, refazer-se e aquilombar-se

É sobre ser negro e sentir, direta e indiretamente, dores cotidianas. Sobre ser e não ser. O mundo inteiro é contra nós. Mas quem é por nós?

Nós, mesmos, de preto pra preto, porque, no final das contas, só nós entendemos as dores causadas pelo racismo e pelos impactos que ele nos causa.

¹⁵⁵ Além de dedicar a segunda versão de *Sortilégio* a seus filhos, Abdias Nascimento a dedica à Lélia Gonzalez, definindo-a como “minha irmã de raça e de quilombo”.

Andressa Barbosa

“O contrário da casa grande não é a senzala. É o Quilombo!”. Fala impulsionada entre os movimentos negros, está impressa nessa citação o desmonte de uma operação ideológica que fixa na infra e na superestrutura social um sistema de relações e de papéis econômico-culturais nos quais o branco é necessariamente o senhor, e o negro, o escravo. Na sólida estrutura do escravismo representada por esse duplo não resta às populações negras a possibilidade de existir em sua humanidade. Na mediação da senzala, a pessoa negra, mesmo que alforriada ou liberta, está acorrentada à sua posição no sistema escravista. O quilombo, nesse sentido, é, mais que um reduto de negros fugidos – como simplificam as narrativas coloniais –, uma negação radical a esse sistema de superexploração e morte; é a fundação de um outro sistema, o real contrário da opressão senhorial¹⁵⁶.

A historiadora Beatriz Nascimento, que durante pelo menos duas décadas estudou a formação dos quilombos no Brasil, explica que a partir dos fins do século XIX os quilombos, como forma de organização econômica, social e cultural dos povos negros, passam a significar um instrumento ideológico contra as opressões. Ao longo do século XX, dando seguimento ao processo de redefinição de significados, o quilombo denota, além de uma instituição, um símbolo de resistência. “Justamente por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema dominante, sua mística vai alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional” (NASCIMENTO, 2021, p. 163). Dessa forma, a caracterização ideológica do quilombo será assimilada às produções intelectuais e artísticas como um desejo de utopia familiar às teorias da resistência popular em seu anseio por liberdade, confundindo-se, assim, o território e o conteúdo simbólico do quilombo com as esperanças de um outro Brasil possível.

No contexto dos movimentos negros, os signos de heroicidade ligados à história dos quilombos, sua retórica e sua análise como sistema alternativa serviram a uma comunidade privada de cidadania plena como um mecanismo de “correção da nacionalidade”, pelo qual os grupos negros rejeitavam uma pátria que nunca os havia incluído e dirigem sua identificação ao heroísmo descoberto no passado de seu povo. “Como antes havia servido de manifestação reativa ao colonialismo de fato, em 1970 o quilombo volta como código reagente ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica” (NASCIMENTO, 2021, p. 165). No vocabulário dos diferentes

¹⁵⁶ Nossa argumentação parafraseia uma das teses principais de Clóvis Moura em seu artigo “A quilombagem como expressão de protesto radical”, publicado no livro de sua organização *Os quilombos na dinâmica social do Brasil* (2001).

setores da comunidade negra organizada, “[q]uilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade”, passando, com isso, “a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural”. Todas as ações e associações que buscassem maior valorização da herança negra seriam quilombo.

A assimilação do conteúdo simbólico do quilombo como código de resistência ao colonialismo cultural é um procedimento presente em *Sortilégio II*, dado que pode ser percebido desde o título. A primeira versão do drama, escrita em 1951, é nomeada *Sortilégio: mistério negro*. Já na segunda, publicada em 1987, o *mistério negro* recebe o adjunto dos semas da heroicidade negra por meio da figura de Zumbi, liderança de Palmares, concluindo-se em *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi Redivivo*.

Os semas acrescidos ao título também se mostram no corpo do drama, cujo texto é estendido em sua segunda versão. Observando-se apenas o seu momento derradeiro, na primeira versão a narrativa se encerra com a sacrifitação de Emanuel, que, aos pés do despacho, é atravessado pela lança de Exu manejada pelas das Filhas de Santo. “Pronto: obrigação cumprida”, pontuam conjuntamente. Na segunda versão, é com o corte da espada de Ogum, brandida pelo Orixá, que o personagem é sacrificado. Porém, acresce-se um intervalo entre a subida de Emanuel ao altar da entidade, a pedra de Ogum, e a consumação da obrigação. Nesse intervalo, a palavra sagrada da Iyalorixá instaura na cena a presença de Zumbi – “Que as nuvens desatem sua tempestade! Que o vento furioso sopra! Que rasgue o espaço o relâmpago fulminante! Xangô redivivo em Zumbi!” – e no terreiro se instaura o Quilombo. Conforme descreve a rubrica imediatamente seguinte à fala da Iyalorixá:

Trovões, assobios de ventania, raios, cortam a cena com seu clarão cegante; deste momento em diante, todo o palco se torna progressivamente no quilombo dos Palmares. A Iyalorixá é a chefe guerreira, os crentes no papel de quilombolas. Alguns destes vão se colocar junto à ribanceira de lanças apontadas para o lado da polícia (NASCIMENTO, 1979, p. 136).

Nascimento funde em *Sortilégio* dois territórios históricos prevalentes para a sobrevivência do povo negro-africano: o quilombo e o terreiro. O primeiro, possibilitando a sobrevivência econômica e material dos povos negros cria as condições para sua sobrevivência espiritual e cultural; o segundo, possibilitando a sobrevivência espiritual e cultural, possibilita a esse povo sua manutenção econômica e cultural. Nessa interação dialética, confrontam, por vias complexas, o genocídio e o etnocídio estruturais.

IYALORIXÁ – Africanos alevantados...

CORO – Saravá!

IYALORIXÁ – Quilombolas imortais, de pé!

CORO – De pé estamos! Axé!

(novamente no tom grave e murmurante de ladainha)

IYALORIXÁ – Liberdade do povo negro...

CORO – Axé, Xangô!

IYALORIXÁ – Dignidade da raça...

CORO – Axé, Oxosse!

IYALORIXÁ – Poder da nação...

CORO – Axé, Zumbi!

IYALORIXÁ – Axé, Ogun! Okemogun!

CORO – Okemogun, axé!

IYALORIXÁ – Axé! Zumbi! Okezumbi!

CORO – Okezumbi, axé!

(NASCIMENTO, p. 137 - 138).

O destino de Emanuel se encontra ao de sua coletividade – africanos, quilombolas, povo negro, nação. A formação quilombola é introduzida no rito pela conotação à sua resistência étnica e política. Corrige-se o ideal de docilidade e subserviência de um povo pela reivindicação ideológica e estética do seu heroísmo. Como afirma Beatriz Nascimento, “[...] o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional” (2021, p. 167). No *mistério negro*, portanto, o destino do povo negro não é a senzala; nas brechas do sistema colonial que submete moral e materialmente a pessoa negra, essa comunidade racial tem como destino um outro sistema possível, o Quilombo nas suas diversas construções e acepções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eles combinaram de nos matar,
mas nós combinamos de não morrer*
Conceição Evaristo

[...]
*para aqueles entre nós que não podem dar-se ao luxo
dos sonhos passageiros da decisão
que amam de passagem por soleiras
nas horas entre auroras
olhando para dentro e para fora
no instante antes e depois
buscando um agora que possa gerar
futuros
como pão na boca de nossos filhos
para que seus sonhos não reflitam
a nossa morte:
Para aqueles entre nós
que foram impressos com o medo
como uma linha tênue no centro de nossas testas
aprendendo a temer com o leite de nossas mães
pois por esta arma
esta ilusão de alguma segurança a ser achada
os de passos pesados esperavam silenciar-nos
Para todos nós
esse instante e esse triunfo
Nunca fomos destinados a sobreviver.
[...]*
Audre Lorde, “Uma litania para a sobrevivência”

Chegando, nesse momento, ao termo da exposição de nosso trabalho, podemos dizer, de um modo geral, que seus interesses mais básicos, como produto acadêmico e político, foram os de alertar, por um lado, para a necessidade de desenvolvimento de uma consciência sobre o genocídio, e, por outro, identificar e indicar estratégias de resistência a esse processo social antinegro – histórico e cotidiano. Conciliando esses dois intentos, ousamos dizer que procuramos fazer desse gênero acadêmico específico – a dissertação – uma espécie de testemunho sobre e contra o genocídio antinegro que nos envolve desde a intimidade de nossa formação – ou (de)formação – como sujeitos. Nossos interesses com essa pesquisa, portanto, não se dissociaram e não se quiseram dissociar de nossas preocupações ético-políticas, afinal, tampouco poderiam; como muitos dos testemunhos reunidos nesse trabalho, estamos nos posicionando como necessariamente implicados e implicantes na barbárie social e cultural que trouxemos para análise. No momento de nossa exposição correspondente ao segundo capítulo,

trouxemos o argumento de que o genocídio, tal como o racismo antinegro, efetua-se como violência estrutural e estruturante. Disso é consequente compreender que nenhum de nós está socialmente alheio ao processo antinegro, ainda que nos diferenciemos quanto às formas com as quais somos por ele atingidos. Em nosso caso, de autoria deste texto, estamos posicionadas na experiência social genocida como mais um de seus alvos, no antes e no agora.

Poderiam se parecer simples os dois intentos gerais que descrevemos acima – a consciência sobre o genocídio estrutural e estruturante e a resistência a ele. Porém, o que a história dos povos negros na diáspora nos mostra, bem como a fortuna de testemunhos produzidos nas mais diferentes linguagens científicas e artísticas, é o contrário. O processo genocida antinegro, apesar de histórica e cotidianamente reencenado, existe como se não existisse. A violência antinegro mata e esconde o corpo, ou mata, expõe o corpo, mas esconde o processo de sua mortificação, restando, então, para esse corpo, a morte como um dado inquestionável, um destino conformadamente prescrito. Trata-se de um silêncio homicida recobrando os séculos e os dias pelos quais essa barbárie aprofundou e multiplicou seus mecanismos. Quisemos perfurar, em alguma medida, esse véu de silêncio, e percorrer, junto às palavras das testemunhas, os caminhos pelos quais esse extermínio sistemático das vidas e das possibilidades de vida negras foi e vem sendo operado.

O horizonte dessa urgência é, porém, muito amplo; apresenta diferentes caminhos de abordagem para o seu atendimento, tanto como podem ser diferentes os objetos analisados, as metodologias, o vocabulário, etc. Nesta pesquisa, procuramos nos aproximar dessa barbárie – o processo social genocida – por meio da literatura e da dramaturgia, bem como dos estudos críticos e teóricos correlatos a essas linguagens artísticas. Ao mesmo tempo, a aproximação com os processos antinegro permite que tracemos novas interpretações e desvendemos novas camadas dos textos literários, considerados em sua unidade ou como pertencentes ao conjunto de produções de uma dada geração de escritores definida por um tempo histórico e formação estética específica. O que se procurou demonstrar com isso é a íntima e interdependente relação – ressalvada sua complexidade e contraditoriedade – entre os processos sociais antinegro e as formas literárias e dramáticas no curso de execução e de reiteração do genocídio. Vimos como no campo das produções simbólicas a experiência social da exploração e da matança das subjetividades e dos corpos negros se instalou dando forma a uma *poética do genocídio*. Está latente na concepção dessa poética a noção de que o genocídio antinegro assume formas estéticas determinadas, por meios das quais também agencia seus impactos simbólicos e materiais sobre as vidas negras. Uma *poética do*

genocídio está conectada a um imaginário que, por sua vez, é formado a partir da experiência social genocida; falamos, portanto, de um imaginário social genocida estruturado e preenchido por imagens e mitos assentados na violência antinegro. Desse modo, chega-se a síntese de que, se elaboramos, reproduzimos e consumimos poéticas do genocídio espalhadas nas diversas linguagens da vida artístico-cultural da nação, isso se dá porque partilhamos de um imaginário que as legitima, e que é, conseqüentemente, por elas legitimado.

Procurando delinear o revés desse quadro, o ponto de culminância do nosso trabalho foi orientado pelo interesse de demonstrar que à violência antinegro os povos negros impuseram sua contraviolência. Conceber que o genocídio materializa a experiência dos povos negros na diáspora não é por si só suficiente para visualizar e compreender o universo de associações, práticas e produções econômicas, políticas e simbólicas que mediam e organizam a vida das populações negras; há uma inerente dimensão de construção de formas de resistência a ser considerada. É nesse sentido que as produções culturais se mostraram aos povos da diáspora, nas diferentes nações em que forçadamente precisaram inscrever sua existência, instrumentos pelos quais poderiam expressar e traçar suas estratégias de sobrevivência física, subjetiva e espiritual. A literatura e a dramaturgia brasileiras escritas e encenadas pelas comunidades negras atestam isso. Por meio dessas linguagens, escritoras e escritores negros esboçaram formas narrativas e estéticas de se contrapor ao imaginário genocida instalado na tradição brasileira. Diferentes gerações de escritores por meio de diferentes estratégias estéticas alinhavaram no curso da diáspora negra sua resistência cultural, permitindo a formação de uma *antipoética* do genocídio. Nosso uso do conceito de antipoética para englobar o conjunto das produções negras bem como para analisar a interioridade da construção de seus textos literários e dramáticos se justifica no motivo de que a palavra *antipoética* já atesta em si – com o prefixo *anti* – uma relação de negação e de contraposição; se falamos em *antipoética* do genocídio, está subjacente a existência de uma *poética* do genocídio.

No universo das diferentes manifestações dessa antipoética, entendemos que o século XX vivenciou dois momentos e movimentos singulares de elaboração de uma contraviolência das comunidades negras no campo das produções simbólicas: a fundação do Teatro Experimental do Negro, em 1944, e o lançamento da série literária Cadernos Negros, nos fins da década de 1970. Atendendo a necessidade prática de delimitarmos os objetos mais precisos de nossas análises, procuramos nos aproximar, ainda em linhas gerais, dos sentidos e efeitos sociais, políticos e estéticos do TEN, incluindo nesse exercício a atenção às transformações na

elaboração de sua definição ao longo do tempo. Uma das tarefas às quais o Teatro Experimental do Negro se propôs foi a criação de uma dramaturgia que possibilitasse à pessoa negra ser representada na complexidade de sua experiência afro-brasileira. Dentre os textos produzidos para o TEN, o drama *Sortilégio: mistério negro* se torna um dos mais representativos dos seus pressupostos estéticos. Nossa pesquisa visitou a segunda versão da obra, *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi Redivivo*, publicada em 1979, como texto dramático que elabora em sua composição estética uma antipoética do genocídio antinegro. Sobre isso, ponderamos que o uso do conceito de genocídio para a compreensão dos processos representados e testemunhados no drama se dá, inicialmente, como um movimento em retrospecto, pois no de 1951, quando Abdias Nascimento escreve sua primeira versão de *Sortilégio*, a consciência do genocídio antinegro – definido nesse termo – ainda não protagonizava suas reflexões sobre a violência que acometia as populações negras e ainda não estampava seu vocabulário. Os quase trinta anos que separam as duas versões do drama demarcam, porém, um contexto diferente. No fim dos anos 1970, Abdias Nascimento já havia se tornado um denunciante internacional do extermínio dos povos negros que se efetuava na nação brasileira.

Em nosso estudo de *Sortilégio II*, entendemos que desde seu enredo o drama já aponta a expressão de uma antipoética. Ele narra e dramatiza um ritual de cura que retira o personagem-herói, um homem preto, do sonho do *embranquecer-se* e do cerco de castrações e constrangimentos psicossociais que o desejo de “desaparecer como negro” gera. Na sua composição estética, *Sortilégio II* une à forma dramática a experiência afrodescendente da religião dos Orixás, o Candomblé, resultando em um drama-rito. Une, também, a essa nova configuração dramática a experiência quilombola, conjugando, assim, o terreiro e o quilombo ao drama; dois espaços-territórios de promoção e de proteção da sobrevivência negra na diáspora. Quanto à composição das personagens, o texto confronta diretamente a tradição de silenciamento, desaparecimento e estereotipação sofridas pelas personagens negras na literatura e dramaturgias brasileiras; a Emanuel e Ifigênia é dada a possibilidade de enunciarem a si mesmos e de revelarem as feridas traumáticas que o racismo e o genocídio os impinge. Por fim, além do refazimento dos sujeitos negros, tem-se o refazimento do seu destino, que se direciona ao renascimento e não mais à mortificação.

Quanto à leitura mais imanente ao drama, um ponto que não foi analisado mas que poderia fornecer uma compreensão mais ampla dos dilemas encenados entre as personagens é a neurose que define a relação da única personagem branca da peça, Margarida, com as

peessoas negras e sua cultura e com Emanuel. Percebemos no relacionamento travado entre Margarida, Emanuel e Ifigênia uma representação do que Lélia Gonzalez chamou de “neurose cultural brasileira”, em um dos seus ensaios mais conhecidos “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. Outra hipótese a qual não pudemos dar desenvolvimento é a de que, se Emanuel figura como metonímia da experiência de negritude na diáspora, Margarida, por sua vez, figura como metonímia da branquitude e do seu pacto narcísico.

Quanto à forma dramática, seria importante observar, também, as referências que a obra trava com a literatura dramática de origem europeia, quais as obras de Sartre, Goethe e Shakespeare. Outro ponto de análise cogitado seria a visita aos demais textos dramáticos produzidos para o TEN, de modo a analisar como esses textos – procedimento de análise que levamos para a leitura de *Sortilégio II* – configuram a personagem e o destino negros.

Uma ponderação a ser feita, dado o encerramento de nossa exposição, é de que a literatura e a dramaturgias negras não são produções estanques e tampouco seriam as antipoéticas que elas engendram. Se o racismo e o genocídio antinegro – processos de violência que conformam a experiência de negritude diaspórica – se modificam e se diversificam em suas formas de operar, o mesmo se dá para as produções simbólicas que os incorporam, seja para reafirmá-los ou contestá-los. O que queremos dizer com isso é que as estratégias e procedimentos de uma antipoética do genocídio que analisamos em *Sortilégio II*, quando situada em seu tempo histórico, podem variar quanto às antipoéticas produzidas pela cena literária e dramática das últimas décadas.

Feitas essas considerações, decidimos por concluir o percurso de exposição das reflexões que compuseram esse trabalho com um poema que tem nos acompanhado nos dias derradeiros de produção dessa escrita. Entendemos que falar sobre o genocídio caracteriza já um gesto de resistência a ele. Quando falamos o genocídio estamos a fazer ver e a fazer lembrar a memória daqueles que foram e estão sendo vitimados. Quando falamos o genocídio estamos a testemunhá-lo, e desmontamos, com isso, alguns dos seus mecanismos de perpetuação, o desconhecimento e o silenciamento. O poema que mencionamos se chama “Uma litania para a sobrevivência”¹⁵⁷, da poeta negra estadunidense Audre Lorde. Na outra ponta da América, Lorde narra uma experiência de Diáspora Negra, tal como a nossa, clivada

¹⁵⁷ O mesmo poema aparece entre as referências de João Costa Vargas (2010), estudo que integrou nossa pesquisa. Se não estamos destinados a sobreviver, é preciso, então destruir as circunstâncias sob as quais essa indicação se torna verdadeira, comenta Vargas, concluindo pela necessidade de que fundemos novas realidades nas quais nossa sobrevivência seja possível.

pelo medo, a qual só em uma constatação pode se consolar, de que não estamos destinados à sobrevivência. O poema, porém, não visa projetar qualquer conformação quanto à vida impedida de vingar; o que Lorde realiza é a provocação e a convocação à palavra, ou à ação; a depor as máscaras. É sabendo que “não estamos destinados a sobreviver” que podemos traçar novas poéticas e processos orientados para a criação do negro-vida. “quando falamos temos medo/ que nossas palavras não sejam ouvidas/ nem bemvindas/ mas quando estamos em silêncio/ ainda assim temos medo/ Então é melhor falar/ lembrando-nos/ de que nunca fomos destinados a sobreviver”.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José. **O tronco do Ipê**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento** (Retratos do Brasil Negro). São Paulo: Selo Negro, 2009.
- ALMEIDA, Eliane de Souza. **Sortilégio (Mistério Negro), de Abdias do Nascimento**: o teatro experimental do negro e a censura. In: COSTA, Cristina. (org.). *Leituras e releituras: sete peças vetadas pela censura e analisadas na atualidade*. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017.
- ALMEIDA, Andressa Barbosa de. **Escritas Negras**. Disponível em: <https://www.instagram.com/escritasnegras/>. Acesso em 15 de Abr. 2022.
- ALVES, Miriam. **BrasilAfro Autorrevelado**: Literatura Brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- ANJOS, Maria Luisa Araújo dos. **A escolarização da peça Sortilégio II**: Mistério Negro de Zumbi Redivivo de Abdias Nascimento. Dissertação. Programa de Pós- graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2007.
- ASSUMPCÃO, Carlos. **Não pararei de gritar**: poemas reunidos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- AZEVEDO, Alúcio. **O cortiço**. São Paulo: IBEP, 2012.
- _____. **O mulato**. São Paulo: Saraiva, 2010.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BERGAMINI, Atilio. **Sob o prisma do genocídio**. In: *Literatura comparada, ciências humanas, cultura, tecnologia*. Org. NEUMANN, Gerson et al. Porto Alegre: Class Editora, 2021, p. 394-409.
- BRITO, Érico de Souza. **O axé do som e o som do axé**: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu. Ponto Urbe, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/5716?lang=es>. Acesso em 18 de Mar. 2022.
- BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750 - 1880. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino. **Memórias do exílio**: Brasil 1964 - 1977. São Paulo: Editora Livramento, 1978.

CARLOS, Hasenbalg; GONZALEZ, Lélia. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

CARMO, João Clodomiro do. **O que é Candomblé?** São Paulo: Brasiliense, 2017.

CASTRO, Cristiane Leamari. **O afro-brasileiro na confluência entre etnicidades e direitos humanos**: a construção da imagem social do negro. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro Universitário Campos de Andrade, Uniandrade, Curitiba, 2009.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. SÃO PAULO: Editora Belo Horizonte, 2014.

DOMINGUES, Petrônio. **Tudo preto**: a invenção do teatro negro no Brasil. Luso-Brazilian Review, vol. 46, n. 2, p. 113-128. 2009.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

_____. **Poemas da Recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEIERSTEIN, Daniel. **El genocídio como práctica social**: entre el nazismo y la experiencia argentina. 2. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular co-edição Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017.

_____. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007. 1. ed. São Paulo: Atual, 1988.

_____. **A ditadura em questão**. São Paulo. T. A. Queiroz, 1982.

FILHO, Antônio Lopes; SILVA, Mozart Linhares. Sortilégio - Estética e subjetivação do sujeito negro em Abdias do Nascimento. **Revista Jovens Pesquisadores**, Santa Cruz do Sul, v.9, n. 2, p. 48-56, jul/dez. 2019.

FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193.

GERALDO, Sheila Cabo. **O corpo negro, as marcas e o trauma**. Arteriais, n.5, dez, 2017.

- GOMES, Heloisa Toller. **O negro e o romantismo brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Atual, 1988.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.). Rio de Janeiro: ZAHAR, 2020.
- GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- GRINBERG, Keila. Castigos físicos e legislação. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.
- JESUS, Ivone Cirino de. **Religião Afro-Brasileira no Palco da Ditadura: Uma Análise da Peça Sortilégio, de Abdias Nascimento (1979)**. Cadernos PDE, Paraná, vol. 11, 2013,
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KLEIN, Herbet S. **Demografia da escravidão**. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LEMKIN, Raphael. **El dominio del Eje en la Europa ocupada : leyes de ocupación, análisis de la administración gubernamental, propuestas de reparaciones**. 1. ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- _____. **Acts Constituting a General (Transnational) Danger Considered as Offences Against the Law of Nations**, 1933. Disponível em: <http://www.preventgenocide.org/lemkin/madrid1933-english.htm>. Acesso em 15 de Setembro. 2021.
- _____. Genocide. In: LEMKIN, Raphael. **Axis Rule in Occupied Europe: laws of occupation, analysis of government, proposals for Redress**, 1944. Disponível em: <http://www.preventgenocide.org/lemkin/AxisRule1944-1.htm>. Acesso em 15 de Setembro. 2021.
- _____. **Genocide - A Modern Crime**, 1945. Disponível em: <http://www.preventgenocide.org/lemkin/freeworld1945.htm>. Acesso em 15 de Setembro. 2021.
- KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. **O Candomblé bem explicado: nações Bantu, Iorubá e Fon**. (org.). Marcelo Barros. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LIMA, Rainério dos Santos. **Entre Exu e Ogum: políticas do sagrado no teatro de Abdias do Nascimento**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 59, 2020.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LORDE, Audre. **Uma litania para a sobrevivência**. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/47872/uma-litania-para-a-sobrevivencia>. Acesso em: 10 de Abril. 2022.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. São Paulo: CDL, 2013.

_____. **As vítimas-algozes**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. Solano Trindade. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política (vol. 1). Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888**. São Paulo: Ática, 1982.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MOTA, Dinha Maria Nilda de C. **Zero a Zero**: 15 poemas contra o genocídio da população negra. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância Pan-Africanista. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, 18, 50, p. 209-224, 2004

_____. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Sortilégio II**: mistério negro de Zumbi redivivo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. (org.). **O negro revoltado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. (org.). **Dramas para negros e prólogo . para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Rosangela Fonseca; FERNANDES, Alexandre de Oliveira. **Representações da cultura negra em Sortilégio II: o mistério de Abdias redivivo**. Revista África e Africanidades, v.3, n. 10, agosto. 2010.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história escrita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. (org.) Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Anderson Machado de. **Devoção e identidades: significados do culto de Santo Elesbão e Santa Efigênia no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no Setecentos**. Topoi, v. 7, n. 12, p. 60-115, jan/jun. 2006.

PEREIRA, Flávio de Leão. **O genocídio indígena no Brasil: o desenvolvimento entre 1964 e 1985**. Curitiba: Juruá Editora, 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, n. 1 – n. 10. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/>. Acesso em 10 de Abr. 2022.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROCHA, Denise. **Teatro experimental do negro: a tragicidade de um relacionamento inter-racial em Sortilégio (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011)**. Moringa, João Pessoa, v.11, n. 2, p. 313-338, jul./dez. 2020.

ROCHA, Gabriel dos Santos. **O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROCHA, Luciene. **Morte Íntima: A gramática do genocídio antinegro na Baixada Fluminense**. In: FLAUZINA; VARGAS (org.). Motim: Horizontes do genocídio antinegro na Diáspora. Brado Negro, 2017.

RODRIGUES, Jaime. Navio negreiro. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSUE, Josefa. **Ifigênia: de prostituta a heroína**. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 23, abril, 2020.

SANTOS, Guilherme Augusto dos. **Sortilégio (Mistério negro): A literatura dramática na experiência do Teatro Experimental do Negro e seus apontamentos para uma penumbra contemporânea**. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. La Plata, 7, 8, y 9 de mayo de 2012. Disponível em: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>. Acesso em 15 de Setembro. 2021.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento**: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SILVA, Emerson de Paula. **O texto do negro ou o negro no texto**: o teatro negro como fonte de memória e identidade afro-descendente. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/305602>>. Acesso em 30 ago. 2018.

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

Teatro Experimental do Negro: testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966. Disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/livro_testemunhos_2. Acesso em 10 de Abr. 2022.

TRAVERSO, Enzo. **La historia como campo de batalla**: interpretar las violencias del siglo XX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

TRINDADE, Solano. **Poemas Antológicos**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

VARGAS, João Costa. **A diáspora negra como genocídio**: Brasil, Estados Unidos ou uma geografia supranacional da morte e suas alternativas. v. 1, n. 2, p. 31-65, jul/out. 2010,

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZACCONE, Orlando. **Indignos de vida**: a forma jurídica da política de extermínio de inimigos na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Revan, 2015.