

**SILVIA REGINA LORENZO DE CASTRO**

***Corpo e erotismo em Cadernos Negros:  
a reconstrução semiótica da liberdade***

Dissertação apresentada ao  
Departamento de Lingüística da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas da Universidade de São Paulo,  
para a obtenção do título de Mestre em  
Semiótica e Lingüística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente  
Seraphim Pietroforte

**São Paulo**

**2007**

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

---

---

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação de mestrado é a concretização de uma etapa do meu projeto de pesquisa, iniciado em 1998 na Universidade Federal de Minas Gerais e interrompido no ano seguinte. Retomá-lo e vê-lo pronto para os desafios da interlocução com o enunciatário é algo a ser descrito com raros adjetivos. De *“Análise semiótica da obra Cidade de Deus, de Paulo Lins”*, passando pelo título enunciado *“O não-dito: a importância do silêncio no discurso da democracia racial brasileira”*, esse fase, rito de passagem, enuncia-se como *“Corpo e erotismo em Cadernos Negros: a reconstrução semiótica da liberdade”*.

Se, no enunciado, parece haver distanciamento entre uma proposta e outra, na enunciação elas se homologam: utilizar as ferramentas da semiótica e da análise do discurso para fazer emergir à superfície discursos postos em silenciamento ao longo da história.

Tenho muito a agradecer a muitas pessoas.

Meus pais, Manoela Lourenço e Walter de Castro, pelo incentivo incondicional; às tias Dorcelina e Custódia pelo suporte, aos meus irmãos, prima e sobrinhos por entenderem minha ausência. A Wanderson Lopes, cujo amor e suporte emocional foram essenciais durante todos esses anos.

À Beth Rocha, Luiz Claudio Vieira de Oliveira, Maria Antonieta Pereira e Leda Martins por acreditarem, desde o início.

A Antônio Vicente Seraphim Pietroforte. Mas do que orientador, você é um amigo e um parceiro a quem admiro a inquietação intelectual e a disposição para o novo. Sua paciência, confiança e dedicação foram essenciais para a conclusão desse trabalho.

A José Luiz Fiorin, pelo exemplo de amor à linguagem e ao ensino.

À Nirlene Neponuceno, minha irmã e anjo da guarda.

À Camila Ribeiro, Oubi e Landê Onawalê pela imediata disposição em ajudar.

Ao programa Bolsa da Fundação Ford e à Fulbright que financiou esse estudo e me propiciou o mestrado sanduíche nas universidades de Boston e do Texas (UT).

À Linda Heywood e John Thorton, pelo apoio acadêmico em Boston. No Texas, devo muito à convivência com Toyin Falola, João José Reis, Márcia Lopes, Dennis Rathnaw e à ótima estrutura do serviço Interlibrary/UT

Aos amigos e amigas do Aglomerado Santa Lúcia; a Hamilton Borges pela introdução à temática racial e à Cidinha da Silva pela de gênero.

A Hédio Silva Jr. sem o qual essa dissertação não teria sido possível.

Por fim, devo a vida a quem sempre me resgatou nos momentos mais difíceis: Antônia Lourenço Tiago (D. Tunica), minha vó, a quem dedico, em memória, esse trabalho.

Se essa dissertação contar com algum acerto, ele se deve à soma de todas essas contribuições. No entanto, isento cada uma dessas pessoas de quaisquer equívocos que eu venha a cometer. Todos os erros são de minha inteira responsabilidade.

## RESUMO

Originada na escravidão e reforçada ainda hoje nas diversas formas de relações cotidianas, a imagem de sexualidade exagerada e inata, colada ao corpo negro, reproduz elementos de violência simbólica e condena, muitas vezes, o corpo negro à morte semiótica.

Na tentativa de dissociar-se dessa imagem, o sujeito negro adota algumas estratégias que vão da atitude contida em relação ao exercício da sua afetividade e sexualidade, passando pelo questionamento dos condicionamentos eróticos e, por fim, constituindo uma outra semântica para o corpo negro.

Dessarte, esta dissertação procurou perscrutar o enunciado e a enunciação das poesias eróticas de *Cadernos Negros* na tentativa de desvelar as relações estabelecidas entre as categorias semânticas *liberdade vs. opressão; público vs. privado; e individual vs. coletivo*.

*Cadernos Negros* é um periódico literário, publicado ininterruptamente há 28 anos, cujo objetivo é divulgar uma enunciação negra na Literatura Brasileira.

Palavras-chaves: semiótica; Cadernos Negros; erotismo; poesia; corpo negro.

## ABSTRACT

The image of the black body has been linked to an exaggerated and innate sexuality originated in the slave era, and is even nowadays reinforced by daily and diverse social relations and interactions. This racialized notion of the black body reproduces elements of symbolic violence, and moreover, condemns the black body to a semiotic death.

In an attempt to dissociate themselves from such images, the black writers adopt strategies that go from the attitude contained in the exercise of affectivity and sexuality, passing through the questioning of erotic conditioning, and finally, constituting an alternative semantics of the black body.

From this perspective, this dissertation looks to articulate the enunciations of the *Black Notebooks* erotic poetry, in an attempt to highlight the established relations between semantic categories such as freedom vs. oppression, public vs. private, and individual vs. collective. *The Black Notebooks* is a literary periodical published uninterrupted in Brazil for 28 years. Its objective is to pursue the black utterance in Brazilian literature.

key-words: semiotics; *Black Notebooks*; eroticism; poetry; black body.

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO
01	
2. PRIMEIRA PARTE	
2.1. O negro como objeto e o negro como sujeito do processo de enunciação	15
2.2. Contexto de surgimento dos <i>Cadernos Negros</i>	27
2.3. Regimes de interação: identidade vs. alteridade	42
2.4. De objeto a sujeito: Essa negra Fulô vs. Outra negra Fulô	64
3. SEGUNDA PARTE	
3.1. Semiótica do corpo	79

3.2. O percurso do erotismo em *Cadernos Negros*

88

3.2.1. A conteção erótica no enunciado e na enunciação

94

3.2.2. O questionamento dos condicionantes eróticos

109

3.2.3. A afirmação da liberdade erótica

na enunciação e no enunciado

127

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

148

BIBLIOGRAFIA

154

ANEXO

166



## **Meta dentro e fora**

Lepê Correia

À D'Jesus Correia

*Cada perna tua é um caminho*

*Quem sabe um país, uma cidade*

*Negra, totalmente negra*

*E cada vez mais avolumada.*

*Tu és uma noite fechada, inteira*

*O teu gozo é o bramido dos mares*

*Que me leva até nosso povo-mãe.*

*Teu afago é o carinho de todas as mulheres*

*Teu corpo imenso são prados: afros e brasileiros.*

*Ah, mulher, do riso farto dos filhos retintos*

*Dos cabelos de tranças encarapinhadas*

*Penetrando em ti, eu vou negritude a dentro*

*E teu corpo sobre meu corpo*

*É como se eu estivesse a sustentar*

*Sobre mim a África inteira*

*Espalhada mundo a fora . . .*

## 1. INTRODUÇÃO

“Meu olhar repousa nas palavras. Ao dizer o sujeito negro como uma instância da linguagem que se faz e se constrói no tecido do enunciado e da enunciação que o representam, a leitura do negro e da negrura que propus a mim também evoca. O eu que fala, como um lugar na enunciação, não se quer ofuscado, distante, de fora. Ao falar o negro, nomeio a minha própria negrura e, ao interpretar a encenação da experiência negra nas Américas, nessa experiência me incluo. Por isso, o discurso que encena o meu objeto a mim também encena. Se, na textura dessa escrita, minha fala e negrura atuaram como uma voz em *off*, nesse entreato essa voz quer ouvir-se a si mesma, quer ver-se no discurso, quer se protagonizar, como um ator em busca do seu rosto”.  
*Ou como escritor em busca do seu texto. (acréscimo meu)*

Leda Maria Martins

Em 1978, o primeiro volume de *Cadernos Negros* foi lançado no FECONEZU<sup>1</sup>, em Araraquara, interior de São Paulo. Seus autores estavam cientes da importância do domínio da palavra para os novos desafios da redemocratização nacional. Mas não só. Eles estavam bastante atentos às movimentadas ações de radicalidade da luta contra a discriminação racial – empreendidas pelo *Movimento Negro Unificado* (MNU); dialogavam com as tendências internacionais de resgate da identidade negra, a exemplo dos movimentos afro-norte-americanos *Black Soul* e *Black is Beautiful*, além das repercussões a respeito das lutas de libertação das colônias africanas.

A iniciativa de organizar coletivamente a voz e a letra fazia parte de um contexto social propício para a atuação em conjunto. Somando e ampliando para o

---

<sup>1</sup> Festival Comunitário Negro Zumbi.

campo da escrita a perspectiva de que a cultura negra se expressa a partir de performances orais surge, três anos mais tarde, a organização intitulada *Quilombhoje* a qual ficaria, a partir de então, responsável por angariar forças a fim de contribuir com a continuação anual dos lançamentos, além de promover atividades variadas de interesse do grupo, tais como *workshops*, palestras, entre outras. A respeito dos detalhes que, por questões óbvias de objetivo, não entraram nesse trabalho, gostaríamos de sugerir a leitura de duas teses de doutorado recentemente produzidas, escritas com enfoques bastante diferentes e, exatamente por isso, trazendo uma compreensão mais ampla da história dos *Cadernos*.

Carlindo Fausto Antônio, em *Cadernos Negros: esboço de análise* (2005), opta por uma extensa análise de cada volume, tanto das coletâneas de poesia quanto das de conto, considerando, ainda, os textos críticos que compõem as capas, contra-capas, prefácios e introduções.

Florentina da Silva Souza, em *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU* (2005), faz uma análise profunda de textos dos *Cadernos Negros* à luz dos estudos culturais e compara os efeitos de sentido projetados na relação com o jornal do MNU.

Nosso trabalho percorreu caminho diferente – adotou a semiótica greimasiana com todos os riscos e acertos da decisão. Ao final, notamos que alguns dos elementos os quais considerávamos arriscados não passavam, de certa forma, de falsos problemas. Ou seja, o fato de tratarmos a Literatura Negra, um

objeto relutante a paradigmas ocidentais, por meio de uma teoria de origem européia.

Ao longo da gestação do trabalho, por várias vezes nos perguntávamos se não estávamos sendo contraditórios ao aplicar a semiótica francesa ao estudo de enunciações, as quais reivindicam ser compreendidas também a partir de outros paradigmas. Felizmente, a convivência diária com o objeto mostrou-nos que esse era antes um falso problema que um risco iminente.

Notamos que esse nosso olhar estava influenciado pelos mesmos argumentos já lançados contra os autores de *CN*, conforme mostra a edição 16: “Houve gente que até argumentou, contra *Cadernos Negros*, em nome da tradição oral! Como se falar fosse uma oposição ao escrever e ler” (*Cadernos Negros* no. 16 : 12)

Não há dúvida de que a tradição oral é um elemento vivo e predominante na tradição cultural negra, mas não é exclusivo. Ao trabalhar com os poemas do periódico e ver neles estruturas estético-literárias semelhantes às estruturas canonizadas, nossa perspectiva foi alterada. Percebemos que atrelar a análise dos poemas exclusivamente às marcas de oralidade pode, por um lado, reforçar a atitude preconceituosa de críticos literários e demais pesquisadores que não os consideram em seu valor estético. Por outro, pode projetar uma imagem de que eles estão sendo lidos a partir de apenas uma perspectiva. E se eles são lidos apenas a partir de um aspecto, isso significa que outros pontos relevantes estão

ficando de fora, o que em si é imprimir-lhes a marca da parcialidade e negar-lhes o estatuto da totalidade.

Vivendo em uma sociedade cuja cultura européia é ensinada desde os primeiros anos escolares, é impossível pensar que esses poemas de *CN* estariam isentos de interdiscursividade com o cânone ocidental. O que surpreende é o fato de um projeto de 28 anos, desenvolvido sem apoio de grandes capitais, cuja coletânea é lançada ininterruptamente no segundo semestre de cada ano, ser ignorado, especialmente, pelos cursos de Letras e áreas afins.

Não temos registro sequer de uma tese que trate do caráter editorial e de recepção dos *Cadernos*. Por outro lado, *CN* vem sendo estudado em departamentos de português e de inglês de universidades americanas; e os poemas e contos estão sendo traduzidos em edições bilíngües, nos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha.

Quanto aos acertos, o tempo nos dirá caso os haja. A princípio, encorajamos o fato de colocar em relação duas áreas antes relativamente distantes uma da outra: a semiótica e o estudo das relações raciais.

Certos movimentos sociais, a exemplo do movimento negro, não dão a devida atenção às contribuições da semiótica na compreensão dos fenômenos sociais e alegam a dificuldade em acessar sua metalinguagem, além de limitar o estatuto de legitimidade para se adentrar o campo discursivo das relações étnico-raciais a áreas tais como Sociologia, Antropologia, Educação e História.

No entanto, ao pressupor que o texto carrega em si informações sobre seu contexto, entender o sentido com um vasto jogo de relações e perscrutar a significação a partir de um percurso gerativo, a semiótica tem muito a contribuir para a análise dos discursos sociais. Ela oferece argumento, por exemplo, para descortinar enunciações racistas sob o manto da “boa intenção”, uma vez que sua proposta de análise não foca atenção no autor real e sim no simulacro que emerge do enunciado e da enunciação.

Influenciados pela leitura do artigo de Luiz Silva (Cuti) “*Poesia erótica em Cadernos Negros*” (Silva, 2000), presente no livro *Brasil Afro-brasileiro*, nosso objetivo é acompanhar o percurso gerativo que liga a manifestação do erotismo à manutenção dos condicionamentos que oprimem o corpo negro ou que o permitem a manifestação da liberdade

Nossa hipótese é a de que desde o empreendimento da escravidão no Brasil, período no qual foi decretada a morte semiótica do sujeito negro, o corpo negro carrega as marcas da opressão e torna-se, muitas vezes, um corpo rígido, estanque, retraído. Essa rigidez é particularmente acentuada no exercício da afetividade e pode revestir-se de vergonha ou culpa, se manifestada em espaços públicos.

Assim, tencionamos demonstrar quais são as marcas presentes no texto erótico do sujeito enunciativo de *CN* que nos mostram como ele interage nessa

esfera; como ele lida com as tensões entre o exercício da militância político-social e sua subjetividade.

Como reage esse corpo outrora destituído de prazer para o seu próprio dono, marcado apenas como instrumento de trabalho e objeto de desejo dos “senhores” da escravidão? A enunciação negra na literatura, especialmente na poesia, vem construindo novos significados e contribuindo para o resgate da memória individual e coletiva do povo negro desde o período da escravidão. Não raro, encontram-se percursos temáticos e figurativos os quais asseguram a cadeia isotópica de uma literatura que se pretende “guerreira e combativa, a qual faz uso pródigo de expressões como *luta, grito, força, destruir e lança*”. (Souza, 2005: 131)

Em tais discursos, o enunciador busca sedimentar um contra-discurso, se comparado ao discurso oficial, ao mesmo tempo em que empreende um projeto de *rasura*<sup>2</sup> na imagem de objeto, instaurada na relação de *opressão vs. liberdade*.

Instiga-nos, no entanto, saber se, para além dos temas que envolvem o indivíduo na sua relação com a luta coletiva pela liberdade, esse sujeito vem resignificando a sua própria individualidade a partir de um novo modelo de relacionamento com o próprio corpo e sexualidade. Ao trazer a discussão a respeito de corpo e erotismo, investigaremos que orientação fórica tem sido

---

<sup>2</sup> O termo *rasura*, utilizado ao longo desse trabalho, é creditado a Leda Maria Martins, por ocasião de sua conferência sobre o Teatro Negro, realizada em novembro/2006, no Museu Afro-brasileiro, em São Paulo.

projetada na poesia de *CN*. Ao tratar dessa tríade (*corpo vs. erotismo vs. sexualidade*) como se posiciona o enunciador de *CN*? Ele afirma ou nega a conjunção com a imagem de opressão instaurada no passado? Nessa perspectiva, como se dá seu percurso de afirmação da liberdade e negação da opressão? Seria a liberdade temática e figurativa, na abordagem do corpo sob a via erótica, um avanço na perspectiva de conquista da liberdade? Qual a relação entre a abordagem erótica e a categoria semântica liberdade vs. opressão?

Para tal empreendimento, elegemos dois momentos e três fases para ordenar nossa busca. No primeiro momento, chamado *primeira parte*, situamos o surgimento de *CN* como a continuidade de um processo que visa fixar o protagonismo do sujeito negro, em oposição à imagem de objeto, colada a tantos estereótipos negativos ao longo da história da literatura e cultura brasileira, com o aporte das discussões sobre *identidade vs. alteridade*. Uma ressalva faz-se necessária. Não raro, os poemas desse periódico são tomados como base para discussões históricas e sociológicas, o que deixa quase intocável o percurso do plano de expressão na construção do seu sentido. Embora transitemos nas discussões a respeito de identidade vs. alteridade, aquele aspecto não foi ignorado.

De sorte que nesse momento, tomamos nossos os argumentos de Lêda Maria Martins a respeito do Teatro Negro, em *A cena em sombras* (1995), posto que o desafio de trabalhar com o objeto, literatura negra, inscreve-se no mesmo percurso polêmico do conceito de teatro negro.



Surgiram as seguintes indagações: do que se fala, quando se fala negro? Da cor do poeta? Dos temas trabalhados? Da sua cultura? Da raça? Nossa resposta é que falamos, ao mesmo tempo, de todos esses elementos no momento em que os colocamos em relação e, na relação, projeta-se o sentido. Fora da relação, não há sentido. Assim, a enunciação negra de *CN* não existe por si só como uma essência, mas, como diz Martins, “como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações” (1995:26).

Na segunda parte, dividimos o percurso do erotismo em três momentos, partindo de uma enunciação mais tímida do sujeito, passando pelo desejo de tornar-se mais ousado até culminar na expressão livre das manifestações erótico-sexuais. Para cada momento, foram elencadas as poesias que mais se adequavam a cada enunciação. Essa fase chama atenção para a conflituosa relação entre militância política no movimento negro e o exercício da afetividade e, por extensão, da sexualidade e do erotismo. Embora esse tema não tenha merecido a acurada atenção das lideranças desse movimento social, ele aparece como sugestão para fomentar o debate na capa da edição no. 19 do *Jornal do MNU* (1991), como veremos.

Na tentativa de não alargar demais o escopo desse trabalho, deixamos alguns tópicos a ser desenvolvidos em pesquisas futuras, como por exemplo, o aprofundamento das questões de gênero nas enunciações de *CN*, o percurso de internacionalização da literatura negra dos *Cadernos*, a relação entre a poesia dos

*Cadernos* e a poesia de poetas que preferem não se identificar como pertencentes ao campo da literatura negra, a verificação das paixões. Cada um desses tópicos merece um tratamento particular e não caberia no presente trabalho.

Sobre a questão de gênero, encontramos um trabalho de análise da obra de Mírian Alves, uma das integrantes das antologias de CN: “*O legado de Mahin: investigação da literatura negra brasileira de autoria feminina e análise da obra de Mírian Alves*”, produzida originalmente por Obianuju Chinyely Anya, em 2001, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre na Universidade Brown, nos Estados Unidos. Além de contribuir com a temática do gênero, essa pesquisa soma-se a outras de âmbito internacional preocupadas em entender o processo de inserção no campo literário da população negra brasileira. Um exemplo é a edição de no. 18 da revista *Callaloo* (1995), dedicada à divulgação das artes e letras da diáspora africana. Em 1995, foi organizada uma edição bilíngüe (inglês/português) na qual foram publicados trabalhos dos poetas vinculados aos *Cadernos Negros*. Atualmente, a revista é preparada pelo Departamento de Inglês da Universidade Texas A & M. Outra produção bilíngüe foi organizada em Londres, no Goldsmiths College, sob a co-edição de Mírian Alves: “*Women Righting: Afro-Brazilian Women’s Short Fiction*” (2005). Há ainda edições em alemão (*Schwarze Poesie*), conforme mostra a biografia de alguns/algumas poetas; além de uma série de departamentos de inglês e de

português em universidades americanas, os quais incluem as publicações de *CN* na bibliografia de seus cursos.

Em entrevista ao jornal *Irohin*<sup>3</sup>, o escritor africano Abdulai Sila, autor do romance *A última tragédia*, ao ser perguntado se conhecia a produção literária afro-brasileira, respondeu “conheci (...) principalmente os que publicaram naquela coleção *Cadernos Negros*, eu conhecia uma pessoa que tinha esta coleção e me emprestava para eu ler”. Indagado se guardava lembrança de algum dos escritores em particular, Sila respondeu: “sim, muito forte de Conceição Evaristo, Cuti e Geni Guimarães. É importante dizer que não leio poesias, leio mais os que escrevem contos, pena não haver estes livros disponíveis para serem mais divulgados”. Esse resumido estado internacional da literatura negra é particularmente instigante se pensarmos que, no Brasil, um estudante de Letras conclui a graduação sem conhecer sequer um nome ligado à safra de literatura negra contemporânea, enquanto tais autores têm se tornado cada vez estudados em países de continentes diferentes.

Em solo brasileiro, enquanto a enunciação negra de *Cadernos Negros* é silenciada, parece haver uma pequena abertura para poetas os quais, embora produzam uma enunciação negra, não reivindicam para si o estatuto de

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida a Fernanda Felisberto em 23/10/2006; disponível em <http://www.irohin.org.br/onl/new.php?sec=entrevista&id=208>. O escritor Abdulai Sila, nasceu em Catió, na Guiné Bissau, na África Ocidental. O livro *A última tragédia* foi lançado pela Editora Pallas, no Rio de Janeiro, em outubro/2006.

pertencimento à esfera propriamente da literatura negra, dentro da visão semiótica que já pontuamos. Merece uma atenção mais cuidada a respeito do perfil dessa “abertura”, e da relação entre uma enunciação e outra, e as relações polêmicas e contratuais a que ambas estão envolvidas. Por último, resta-nos dizer quão motivador será trabalhar em projetos futuros com o percurso das paixões lexicalizadas na literatura negra, notadamente em *CN*, adentrando a existência semiótica, semântica e modal do sujeito, no entendimento das paixões simples (modalizadas pelo *querer-ser*), e das paixões complexas e seus estados de espera *tensa* ou *paciente*<sup>4</sup>.

Por ora, nos propomos a aplicar conceitos da semiótica à medida em que o objeto for se revelando e, para que o texto não incorra em excesso de metalinguagem, sugerimos a visita às obras teóricas indicadas ao longo do trabalho e na bibliografia<sup>5</sup>. Alguns pontos teóricos básicos, porém, se fazem necessários.

O ponto de partida da semiótica elaborada por A.J.Greimas, sob a influência de F. Saussure, L. Hjelmslev e V. Propp, é o de procurar um sistema de análise capaz de descortinar a sintaxe, cujo trabalho dê conta tanto de organizar

---

<sup>4</sup> Sobre a semiótica das paixões, sugerimos a leitura da obra *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*, de Diana Luz Pessoa de Barros (2002: 60-71).

<sup>5</sup> Algumas das obras imprescindíveis para a compreensão da semiótica na perspectiva que o nosso trabalho está orientado são: *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos* e *Teoria Semiótica do Texto* (Diana Luz Pessoa de Barros); *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*, *Elementos de análise do discurso* (José Luis Fiorin), *Presenças do Outro* (Eric Landowski), *Gêneses dos discursos* (Dominique Maingueneau).

quanto de desvendar o sentido do texto. Greimas não restringe o conceito de texto apenas ao seu caráter verbal; ele pode ser visual, auditivo, gustativo, gestual, plástico e olfativo. Cada uma dessas formas pode ser analisada em si, individualmente, ou em relação uma com as outras, donde temos o efeito sincrético reforçado pelo caráter intertextual e interdiscursivo.

Para desbastar o texto e alcançar seu sentido, Greimas propõe o simulacro metodológico chamado percurso gerativo do sentido. Esse percurso é dividido em três níveis os quais vão do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto: fundamental, narrativo e discursivo.

Para cada nível, há uma semântica e uma sintaxe responsáveis por organizar a análise interna de tal modo que se consiga chegar ao sentido do texto. Como só se chega à significação por meio da relação, no primeiro nível aparece a categoria semântica no qual estão inscritos dois termos opostos, com um mínimo de relação.

No segundo nível, vão surgindo as transformações típicas do nível narrativo, no qual o sujeito age partindo de algumas estratégias enunciativas (manipulação, competência, performance e a sanção). Ele também mostra seus valores à medida que está orientado pela euforia, caso esteja em conjunção com seu objeto de valor, ou pela disforia, caso encontre-se em estado de disjunção com ele; são as combinações fórico-juntivas.

No nível discursivo, as coordenadas narrativas são assumidas e convertidas em discurso pelo sujeito da enunciação. A enunciação, por sua vez, é uma instância pressuposta pelo enunciado, e este é um produto da enunciação. Ao se enunciar, o sujeito da enunciação deixa marcas, pistas as quais projetam seu *ethos*, assim como o *ethos* do seu enunciatário. Definida como uma instância de um *eu-aqui-agora*, sempre haverá um *eu* que diz *eu*, no espaço do *aqui*, no tempo do *agora*, na conformação do discurso, pois o discurso estará sempre relacionado a uma instância que, ao mesmo tempo, põe-se como fonte dos pontos de referência pessoais, temporais e espaciais, e o enunciador sempre indica qual atitude adota em relação àquilo que diz a seu enunciatário.

À medida que estuda os elementos discursivos, o semiótico vai montando a visão de mundo dos sujeitos inscritos no discurso e depois mostra como se determina uma dada visão nele revelada. Nesse sentido, o estudo da enunciação se torna relevante, uma vez que nos alerta para a devida distinção entre enunciado e enunciação, tornando possível pensar o depósito das formações discursivas e o suporte da ideologia recobertos por simulacros. Esses simulacros projetam efeitos de objetividade ou subjetividade, conforme o modo de dizer apreendido do dito.

Ainda no campo da semântica discursiva, encontram-se os conceitos de *tematização* e *figurativização*. Segundo Fiorin, em *Linguagem e ideologia* (Fiorin, 1990), tema é um elemento ausente do mundo natural, mas que funciona como

uma espécie de ordenador dos fatos observáveis. Figura é, portanto, a categoria semântica que remete a um elemento do mundo natural. A regência das representações axiológicas, valores éticos e socioculturais é responsável por projetar o modo de presença no mundo do sujeito do discurso, ou seja, o espaço de referência enunciativo eufórico ou disfórico.

O sujeito da enunciação conta, ainda, com uma série de estratégias para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Uma delas é a reiteração de temas e a recorrência de figuras no discurso, as quais lhe asseguram a linha sintagmática e a coerência semântica. Tal estratégia é conhecida como isotopia. Há isotopia temática e isotopia figurativa.

## 2. PRIMEIRA PARTE

### 2.1 - O NEGRO COMO OBJETO E O NEGRO COMO SUJEITO DO PROCESSO DE ENUNCIÇÃO

*Damos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo que deve nos dar um dos elementos de compreensão da dimensão para outrem do homem de cor, haja visto que falar é existir de modo absoluto para o outro.*

Franz Fanon

No artigo “*Poesia versus Racismo*”, em *Literatura e Resistência*, Bosi (2002:163-185) resgata a opinião em comum dos escritores Gilberto Freyre e Edson Carneiro em relação ao médico e antropólogo Nina Rodrigues, cuja autoria é creditada a obra *Os africanos no Brasil* (1935).

Ao afirmar em sua obra “que o negro não é uma máquina econômica: ele é, antes de tudo, e malgrado sua ignorância, um objeto de ciência”<sup>6</sup>, Rodrigues vivenciou a exaltação do que foi considerado pioneirismo na pesquisa da antropologia aplicada ao estudo do cotidiano e das manifestações culturais, lingüísticas e religiosas dos últimos africanos em solo brasileiro.

Segundo Bosi, as opiniões eufóricas dirigidas à obra deram-se em função do “reconhecimento de que o autor assumira uma atitude ‘científica’ em face de um objeto até então descurado. O negro brasileiro finalmente ascendera ao *status* de tema da ciência”.(p.164)

---

<sup>6</sup> apud Bosi, Alfredo (2002) *Literatura e Resistência*, p.163.



Sob influência da antropologia física, o médico disseminou as teorias do evolucionismo de fundo biológico e ligou determinados atributos do corpo negro à maior ou menor propensão para o exercício de atividades criminais, a exemplo do tamanho do cérebro. Se “até a abolição, o negro não existia enquanto cidadão” (Ortiz, 1985:19), com Nina Rodrigues, ele passa a ser objeto de estudo das patologias sociais nas pesquisas científicas.

Bosi (2002:166) alerta, no entanto, que “ao leitor sem preconceitos não deixa de causar estranheza a ausência absoluta, em todo o discurso de Nina Rodrigues, de qualquer menção às forças de extermínio que o homem branco desencadeou ao longo da História”.

Essa incursão do negro como tema<sup>7</sup> nas formações discursivas do país, as quais “passam da automização à construção de uma identidade nacional” (Bernd, 1992:09) são posteriormente criticadas por Guerreiro Ramos<sup>8</sup>, segundo o qual “como tema, o negro tem sido, entre nós, o objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados ‘antropólogos’ e ‘sociólogos’. Como vida, ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio,

---

<sup>7</sup> Sobre estudos que tratam o negro como tema (objeto estereotipado) e como sujeito da literatura brasileira, ver: BASTIDE, Roger. (1973) “*Estereótipos de negros através da literatura brasileira*”. In: *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva (p.113-128); BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983 (p.149-170); SAYERS, Raimond. “*O negro como tema da primeira metade do século XIX*”. In: *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958; BERND, Zilá. Introdução à literatura negra. (1988) Porto Alegre: Mercado Aberto, CAMARGO, Oswaldo de (1987). *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura-Imprensa Oficial.

<sup>8</sup> RAMOS, Guerreiro. (1957) “*Patologia Social do Branco Brasileiro*”; in: *Introdução Crítica à Sociologia*, Rio de Janeiro, Andes.

segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira.” (Quilombhoje, 1985:13).

Elas recaem ainda sobre o que Bernd (1992:09) irá chamar de “mecanismos da exclusão” e “transgressão<sup>9</sup>”. Na produção literária brasileira, é marcante a construção de personagens as quais reproduzem estereótipos negativos relacionados ao negro chamados por Martins (1995: 39) de “marcas discursivas coladas à personagem negra”. Segundo a autora, tais marcas “reiteram a sobrevivência e a recorrência abusiva dessa figuração, demonstrando a contigüidade entre o discurso cotidiano e o discurso ficcional na prática de ideação do signo negro”.

Proença (1988) e Bastide (1973) elencam alguns dos estereótipos mais comuns. Para Bastide, “a apologia da força física do negro, por exemplo, subentende muitas vezes a idéia de que ele só serve para trabalhos de força, como a apologia sexual da negra subentende uma opinião pejorativa de sua moralidade” (Bastide, 1973: 115). Outras imagens são enumeradas por Bastide (1973: 121) ao lembrar as personagens de Bernanrdo Guimarães:

- 1) o negro é feio, a mulata é bela porque se aproxima da branca;
- 2) há dois tipos de negros, o negro ruim e o negro bom, o quilombola “pérfido”, “frio”, “cruel”, “inexorável” e o Pai João trabalhador, fiel a seu senhor, disposto a

---

<sup>9</sup> Bernd, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Por mecanismos de exclusão entendemos “a fabricação de uma palavra exclusiva (grifo da autora), ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representeação inventada do outro. No caso da literatura brasileira, esse outro é o negro cuja representação é frequentemente ocultada” (p.21). Ainda segundo Bernd, transgressão seria o “resgate dos discursos excluídos ao longo do processo” (p.21).

todos os sacrifícios por causa dele. Note-se que este estereótipo, à primeira vista favorável, é no fundo antes uma apologia da bondade do senhor branco do que da afetividade do negro, pois os romances mostram geralmente esta doçura ligada à benevolência dos senhores;

- 3) o negro é racialmente um animal sensual e sexual;
- 4) a vista do negro tem desgraça;
- 5) o negro é feiticeiro, mágico perigoso, supersticioso em todos os casos;
- 6) a negra é cheia de manhas e tagarela, ama o prazer, a preguiça, o luxo;
- 7) o mulato é traidor, infiel, vaidoso.

Para ilustrar tais caracterizações estereotipadas, Bastide sugere a visita a algumas obras. Ao número um, *Lendas e romances* (1872) e *Escrava Isaura* (1875). Em dois, o autor sugere relacionar a figura do Pai João à versão feminina, isto é, à ama-de-leite. Os exemplos três e quatro estariam representados em *Lendas e romances*; o cinco, em *O Ermitão de Muquém* (1858) e em *Lendas e romances*; o seis, em *O garimpeiro* (1872). Não há sugestão para o número sete.

Além de Bernardo Guimarães, o autor revisita a obra de Joaquim Manoel de Macedo – especialmente *Vítimas e algozes* (1869) e *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862) –, encontrando todos os estereótipos já listados. Mas é José de Alencar quem o impressionará mais, pois foi ele quem “pretendeu compor, com a seqüência de todos os seus romances, um quadro completo do Brasil no seu desenvolvimento histórico e na sua extensão geográfica” (Bastide, 1973:122).

Em Alencar, Bastide destaca a imagem do negro ligada à sujeira (*Til*, 1872); à embriaguez – *Guerra dos mascates* (1873) e *Til*; a um caráter infantil, excessivamente inocente – *Tronco do Ipê* (1871); os cabelos são tratados como “pixaim” (*Tronco do Ipê*) e, por fim, a imagem do negro é associada ao grotesco e ao risível (Bastide, 1973:123) – *A guerra dos mascates*.

O autor diz que em Machado de Assis<sup>10</sup> acontece o oposto do que ocorre em Alencar, pois no conjunto da obra do escritor “o negro só aparece como uma sombra que acompanha o branco através dos dramas da vida, mas nos quais fica de lado” (Bastide, 1973:123). Portanto, nessa fase mais Romântica<sup>11</sup>, em meio ao clima abolicionista, o estereótipo do negro oscila entre sua representação individual e sua marca enquanto grupo, coletivo. A valorização tende a ser sempre disfórica, embora esteja coberta por um manto eufórico.

Conforme sugere Bastide (1973:124), o Romantismo “classifica os estereótipos de acordo com os tipos sociais”. Se, no período colonial, os negros escravizados “eram percebidos em blocos, repelidos em massa pelo branco, agora diversos tipos se especificam” e são agrupados em uma tipologia cuja dinâmica vai do individual para a coletivização da marca estereotipada. Vejamos o negro bom (estereótipo da submissão); o negro ruim (estereótipo da crueldade nativa e da sexualidade sem freios); o africano (estereótipo da feiúra física, da

---

<sup>10</sup> Sobre vida e obra de Machado de Assis e seu pertencimento étnico-racial ver MASSA, Jean-Michel. (1971) *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

<sup>11</sup> Para uma busca mais acurada do negro no Romantismo, ver GOMES, Heloisa Toller. (1988) *O negro e o Romantismo brasileiro*. 1ª. ed. – São Paulo: Atual.

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,1973:124).

Outro aspecto interessante do estudo realizado por Bastide ao longo da fase em que o negro figurou como objeto nas produções literárias nacionais é a perspectiva naturalista. De Júlio Ribeiro (*A carne*), passando por Adolfo Caminha (*O bom crioulo*) até Aluizio de Azevedo (*O cortiço*), os estereótipos são agrupados “de acordo com a natureza das pessoas; e distingue em primeiro lugar a mulher do homem”. Por outro lado, “entre os homens, é preciso distinguir também entre o mulato e o branco” (Bastide,1973: 125).

O mulato, embora portador de alguns atributos do grupo racial branco, será estereotipicamente nivelado ao negro para realçar a marca disfórica, e ao branco, apenas para ressaltar algum atributo inerente ao branco e, ao mesmo tempo, marcar a falta de tal atributo no grupo negro. A marca de gênero na composição do estereótipo é relevante para se pensar as questões erótico-sexuais a que nos propomos, pois recai sobre a mulher “o estereótipo da licenciosidade da mestiça, de seus amores cálidos” e sua propensão para seduzir os brancos.

Entre os homens, no entanto, também é tênue a divisa que separa o erótico-sexual dos conflitos raciais<sup>12</sup>.

Em *O bom crioulo*, por exemplo, é enfaticamente estudada a temática do homossexualismo, não as tensões raciais que se dão no relacionamento entre os sujeitos da enunciação (Bastide,1973:127). Bastide não segue muito adiante com essa pesquisa e, uma vez que seu estudo está baseado no campo sociológico, falta ao estudo da literatura brasileira uma análise rigorosa dos percursos de construção dos estereótipos dos negros, ainda que o negro “não se podia facilmente elevar a objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas” (Cândido, 1975: 274).

Conforme foi visto em Bastide (1973), Cândido (1975: 275) afirma que a inserção literária do negro se dá enquanto problema social e com algum sentimento humanitário; essa era a esfera na qual ele poderia ser tratado, de algum modo, como herói. Não é preciso nenhum grau de expertise, no entanto, para notar que, enquanto se tratava de cantar as mães-pretas, os fiéis pais-joões, as crioulinhas peraltas, ia tudo bem; mas na hora do amor e do heroísmo, o ímpeto procurava acomodar-se às representações do preconceito. Assim, os protagonistas de romances e poemas, quando escravos, são ordinariamente mulatos, a fim de

---

<sup>12</sup> Para uma detalhada discussão a respeito das relações de gênero e sexo, ver HOOKS, Bell. (sic) (1990) *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press.; DYSON, Michael Eric. (2003) *Why I Love Black Women*. New York: Basic Civitas Books.; DECOSTA-WILLIS, Miriam, MARTIN, Reginaldo e BELL, Roseann P. (1992) *Erotique Noire – Black Erotica*. New York: An Arch Book.

que o autor possa dar-lhes traços brancos e, desse modo, encaixá-lo nos padrões da sensibilidade branca.

Dois outros pesquisadores se ocuparam do tema do negro na literatura: Sayers (1958) e Rabassa (1965). Ambos produziram teses de doutoramento para universidades norte-americanas e, igualmente, investiram menos no negro como sujeito da enunciação e mais como figura representada nos textos literários. Enquanto Sayers enfoca a narrativa pré-abolicionista, Rabassa enfatiza a produção pós 1888, indo até meados do século XX<sup>13</sup>.

Mais recentemente, Bosi (2002: 257), no texto “*A escrita e os excluídos*<sup>14</sup>” sugere dois caminhos para considerar o ato de escrever como um ato de cidadania para aqueles que estão alijados do processo de produção simbólica: o primeiro consiste em ver o excluído social ou marginalizado como *objeto da escrita* (grifo do autor). Ser objeto “compreende ser tema, personagem, situação narrativa”. Outra maneira é entender esse mesmo sujeito como enunciador do “processo simbólico” (Bosi, 2002:259).

Essa última proposição parte da “hipótese de que é possível identificar, na dinâmica dos valores vividos em contextos de pobreza, certas motivações que levem à atividade social da leitura e da escrita. Trata-se de descobrir o leitor escritor potencial (Bosi, 2002:261)”. Tenciona o autor pensar o excluído como

---

<sup>13</sup> DUARTE, Eduardo de Assis. (2005) *Literatura e afro-descendência*. site UFMG - consulta dia 24/01/2005 em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/conceituacao.htm>

<sup>14</sup> BOSI, Alfredo (2002) “A escrita e os excluídos”. In: *Literatura e Resistência*.

“agente virtual da escrita<sup>15</sup>”, em conformidade com a denúncia de Cruz e Souza, segundo o qual “a ditadora ciência d’hipóteses” havia negado à sua raça “as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita”<sup>16</sup>.

O comentário de Cruz e Souza aponta para a tensão que ocorre quando o “objeto” inicia uma série de questionamentos e, na disputa política para afirmar seu discurso, lança a pergunta: quem conta, conta o quê? Quem está na posição de contar a história? Nesse sentido, aquele que fora recorrentemente nomeado a partir da palavra do ‘outro’ decide contar sua história a partir do seu próprio ângulo enunciativo, a partir de uma outra perspectiva e, com ela, trazer novos valores fóricos e juntivos a serem incorporados onde o estereótipo era uma marca absoluta.

A reconfiguração semântica desse ‘novo’ sujeito passa pela reconstrução semiótica de si mesmo, do seu outro e das relações entre ambos, afinal “o que é um negro senão o discurso que o institui e constitui como tal, frente ao olhar que revela a si mesmo e ao outro? Que miragem, afinal o inventa e revela? De que lugar provém a fala que o constrói?” (Martins, 1995:34).

---

<sup>15</sup> Bosi retrata a experiência de ministrar curso de literatura brasileira dentro de um programa de formação política para jovens da Vila Yolanda, em Osasco, São Paulo, na década de 70. (p. 261-269). Ao referir-se ao trabalho, o autor usa a figura da “flor de giestra, a ‘ginestra’ que vinga nas encostas do Vesúvio cobertas de lavas e cinzas”, para reforçar essa idéia do “excluído” (grifo nosso) como sujeito.

<sup>16</sup> Fragmento retirado de BOSI, Alfredo. (2002) p.167; ref.: Cruz e Souza. *Obra Completa*. (1961) org. Muricy, Andrade. Rio de Janeiro: Aguilar.



Não raro, surge a inquietação a respeito do que vem a ser o negro enquanto sujeito enunciativo: “qual o valor semiótico da sua cor? Que marcas semióticas estão manifestas no negro como um ser, como um signo, no prisma ideológico que atribui um significado social a essa cor, traduzida também como uma raça e uma cultura?”(Martins,1995:34)

Martins (1995:35) conclui que “a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, como um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas”.

É nessa formação discursiva que a literatura negra presente em *Cadernos Negros* está inserida, ou seja, na mesma perspectiva apontada por Pereira (2002), ao estudar os cantopoemas do congado<sup>17</sup>. Assim como os cantopoemas, a literatura negra

“constitui lugar a partir do qual os indivíduos destituídos de voz, por força das desigualdades sociais, estabelecem a sua auto-representação. Ao tecerem a estratégia dessa literatura, realizam-se como sujeitos da comunicação, isto é, manejadores de códigos através dos quais respiram e colocam em prática seus projetos de superação da exclusão social”. (Pereira,2003:42)

---

<sup>17</sup> PEREIRA, Edimilson de Almeida. (2002) “Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil”(p.37-79). In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza:Puc Minas.

Pereira utiliza a expressão *literatura silenciosa* referindo-se a um perfil de literatura com a qual “o cânone literário não alimenta expectativa de diálogo.” (Pereira, 2002: 43)

A expressão literatura silenciosa adquire um paradoxal, pois indica uma textualidade que está ausente dos espaços literários legitimados, mas que, ao mesmo tempo, insinua-se como uma presença em potencial. Trata-se de uma situação que resulta da construção de uma ausência e de uma presença incompleta, ou seja, os discursos que debatem essas textualidades fixam-se numa faixa, sem negar de todo a outra. (Pereira, 2002:43)

Há uma constante polêmica sobre a qualidade dos textos produzidos por enunciadores negros. Por um lado, etnógrafos, sociólogos e antropólogos atribuem-lhe a valorização prática – como nos diria Jean-Marie Floch – e elogiam seus sinais de função estética. Por outro lado, a crítica literária a ignora solenemente. Ainda segundo Pereira, a ênfase nos aspectos literários dessa literatura posta em silenciamento não implica ignorar sua instância documental, nem seu contrário.

Pode-se dizer que a literatura silenciosa mantém seu significado político-ideológico porque, em suas origens, refere-se à textualidade de grupos marginalizados, mas exige a compreensão do significado estético que faz da alusão ao silêncio o pretexto para garantir a tessitura de um discurso complexo e criativo. (Pereira 2002:43)

Em suma, é necessário ler as narrativas poéticas da literatura negra conferindo a devida atenção à oposição entre seu plano de conteúdo (o valor

histórico-social devidamente figurativizado e tematizado) e seu plano de expressão (como realização estética), sobre os quais recaem estrategicamente determinados recursos para produzir os efeitos de sentidos desejados. De qualquer modo, a literatura negra reclama uma abordagem que é bastante relevante para a semiótica: a noção segundo a qual o sentido é gerado pela diferença, pela relação entre, pelo menos, dois termos com um mínimo de relação.

Grosso modo, a literatura canônica, porque legitimada, e a literatura posta em silenciamento são, ambas, elaborações sociais relacionadas à atribuição, à construção e à desconstrução de sentido ao mundo. Cada uma adota os recursos que lhe são convenientes com vistas a alcançar os efeitos de sentido que desejam. Porém, longe de ser essa uma experiência comprovada, como afirma Pereira (2002:43), mesmo a mais desatenta visita aos cursos de letras, aos manuais de literatura, aos livros didáticos, às indicações de leitura para o vestibular, e na maioria dos ensaios de teoria literária, percebe-se a ausência de literatura negra produzida no Brasil. Essa ausência, conforme diz Fonseca (2000: 90), homologa-se à situação do povo negro

“O negro foi ignorado por movimentos de feição nativista que fizeram do índio o símbolo da identidade do país, ainda que figurado como emblema de uma natureza exuberante e soberana, quase sempre vista à distância, como um pano de fundo do ideal de nacionalidade. Por isso, mesmo em projetos de feição ufanista que exaltavam acriticamente os valores e tradições nacionais, identifica-se uma ideologia de exclusão do diferente, que aprisiona o negro em lugares e funções marginais.”

Se, como foi dito, os estereótipos negativos reforçaram o percurso da morte semiótica do corpo negro, seja através da atribuição de valores disfóricos a elementos do seu fenótipo, seja através do silenciamento de referenciais positivos, a literatura negra constitui-se como um discurso outro cuja ação irá rasurar a imagem negativa e, ao mesmo tempo, instaurar valores os quais contemplem aspectos da pluralidade na sociedade brasileira.

## 2.2. O CONTEXTO DE SURGIMENTO DE CADERNOS NEGROS

Sob uma intensa onda de movimentação social contra a ditadura militar e afirmação das liberdades individuais, nasce no ano de 1978 o primeiro volume de *Cadernos Negros (CN)*, uma coletânea com oito autores, cujo objetivo é “discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura<sup>18</sup>”.

O surgimento da coletânea é parte de um processo de resistência e afirmação da liberdade empreendido pelos negros desde os tempos da escravidão, com início nas revoltas<sup>19</sup> de africanos escravizados e libertos em diferentes partes do país, passando por diversos movimentos políticos e culturais nas décadas

---

<sup>18</sup> Para mais informações atualizadas a respeito de Cadernos Negros, favor consultar: [www.quilombhoje.com](http://www.quilombhoje.com)

<sup>19</sup> sobre rebeliões e revoltas escravas, ver: REIS, João José. (2003) *A rebelião escrava no Brasil – a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras.

iniciais do pós-abolição<sup>20</sup>, e culminando com as organizações surgidas na década de 1970<sup>21</sup>.

Na seqüência do vigor da performance das Companhias Negras de Revista, no Rio de Janeiro, ou da Imprensa Negra em São Paulo, seguem diversas iniciativas de organização com vistas a construir um outro enunciado cultural e político, a exemplo da *Frente Negra Brasileira* e, mais tarde, o *Teatro Experimental do Negro* – TEN. Com o surgimento do TEM, em 1931, de acordo com Guimarães (2002:17), “se consegue unir, pela primeira vez, as diversas organizações negras, ou pelo menos, a maioria delas, em torno de uma organização comum, uma frente política<sup>22</sup>”; na seqüência do TEM, o *Teatro Popular Solano Trindade* configurou-se como outro importante eixo de mobilização cultural em São Paulo

Na década de 1970, era forte a influência das pesquisas que comprovavam a existência do racismo como um traço estrutural da sociedade americana,

---

<sup>20</sup> As quatro primeiras décadas do século XX são marcadas por movimentos culturais de cunho político, tais como a atuação da Imprensa Negra, as Companhias Negras do Teatro de Revista, o Teatro Experimental do Negro, mais tarde o surgimento do *Teatro Popular de Solano Trindade*. A esse respeito ver: MARTINS, Leda Maria. (1995) *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva.; NEPONUCENO, Nirlene. (2006) *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação (Mestrado em História/PUCSP): PUC.; FERRARA, Miriam Nicolau. (1986) *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia/FFLCH/USP).

<sup>21</sup> Ver: CARDOSO, Marcos. (2002) *O movimento negro em Belo Horizonte*. Belo Horizonte/MG: Mazza Edições.; HANCHARD, Michael. (1994) *The movimento negro of Rio de Janeiro and São Paulo in Brazil 1945-1988*. Princeton: Princeton University Press.

<sup>22</sup> GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. (2002) *A modernidade negra*.(p. 17) consultado em [www.fflch.usp.br/asag](http://www.fflch.usp.br/asag)

especialmente as pesquisas empreendidas por Hasenbalg (1979)<sup>23</sup>. O pesquisador apontou que as práticas racistas e discriminatórias no presente atuam no sentido de perpetuar as desigualdades, uma vez que os negros ficam expostos a situações cumulativas ao longo das fases do ciclo de vida, e que essas desvantagens são transmitidas de uma geração a outra.

A partir de tais conclusões, os militantes negros decidiram fundar um movimento nacional não apenas com o intuito de manter uma organização interna dos próprios negros, mas com a finalidade de questionar o papel do Estado na reprodução e perpetuação das desigualdades raciais no âmbito do cotidiano. Essa nova configuração discursiva vem atestar um desejo desses novos sujeitos em ecoar seus discursos e instaurar uma outra prática em relação à carga histórica de opressão. O movimento, com representação nacional, ficou conhecido como o *Movimento Negro Unificado – MNU*, inicialmente chamado de *Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial – MNCDR*.

É, portanto, nesse percurso de romper com a invisibilidade do negro e questionar o propalado mito da democracia racial, que o movimento social negro brasileiro investiu em uma série de denúncias e protestos públicos. Outro dado é bastante relevante nessa reconfiguração discursiva. Tencionava esse movimento entrar em disjunção com a data da abolição da escravidão (oficialmente celebrada no dia 13 de maio), e afirmar a conjunção com a data na qual, diz a história, o

---

<sup>23</sup> HASENBALG, Carlos A. (1979) *Discriminação e desigualdades sociais no Brasil*: Rio de Janeiro: Ed. Graal.

líder negro palmarino – *Zumbi dos Palmares* - foi assassinado, isto é, em 20 de novembro (celebrada em algumas cidades como feriado municipal).

Essa opção por radicalizar a luta pela igualdade racial no Brasil dialoga com outras manifestações igualmente contundentes surgidas anteriormente na década de 60, quando chegam ao Brasil informações a respeito do movimento negro norte-americano conhecido como *Black is beautiful*, cujo principal programa é a reconfiguração simbólica do corpo negro. No lugar do tratamento disfórico, o qual associava as características físicas dos negros à imperfeição estética, vê-se uma redefinição da dimensão do lugar estético ocupado por esse corpo, especialmente o cabelo crespo. Essa movimentação impulsionou o surgimento dos salões étnicos e colaborou para que eles se transformassem em espaço de conformação da identidade negra, o que reforça o papel estético acoplado ao político desses espaços de sociabilidade negra ao longo das décadas<sup>24</sup>.

No âmbito musical, a experiência de movimentos transnacionais a exemplo do “*Black Soul*” – o qual vigorou sobretudo no sudeste brasileiro e na Bahia – influenciou muitos dos militantes negros no resgate de signos positivos

---

<sup>24</sup> GOMES, Nilma Lino. (2002) *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

do corpo, a exemplo do cabelo “*black power*”, em referência aos movimentos norte-americanos como Black Panthers<sup>25</sup>.

Assim, conforme atesta Antônio (2005), o primeiro volume de *Cadernos Negros* foi lançado em 1978, na cidade de Araraquara/SP, durante a realização do Festival Comunitário Negro Zumbi – FECONEZU, com objetivo de “rever imagens e enraizamentos impostos pela literatura, pela historiografia, bem como dar visibilidade ao negro, questionando a dimensão de exclusão a que estavam submetidos, entre outros fatores, por um discurso universal branco<sup>26</sup>”.

Ao completar dez anos de existência, os próprios autores assim se manifestam:

“Os *Cadernos Negros* surgiram em 1978, em meio a um clima social efervescente, onde pontificavam greves e protestos estudantis. A criação do MNUCDR (Movimento NegroUnificado Contra a Discriminação Racial, depois somente MNU) dava-se do lado do campo de batalha dos setores progressistas, os quais contestavam o governo militar e exigiam liberdades democráticas. Com a criação do MNU, a luta contra o preconceito racial viria ser reequacionada. O FECONEZU (Festival Comunitário Negro Zumbi) também foi criado em 78, e reunia negros preocupados em preservar a herança cultural e organizar-se politicamente<sup>27</sup>”. (*Cadernos Negros*, 1998:11)

Percebe-se nessa passagem a interdiscursividade presente na marcação temporal, haja vista a ação de interferir no momento histórico e reconstruir

---

<sup>25</sup> GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira e SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e.(2004) *O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. 3ª edição Belo Horizonte: Autêntica ,p..31

<sup>26</sup> Antônio, Carlindo Fausto. (2005) *Cadernos Negros: um esboço de análise*. Tese (Doutorado em Teoria Literária, Unicamp.)

<sup>27</sup> *Cadernos Negros – antologia - Os melhores poemas* (1998).



símbolos de liberdade, em conformidade com outros movimentos sociais, os quais também tomam fôlego nesse mesmo período. No prefácio da primeira edição dos *Cadernos* (25/11/1978), assinado coletivamente, a imagem de liberdade é expressa numa nítida menção aos movimentos de libertação de certos países do continente africano “a África está se libertando! Já dizia Béliça, um dos nossos velhos poetas. E nós brasileiros de origem africana, como estamos?”<sup>28</sup> (Alves 2002: 222).

A menção à África acompanha a divulgação do projeto duplo: negação dos estereótipos e afirmação da identidade, construída agora pelos próprios sujeitos do percurso que passam da opressão enquanto objetos, para a liberdade enquanto sujeitos da enunciação

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nosso espírito das idéias que nos enfraquecem e que só querem nos dominar e explorar. *Cadernos Negros* marca passos decisivos para nossa valorização e resulta de nossa vigilância contra as idéias que nos confundem, nos enfraquecem e nos sufocam. (*Cadernos Negros* no. 01: 02)

---

<sup>28</sup> ALVES, Míriam. (2002) *Cadernos Negros (número 1): estado de alerta em fogo cruzado*. In: *Poéticas afro-brasileiras*, p.221-240.

No bojo dessa reconfiguração fórica e dessa “vigilância contra as idéias”, em que identidade negra é colada à consciência política, poetas<sup>29</sup> ligados aos *Cadernos Negros*, propõem uma mudança no campo da simbologia nacional e transformam, via MNU, o aniversário da morte de Zumbi dos Palmares, legendário líder que por décadas seguidas comandara a resistência no Quilombo de Palmares ao poderes coloniais, em Dia Nacional da Consciência Negra, buscando assim esvaziar o conteúdo simbólico do dia 13 de maio, quando se dão as comemorações oficiais da abolição da escravidão (Costa, 2004:14)<sup>30</sup>.

Assim, o que seria circunscrito no âmbito cultural é alargado para a esfera política. Essa perspectiva perpassa todas as edições seguintes de *CN*, publicadas ininterruptamente a cada ano, tendo o lançamento no próprio mês de novembro, na maioria das vezes, como um evento que se soma a outros na celebração da proposta de resistência e ousadia empreendida pelo líder negro palmarino, e imortalizado pelos militantes negros na atualidade. Nos anos pares, publica-se uma coletânea de poesia; nos ímpares, prosa, numa explícita estratégia de organizar a voz coletivamente para torná-la mais potente.

---

<sup>29</sup> Os poetas Oliveira Silveira e Oswald de Camargo são os idealizadores da perspectiva de transformar o dia 20 de novembro em Dia Nacional da Consciência Negra.

<sup>30</sup> COSTA, Sérgio. (2004) Política, esfera pública e novas etnicidades. Consulta em <http://www.interthesis.cfh.ufsc.br/interthesis3/artigo3pdf>

Do ponto de vista das formações discursivas, estas diferem do formato impetrado pelas organizações negras das décadas de 40 e 50, uma vez que a filiação ideológica de *CN* descarta a assimilação do universo branco.

“Há um crescente investimento na história, na identidade e na compreensão integral da problemática negra. A história oficial, construída sob o ponto de vista do branco é revisada. Palmares e Zumbi ganham através do passado recuperado, centralidade nos discursos, nas práticas sociais, na leitura da historiografia brasileira e na estratégia política dos movimentos negros.” (Antônio, 2005: 19)

Tal investimento temático e figurativo, como realça Antônio (2005: 23), está presente não apenas nos poemas como também em textos críticos publicados em prefácios, apresentações e contra-capas, nos quais os autores falam de si e criam o efeito de objetividade na instauração do sujeito enunciativo, como pode ser detectado na edição comemorativa de 10 anos da coletânea:

“A poesia, por meio do ritmo, tem sua ligação ancestral com as próprias funções do corpo e as atividades elementares do ser humano: a respiração, o fluxo sanguíneo, a cadência de uma caminhada, o ato sexual, o piscar dos olhos, a mastigação, etc. Neste sentido, os poemas dos afro-descendentes brasileiros partilham de um corpo histórico, em essência articulado no diapasão do verso de Solano Trindade: “o meu canto é o grito de uma raça em plena luta pela liberdade.” (Cutí, 1998: 20)<sup>31</sup>

Articulados a esse “corpo histórico”, no início da década de 80, ao nome *Cadernos Negros* soma-se a inscrição *Quilombhoje Literatura*, em referência à

---

<sup>31</sup> *Cadernos Negros – Os melhores poemas* (1998).

proposta instaurada, especialmente, pelo Quilombo de Palmares, espaço de continuidade de um projeto de liberdade e resistência, o qual segue um parâmetro interdiscursivo com expressões literárias anteriores.

Em seu livro *A poesia afro-brasileira* (1943), Bastide revisita “nossa tradição letrada” partindo de uma perspectiva étnica para destacar as obras de negros e mestiços. Na introdução do volume, o autor chama a atenção para a especificidade dessa poesia, invocando como pressuposto não apenas a diferença cultural, mas também as contingências históricas inerentes à presença dos africanos e de seus descendentes no Brasil.

Segundo Duarte<sup>32</sup> (2001: 38), Bastide acredita que “algo resiste nos afro-descendentes que sobrevive à assimilação e os faz escaparem do etnocídio. Tal processo de superação histórica leva-os a aprender a língua do colonizador sem esquecer formas, narrativas e crenças do passado livre”. Em 1973, ao publicar o volume *Estudos afro-brasileiros*, o autor demonstra um panorama sociológico da situação do negro no Brasil partindo de três elementos: a imprensa negra em São Paulo; a poesia afro-brasileira conjugada com a análise dos estereótipos de negros na literatura, como foi visto anteriormente; e as religiões de matriz africana.

Na seqüência da trajetória do negro na literatura brasileira, pesquisadores apontam percursos baseados em simulacros metodológicos diferenciados.

---

<sup>32</sup> Copiado do site: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/frame.htm>  
DUARTE, Eduardo de Assis. (2001) *Literatura e afro-descendência*. Belo Horizonte: UFMG/Literafro

Brookshaw (1983:152) nos informa que C.L.Innes definiu três modos de presença no mundo<sup>33</sup>:

1º) o escritor poderia ocultar tão habilmente sua identidade e orgulhar-se de sua aptidão para escrever, que nenhum crítico poderia adivinhar sua origem;

2º.) ele poderia escrever como um nativo, utilizando as formas dialetais herdadas e os dois pontos principais;

3º.) poderia protestar abertamente contra a linguagem e a forma literária há muito sancionadas pela tradição européia.

Ao utilizar essa tipologia, Brookshaw ilustra cada uma das atitudes com exemplos de escritores afro-brasileiros. Foram enquadrados, na primeira caracterização, Machado de Assis (segundo o autor, ele é criador de uma obra literária totalmente divorciada de suas origens raciais); Cruz e Souza (cujas referências à raça, conforme aponta Brookshaw, são “camufladas por uma espessa floresta de símbolos”) e Tobias Barreto (cujo escape intelectual das origens raciais era manifestado por seu grande interesse pela filosofia e cultura alemã). Domingos Caldas Barbosa trataria de escrever como um nativo, encampando a segunda atitude. Finalmente, o protesto aberto estaria presente nas obras de Lima Barreto e Luiz Gama.

---

<sup>33</sup> Citado também em QUILOMBHOJE (1985) *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. editado pelo Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, p.33.

Em 1987, o escritor Oswaldo de Camargo publica o livro *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura*. Nessa obra, encontramos exemplos “de estilos de vida” e temas que povoaram e ainda povoam o cenário da literatura brasileira, seja ela canônica ou não-canônica, muito próximos da tipologia apresentada por Brookshaw. Camargo, cuja inserção na literatura passa tanto pela crítica, quanto pela produção poética também publicada em *Cadernos Negros*, divide a expressão da literatura negra em temas e subtemas, confirmada pela antologia a seguir:

#### *Escravidão*

- Os escravos (em textos do Padre Vieira)
- Vozes D’Africa (na dicção de Castro Alves)
- Banzo (poema de Raimundo Correia – Meridionais)
- Depois da luta do eito (poema de Lino Guedes)
- Pai João (poema de Jorge de Lima)
- Escravocratas (poema de Cruz e Souza)
- Pai João (poema de Ciro Costa)
- Monjolo (Chorado de Bate-pilão) ( de Raul Bopp)
- Diamba ( Raul Bopp)
- Senzala (poema de Henriqueta de Resende)
- Tio Santana (de Guilhermino César)

#### *Amor*

- Lundu de cantigas vagas ( Domingos Caldas Barbosa)
- Lundum (também de Domingos Caldas Barbosa)

- A sesta
- À Antônia, moça parda de pernambuco, chamada vulgarmente catona (de Gregório de Matos)
- Essa negra Fulô (Jorge de Lima)
- Linda Negra (Solano Trindade)
- Caça (Geni Guimarães)
- Careço (Maria da Paixão)
- Forja (Paulo Colina)
- Pôr-do-sol de Itapoã (Jota Abílio Ferreira)

*Identidade:*

- Há bodes de toda espécie – fragmento (Luiz Gama)
- Emparedado – trecho (Cruz e Souza)
- Fragmentos de Lima Barreto (Vida e morte de ,. J. Gonzaga de Sá/ *Diário Íntimo /Vida Urbana*)
- Cabo Machado (Mário de Andrade) - em Losango Cáqui
- Dedicatória (Lino Guedes)
- Novo Rumo (Lino Guedes)
- Conversa (Solano Trindade)
- Cantiga (Solano Trindade)
- Nicolas Guillén (Solano Trindade)
- Atitude (Oswaldo de Camargo)
- Fragmentos de A maldição de Canaan (Romeu Crusoé)
- Poema do Negro Africano (Nei Leandro)
- Mulatas (de Fernando Góes)
- Encontrei minhas origens (Oliveira Silveira)
- Preto de Alma branca: ligeiras conceituações (Adão Ventura)

- Integridade (Geni Mariano Guimarães)

*Religião, festas, oração*

- Macumba (trechos de *Macunaíma*) – Mário de Andrade
- Irene no Céu (Manuel Bandeira, em *Libertinagem*)
- Oração ao negrinho do pastoreio (Augusto Meyer, em *Duas orações*)
- Cantegiró - fragmento (Cassiano Ricardo)
- O baile – Márcio Barbosa (em *Cadernos Negros 9*)
- Bloco – (Theobaldo de Miranda Santos)
- Festa (Oswaldo de Camargo)
- Papai-moçambique (Adão Ventura)

Revisão negra da história

- Protesto – fragmento (Carlos Assunção)
- Treze de Maio (Oliveira Silveira)
- Bula (Abelardo Rodrigues)
- Pressentimento (Paulo Colina)
- Ser ba Serra (Jamu Minka)<sup>34</sup>
- Para Domingos Jorge Velho (José Carlos Limeira)
- Canção para um negro abandonado (Éle Semog)
- Leilão (Abelardo Rodrigues)
- Sob a alvura das pálpebras (Cuti)
- Em maio (Oswaldo de Camargo)

*Viver negro, racismo*

---

<sup>34</sup> Jamu Minkae em Teclas de Ébano – o poema foi premiado com o troféu “Zumbi dos Palmares” de 1984 da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo – ver CAMARGO, Oswaldo. *O Negro Escrito*.



- Mãe-preta (Oliveira Silveira em *Roteiro dos Tantãs*)
- Dor de Dente (Mário de Andrade em *Amar, Verbo Intransitivo*)
- Civilização (Oswaldo de Camargo, em *O Carro do Êxito*)
- Corpo a corpo (Paulo Colina em *A Noite não Pede Licença*)
- Jogos de búzios (Paulo Colina em *Plano de Vôo*)
- Faça sol ou faça tempestade ( Adão Ventura em *A Cor da Pele*)
- Cantar charqueada (Oliveira Silveira em *Pêlo Escuro*)
- Odisséia (Ele Semog em *O Arco-Íris Negro*)
- Poema (Cuti em *Flash Crioulo Sobre o Sangue e o Sonho*)
- Ela (Cuti em *Batuque de Tocaia*)
- Medo Medular (Cuti em *Batuque de Tocaia*)
- Emanuenseana ou baile de Mary Pororoca (Arnaldo Xavier em *Contramão, Antologia*)
- Carregadores (Míriam Alves em *Estrela no Dedo*)
- Ouvidos aguçados (Míriam Alves em *Estrelas no Dedo*)
- Malandragem – História 1 (Márcio Barbosa em *Cadernos Negros – 9*)
- Quando negro dá risada (Ronaldo Tutuca em *Homem ao Rubro*)
- Negro urbano (José Luanga Barbosa em *A Razão da Chama*)
- Na escola (Jônatas Conceição da Silva em *Miragem do Engenho*)
- Itararé (J. Abílio Ferreira em *A Razão da Chama*)

#### Manifestos

- Lançamento dos *Cadernos Negros* 4 – prosa
- Negros têm direitos? A poesia também tem!

Esse é um percurso temático bastante comum nos trabalhos de pesquisadores os quais se dedicam a estudar o universo da enunciação negra na Literatura Brasileira. Para nosso estudo, focaremos atenção, no próximo capítulo, ao item relacionado ao campo semântico chamado por Camargo “amor”. Nessa esfera, especificamente, um dos aspectos os quais chama-nos mais atenção, por constar na antologia, é a escolha do poema “Essa negra Fulo”, de Jorge de Lima, e não da versão “A outra Nega Fulo”, de Oliveira Silveira, publicada em *CN* 11 (1988) e, posteriormente, na edição “Os melhores poemas”, em 1998. Camargo não nomeia esse tema com demarcações erótico-sexuais, elemento pouco destacado quando se fala da temática negra em *CN*, conforme já fora percebido por pelo crítico e escritor Luiz Silvia (Cutí)<sup>35</sup>. Mas a simples nomeação parece-nos instigante e apropriada para tomar como fio condutor a relação entre afetividade e a enunciação negra na literatura. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Continuando a discussão das tipologias, a proposta de Bernd (1983)<sup>36</sup> enfatiza Luiz Gama como aquele que instaura pistas de um discurso fundador e pioneiro da atitude compromissada com os valores da negritude. Ela destaca o livro *Primeiras Trovas Burlescas*, de Gama, publicado em 1859, como o momento de rompimento de um continuum na literatura brasileira, na medida em

---

<sup>35</sup> SILVA (Cutí), Luiz. (2000) “*Poesia erótica em Cadernos Negros*”. in: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica.

<sup>36</sup> BERND, Zilá. (1983) *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

que funda uma linha de indagação a respeito da identidade, a qual será trilhada na atualidade pela poesia negra do Brasil. Como enunciador discursivo, o ator da enunciação adota procedimentos figurativos e temáticos e propõe um novo olhar sobre a saga negra na América, especialmente em solo brasileiro. Gama, no poema “Quem sou eu?”, empreende uma instigante relação de oposição entre o *eu* e o *outro*, em que, ao reagir a estereótipos negativos de sua época, filia-se a uma nova semântica e descortina a semântica do seu *outro*.

Essa postura instiga-nos a esboçar uma tipologia baseada no simulacro das relações de *identidade* vs. *alteridade*, privilegiando, por um lado, a relação interdiscursiva entre uma enunciação negra e sua postura diante da literatura legitimada pelo cânone e, por outro, a literatura negra de *Cadernos Negros* e outras formas de enunciação negra na literatura brasileira. Para tanto, utilizaremos a proposta do simulacro metodológico criado por Landowski (2002)<sup>37</sup>, em diálogo com a proposta estabelecida por C.L.Innes, e utilizaremos, como ponto de partida, alguns dos autores citados por Brookshaw.

### 2.3. REGIMES DE INTERAÇÃO: IDENTIDADE VS. ALTERIDADE

O conceito de regimes de interação retoma a idéia de *sentido e diferença* sob a perspectiva de Saussure. Assim, “homem” existe em oposição à “mulher”,

---

<sup>37</sup> LANDOWSKI, ERIC. (2002) *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva.

“dia” existe em oposição à “noite”, “preto” existe em oposição a “branco”. O mesmo ocorre com a idéia de sujeito, em que *o um* opõe-se a um *outro*. Segundo Landowski (2002: 04)

“o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou – como será o caso aqui – da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída.”

A reflexão semiótica sobre *identidade vs. alteridade* se ajusta

“às novas dimensões de direitos e cidadania que caracterizam as sociedades democráticas na virada do milênio. Não deixa de parecer paradoxal, a propósito, que a afirmação da diferença, da alteridade, da rica geografia de identidades culturais, revigore simultaneamente o direito de igualdade, assinalando uma relação simétrica entre o direito à diferença – de identidades culturais -, e o direito de igualdade – no exercício e na fruição dos direitos<sup>38</sup>.”

A busca da identidade pressupõe o seguinte encaminhamento de Landowski (2002:27): “eu sou o que você não é, sem dúvida, mas eu não sou somente isso; sou também *algo* a mais, que me é próprio – ou que talvez nos seja comum.” Essa concepção de relação intersubjetiva pressupõe tanto o *eu* quanto o *outro* em movimento, alternância de continuidade e ruptura o tempo todo; não há

---

<sup>38</sup> SILVA Jr., Hédio. (2002) *Direito de Igualdade Racial: aspectos constitucionais, civis e penais: doutrina e jurisprudência*. São Paulo: Editora Juarez de Oliveira.

duratividade. A tensão é resultado da relação e, por conseguinte, gera a diferença, ao mesmo passo em que é gerada por ela.

O semioticista recorre à metáfora zoossocial para explicar estilos de vida dos sujeitos na sua relação com o outro. Para ele, há quatro tipos de sujeitos em interação: ao sujeito em conjunção com as normas do grupo a que pertence, o autor chamou *esnobe*, isto é, um indivíduo que se caracteriza essencialmente por seu senso de *adequação* – demonstrando o comportamento de identificação quanto às normas do grupo ao qual pertence; segundo perfil é denominado *dândi*, típico ser “disposto a tudo, ao contrário, para se diferenciar e se desligar – se disjuntar – da mesma sociedade”; *camaleão* é o nome atribuído ao terceiro perfil.

“cuja habilidade consiste, muito discretamente, em se fazer passar por alguém que já pertence ao mesmo mundo, embora, na realidade, ele jamais tenha se disjuntado do universo - totalmente outro – de onde ele provém e de para onde, secretamente, ele sabe (ou imagina) poder um dia retornar como um dia se volta para casa.” (Landowski, 2002:38)

Por fim, nosso último perfil de estilo de vida é o *urso*,

“este solitário – louco ou gênio – a quem ninguém senão ele próprio pode indicar a direção a seguir e que, uma vez a caminho, não se desviará, haja o que houver, de sua própria trajetória, com o risco de deixar que se rompam, pouco a pouco, a maior parte dos vínculos que o mantêm conjunto à sua esfera de pertinência”. (Landowski, 2002:38)

Esse (o urso) não quer entrar em conjunção com nada que esteja ligado ao mundo social; seu percurso é solitário. A singularização é sua marca principal. O

autor nos lembra, no entanto, que esses espaços não são totalmente rígidos e absolutamente inflexíveis. Dados os perfis de cada ‘identidade’, é preciso ter em mente que na encruzilhada desses percursos “todos os pontos de chegada são ao mesmo tempo outros pontos de partida possíveis para algum outro” (Landowski, 2002:40). Assim, o autor nos lembra que o *esnobe*, após alcançar seus objetivos, pode vir a ocupar a posição de *dândi* pensando, talvez, em alterar sua condição na sociedade ou, quem sabe, em “redescobrir as virtudes da ‘autenticidade’”. Da mesma forma, o camaleão pode desejar pertencer à esfera do *urso*, e este pode desejar voltar para seu ponto de partida.

Cruzando essas informações com a noção de modalidades narrativas, Landowski dirá que os efeitos de sentido projetados pelo simulacro do *urso* e pelo simulacro do *camaleão* – marcados pelo traço não-humano - são modalizados por um *querer-ser* que se opõe a um *querer-parecer* atribuído ao simulacro do *esnobe* e do *dândi* – marcados pelo traço humano. O *urso* não “se preocupa a mínima com o olhar, indiferente ou curioso, aprovador ou desaprovador, de outrem”. Já o *camaleão* administra “habilmente as aparências de modo a nada deixar transparecer de sua alteridade intrínseca relativamente ao meio ambiente”(Landowski, 2002:43). O *esnobe* procura não apenas ser, mas também ele precisa parecer que é igual ao grupo de origem; o *dândi* tem “a obsessão, inversa, de se demarcar e, portanto, até um certo ponto, de se excluir de

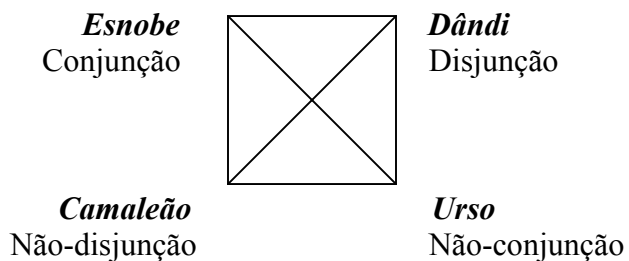
seu próprio meio”(Landowski, 2002:43), fazendo o possível para parecer diferente, distinto do seu grupo de pertença.

Como dissemos anteriormente, os regimes de interação não são estáticos e inflexíveis; eles podem mudar conforme mudem as configurações nas relações de *identidade vs. alteridade*. Nesse sentido, propomos dois sistemas de interação na produção literária brasileira, uma legitimada pelo cânone, e a outra, inscrita em uma via alternativa. Temos, pois, dois modelos de projeção dos estilos de vida. O primeiro modelo aponta para os enunciados orientados pelo paradigma estético canônico ocidental, cujo efeito de sentido demarca menos questões éticas que estéticas. O segundo modelo apresenta o paradigma alternativo, de matriz negra, e propõe o diálogo entre o ético e o estético. Lembremo-nos, porém, que ambas as posições representam posturas ideológicas muito bem demarcadas, embora o primeiro modelo crie o simulacro da objetividade; o que não é senão efeito de discurso, ilusão referencial. O primeiro modelo, em nome da liberdade de expressão e da licença poética, faz crer que é a única matriz estética possível. Mas, como reitera Landowski ,

“Os “estilos de vida” são (...), em primeiro lugar, *projetos* atualizados, e por isso primeiramente *escolhidos* com base numa intencionalidade, articulada ou difusa, que os funde, e que em troca eles manifestam, ensinando assim aos sujeitos, mediante seu fazer e seu devir, o que eles “são”. (2002:42)

Assim, como acontece no teatro negro, o segundo modelo vem apontar outras matrizes de criação de linguagens, as quais, para além de apenas enfatizar o tema do negro trazem, com o sujeito da enunciação, uma história, um pensamento estético, enfim, uma cosmovisão (Martins, 1995: 29).

Vale a pena recorrermos a extratos da nossa literatura, sobretudo de alguns autores já citados por Brookshaw, revisitando os percursos de interação conjugados com estilos de vida dos enunciadores, conforme a teoria de Landowski. Se tomamos o modelo canônico como referência, quais escritores projetam, respectivamente, os simulacros *esnobe*, *dândi*, *camaleão* e *urso*? Como eles se interagem diante da presença do *outro*? Como está instituído o seu ser, ou seja, “como ‘ser o que se é’”? (Landowski,2002: 42)



No campo da literatura, *o esnobe* seria aquele enunciador que afirma a conjunção total com o paradigma estético canônico e projeta no enunciado seu lugar enunciativo. Retomando Landowski, ele não apenas é ou quer ser o destinador da boa forma; ele *quer-parecer* que é; seu trabalho literário é recoberto



de preocupações com a polidez e com a elegância formal. Tendo o modelo canônico como referência, o *esnobe* mantém a postura clássica de obediência tradicional aos valores desse cânone. Com efeito, parodiando Brookshaw, não seria demasiado citar Machado de Assis como um importante exemplo do jeito *esnobe* de ser, conforme o primeiro marco referencial. Sua obra é a conjunção com o culto à forma conforma a matriz ocidental da estética literária.

O lugar enunciativo de Machado de Assis sempre desperta polêmicas a respeito de sua vida e obra. Alguns críticos e outros estudiosos da literatura tentam entender como está circundada a temática negra nos seus trabalhos. Tal especulação se deve ao fato de ele ser mulato e ter produzido seus trabalhos na vigência da escravidão. Sobre o assunto, anota Camargo (1988:54)

“o destino empurrava Machadinho às cercanias de negros – fosse no campo de afeto e matalotagem para a vida, fosse no campo do aprendizado e despertar para as Letras. Foi Paula Brito<sup>39</sup> que, tendo Machadinho menos de 16 anos, publicou o primeiro trabalho literário dele. (...) E é pelas mãos do mesmo Paula Brito que o menino Machado entrou, em 1856, para a ‘Tipografia Nacional.’”

---

<sup>39</sup>“Francisco de Paul Brito, considerado o precursor da imprensa negra no Brasil, mulato saído de um meio bastante humilde de artesãos, era homem que se fizera por si mesmo. Aprendera o ofício de tipógrafo na Imprensa Nacional. A partir de 1831, estabeleceu-se por conta própria(...)”. Foi editor do jornal *Marmota Fluminense*. “Da *Marmota*, sabe-se que tinha sessenta empregados: nove franceses, cinco portugueses, quarenta e seis brasileiros”. (p.82) “Em 1855 (...) reunia-se a *Petalógica*, sociedade literária e artística, de que êle fôra um dos primeiros batalhadores. As reuniões se realizavam na sua livraria”. Foi nesse veículo, sob os auspícios de Paula Brito, que Machado de Assis teria publicado seu primeiro poema “A Palmeira”, antes mesmo de completar seus 15 anos de idade. (p.81)

Esse contato de Machado com o universo negro antes e depois da abolição da escravidão, ao que sugere a projeção enunciada na sua obra, não influenciou, de maneira significativa, conforme nos conta Sayers (1983:385), sua veia literária, e não foi suficiente para que ele

“emprestasse seu talento à causa do negro, à luta contra a escravidão, como o fizeram outros mulatos bem dotados, tais como José do Patrocínio e Luís Gama. Ou tivesse, pelo menos, desenvolvido o tema de Salomé Queiroga e Bernardo Guimarães, de que o tipo de brasileiro genuíno fosse mestiço de negros, escrevendo romances com protagonistas mulatos. Que não o fez é coisa geralmente sabida. Seus personagens negros são escravos ou domésticos e apenas em um dos seus romances e quatro dos seus contos aparecem personagens de uma importância pouco acima de secundária.”

De fato, em Machado, a temática negra não está enunciada no enunciado de maneira facilmente identificável; há mesmo quem diga que ele silenciou essa questão. O semiótico atento não se deixa enganar pela aparente invisibilidade temática ou figurativa. É preciso ir além, buscar nos interstícios, pois é na *enunciação* que esse enunciadador se projeta. Recriações de estereótipos a exemplo do “negro feiticeiro”, em *D. Casmurro*, do servilismo do negro (“humildade nas suas cortesias”, em *Papéis Avulsos*); negros infiéis ou traiçoeiros, em *Papéis Avulsos* e *Memorial de Aires*; paternalismo dos brancos, a infantilização no

tratamento do branco para com o negro (a senhora branca que foi boa para eles)<sup>40</sup>  
etc.

Esse jogo de *enunciação vs. enunciado* requer atenção redobrada e uma boa dose de elementos da Pragmática, tais como as teorias da pressuposição, do implícito, do subtendido, além de todos os elementos do nível discursivo do percurso gerativo do sentido. Importa realçar, no entanto, que seu *querer-parecer* adequado à tradição literária legitimada foi sancionada positivamente pela crítica da época e da atualidade. Com relação a até que ponto sua obra contribui para o debate a respeito da formação de uma literatura negra, isso sim é uma grande incógnita. Tarefa esta que Gomes (1988:108), na obra *O negro no romantismo brasileiro*, preferiu não desenvolver, embora defina como relevante a temática negra no estudo da literatura brasileira e, por extensão, o componente racial na obra machadiana:

“Enveredar pelas últimas décadas do século XIX significaria abordar tendências literárias frontalmente diversas das românticas, o que nos faria sair do objetivo traçado. No entanto, a tentação foi forte, pois Machado de Assis, Aluísio de Azevedo e Cruz e Souza, por si sós, representam um mundo complexo e instigante a ser decifrado no que diz respeito a nosso tema. Ficam seus nomes à guisa de sugestão, uma vez que continuam a ser raros os estudos literários abordando a problemática negra em nosso país.”

---

<sup>40</sup> Bastide, Roger. (1973) “*Estereótipos de negros na literatura*”. In: Estudos Afro-brasileiros.

Quanto ao pertencimento racial de Machado de Assis, Massa<sup>41</sup> (1971) faz um amplo levantamento da árvore genealógica do escritor, buscando sua descendência africana e portuguesa, bem como as relações de vizinhança e amizade, as quais poderiam exercer determinada influência no seu modo de presença no mundo. No entanto, a semiótica não centra sua atenção na vida do autor. Ela pressupõe que o texto contém pistas a respeito das suas filiações interdiscursivas e oferece um simulacro metodológico para desbastar, etapa por etapa, o percurso que gera o sentido desse texto.

Por essa razão, e por considerar que o mundo é um vasto campo no qual as coisas (e pessoas) só adquirem sentido quando estão em relação, seria bastante interessante que alguém se disponibilizasse a fazer um profundo estudo da imagem da branquitude (que está em oposição a negritude) na obra de Machado. Um estudo como esse fugiria do (já) senso comum cuja afirmativa recai sobre o pressuposto (ainda mal estudado) segundo o qual a obra machadiana não explora a temática negra. Talvez, seu ponto mais expressivo tenha sido exatamente explorar como se comportavam os brancos de sua época, quais seus aspectos fóricos e juntivos, como é ser branco (ou branca) numa sociedade escravista. Uma questão como essa “is about how white people are represented, how we

---

<sup>41</sup> MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado d Assis*.

represent ourselves<sup>42</sup>”. Esse poderia ser um bom tema de pesquisa, posto que “white people have had so very much more control over the definition of themselves and indeed others than have those others”. (Dyer 1997:13).

Dyer (1997) considera que há uma construção cultural e social do que seria uma pessoa branca. Em perspectiva semelhante, Piza (1998) descortina a construção de personagens femininas negras construídas por escritoras brancas e investiga como se dá essa relação. Portanto, focar atenção no estudo da branquitude na obra de Machado de Assis poderia ser um instigante trabalho acadêmico e, sem dúvida, traria contribuições inestimáveis para a compreensão de mais um capítulo da história do Brasil.

Na seqüência da exposição desse primeiro modelo, passemos agora para o percurso do *camaleão*, cuja modalidade projeta um *querer-ser*. O perfil do *camaleão* é bastante controverso. Não estamos nos referindo ao aspecto pejorativo atribuído à idéia de camaleão pelo senso comum, qual seja, algo ou alguém despersonalizado, que vulgarmente “anda conforme o vento sopra”. É preciso lembrar que os quatro estilos de vida tratados aqui, recriam a proposta de Landowski e, portanto, são termos semiotizados. O estilo *camaleão* seria aquele (2002:38)

“cuja habilidade consiste, muito discretamente, em se fazer passar por alguém que já pertence ao mesmo mundo,

---

<sup>42</sup> DYER, Richard. (1997) *White*. Londres: Routledge. O autor, ao estudar a imagens de pessoas brancas nas artes e nos meios de comunicação, adota uma postura de um *eu inclusivo* e fala da perspectiva do seu pertencimento racial, ou seja, como um homem branco.

embora, na realidade, ele jamais tenha se disjuncto do universo – totalmente outro – de onde ele provém e para onde, secretamente, ele sabe (ou imagina) poder um dia retornar com um dia se volta para casa.”

Cruz e Sousa parece representar bem o grupo. A tematização poética de Cruz e Sousa é recoberta por figurativizações que fogem à carga sígnica brasileira. Roger Bastide irá dizer que ele parece “o mais europeu de todos os poetas brasileiros”. Em seus versos, são fartos os temas que euforizam a cor branca, como no verso a seguir (Sousa, 1981: 74)

### ***Braços***

Braços nervosos, brancas opulências,  
Brumais brancuras, fulgidas brancuras,  
Alvuras castas, virginais alvuras,  
Lactescências das raras lactescências.

Além disso, Cruz e Sousa é leitor assíduo de escritores europeus, com os quais vai aprender o pensamento simbolista. Em sua poesia, é muito forte a presença de recursos sonoros. Cruz e Sousa busca a afirmação no universo canônico, mas sua origem racial torna-se um empecilho. Nesse sentido, o escritor nega a disjunção e se encontra no sentido em direção à conjunção desse modelo. Seria leviano omitir que, atualmente, há pesquisadores revisitando a obra tanto de Machado de Assis quanto de Cruz e Sousa, em busca de novas leituras a respeito

do tratamento temático e figurativo de elementos raciais presentes nas respectivas obras<sup>43</sup>.

Tratando dos dois últimos estilos, o *dândi* e o *urso*, podemos dizer que o nome mais indicado para esse momento é Luiz Gama<sup>44</sup>. Um olhar pouco atento diria que Gama representa bem o estilo *dândi*, dado sua contundência e intervenção satírica na poesia – se colocado como avesso às formas padrões de escrita – e crítico contumaz do modelo social em vigor no período da escravidão. No entanto, nossa proposta difere dessa. Aceitar Gama como *dândi* é sinônimo de admitir que ele demarca um projeto de intervenção contínuo e deliberadamente oposto ao estilo do *esnobe*, vindo, por exemplo, a se configurar como uma matriz alternativa de performance literária. Em outras palavras, teríamos de admitir que ele instaura uma literatura negra. Esse raciocínio corre o risco de estar contaminado por um anacronismo impropriedade, visto que no final do século XIX não se falava na existência de uma literatura negra e, conseqüentemente, não havia um perfil de *dândi*. A postura de Gama, configurada pelo jeito singular de atuar, aproxima-se do jeito *urso* de ser, pois está, nesse sentido, percorrendo o

---

<sup>43</sup> Sobre Cruz e Souza, ver: SILVA, Luiz. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto*. (2005) Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Unicamp/SP; OLIVEIRA, Anelito Pereira de. *O clamor da letra – elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Souza*. (2006) Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Universidade de São Paulo.

<sup>44</sup> Sobre Luiz Gama, ver edição preparada por: FERREIRA, Lígia Fonseca. *Luiz Gama: Primeiras Trovas Burlescas e outros poemas*. (2000) São Paulo: Martins Fontes.; FERREIRA, Lígia Fonseca. *Luiz Gama (1832-1882): Étude sur la Vie et L'Oeuvre d'un Noir Citoyen, Poet et Militant de la Cause Antiesclavagiste au Brésil*. (2001) Tese (Doutorado em Estudos do Mundo Lusófono) – U.F.R. Études Ibériques et Latino-Américaines, Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris.

caminho da negação da conjunção com o marco referencial canonizado, seguindo em direção à disjunção total desse modelo. Essa tentativa de disjunção aponta pistas de intervenção para as gerações futuras, especialmente, para os poetas de *Cadernos Negros*.

Portanto, Luiz Gama preparou o caminho para um sistema de literatura que vai reler a matriz ocidental e apontar outro paradigma poético. Filho de Luiza Mahim, figura lendária na historiografia da escravidão, cujo nome está associado à *Revolta dos Malês*<sup>45</sup>, na Bahia, e de um fidalgo baiano de origem portuguesa. Segundo Camargo (1987: 44) “como lírico, é o primeiro poeta negro a cantar seu amor por uma mulher de sua própria raça”. Eis seu poema mais famoso “Quem sou eu?” – mais conhecido como “Bodarrada”

Se sou negro ou sou bode  
Pouco importa. O que isto pode?  
Bodes há de toda casta,  
Pois que a espécie é muito vasta...  
Há cinzentos, há rajados,  
Baios, pampas e malhados,  
Bodes negros, bodes brancos.  
E, sejamos todos francos,  
Uns plebeus e outros nobres,  
Bodes ricos, bodes pobres,  
Bodes sábios, importantes,  
E também alguns tratantes...  
Aqui, nesta boa terra,

---

<sup>45</sup> Sobre Luiza Mahim ver REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. (2003) Edição revista e ampliada – São Paulo: Companhia das Letras. p.301-304. Embora Luiza Mahim faça parte do imaginário coletivo como uma das lideranças da Revolta dos Maleês, REIS diz não ter encontrado, entre os documentos da rebelião, nenhuma pista de que Mahim teria sido uma de suas lideranças.



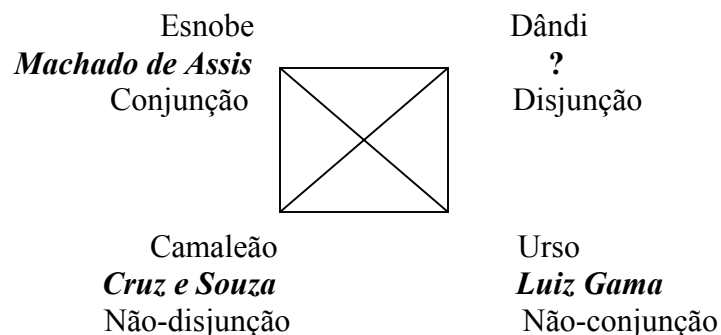
Marram todos, tudo berra

.....  
Pois se todos têm “rabicho”,  
Para que tanto capricho?  
Haja paz, haja alegria,  
Folgue e brinque a bodaria;  
Cesse, pois, a matinada.  
Porque tudo é “bodarrada”.  
(Gama, 1944:32)

Em plena escravidão, Gama recorria à ironia desmedida para enunciar suas sátiras, preocupando-se com o plano de expressão e o plano de conteúdo, pois era atento aos efeitos de sentido produzidos no plano de expressão, como diz José Romão da Silva:

“sem a preocupação pela gramática e pela pompa formal do parafraseado refeito, abjurando mesmo a idolatria da frase, Luis Gama amava o ritmo, a boa cadência, o vocábulo sonante, no lugar adequado.” (Silva,2004:25)

Se sistematizamos esse primeiro modelo no quadrado semiótico percebemos que um dos lados das categorias encontra-se em estado de espera



Convém notar que se mudamos o marco referencial e testamos a matriz alternativa de estética literária, incorporando a projeção da literatura negra, muda a configuração da proposta. Nesse segundo modelo, Machado de Assis não é mais *esnobe*, posto que ele não se adequa a essa perspectiva. Seu percurso agora é o do *dândi*, cujo esforço é não só ser o oposto do que se espera dele, mas ele precisa parecer que é diferente. Com relação à identificação com a temática negra, Machado entra em disjunção total. Em contraponto, está a atuação do *esnobe*, o qual se orgulha de pertencer ao grupo, esforçando-se não somente para ser, mas para parecer que é um divulgador da idéia dos seus pares. Esse perfil é representado pelo grupo de poetas que seguiu as pistas indicadas por Luiz Gama, e produz o alternativo, o outro modelo. Esse grupo é composto pelos poetas de *Cadernos Negros*.

Na década de 70, surge uma safra de enunciação negra que marcará o século XX e se transportará para o século XXI: a paulistana Esmeralda Ribeiro, o gaúcho Oliveira Silveira, o mineiro Adão Venturo e o paulista Abelardo Rodrigues já davam pistas de que havia, sim, uma literatura negra em ebulição. Desde o lançamento do primeiro volume de *CN*, em 1978, o grupo de poetas marca a afirmação de um estado conjuntivo permanente, afirmado pela figura do *esnobe*.

Vejamos uma poesia de Cuti, um renomado poeta da geração atual. O poema “Arremedo” parodia o “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond, e

instaura o diálogo intertextual e interdiscursivo, numa narrativa cortante e de forte posicionamento político, mas não sem antes reconstruir a mesma estrutura do poema drummondiano, sobretudo em sua dimensão rítmica e sua curva entoativa.

Quando nasci, Drummond  
veio um anjo branco  
como todos são  
e enfiou em meu berço  
um saco de humilhação

e me falou em tom  
de nojo e paternalismo  
- Cuti, vai ser trouxa na vida  
E me deu pra mamar  
A cachaça do racismo  
Açucarada, sem dúvida  
Com limão e dúvidas

Os olhos espiam os joelhos  
Torcidos da minha gente no chão.  
O dia nem dá pelota  
Porque quer ser ariano.

Os aviões cheios de bombas:  
Homens brancos pretos e amarelos.  
Deus negocia negros na Santa Ceia secreta  
Meu coração é mistério  
Cheio de bocas  
Por onde arrotam os rios  
O homem atrás da pele  
é branco  
(Cuti, 1982: 59)

Adentrar o percurso da negação da conjunção, mas sem ainda chegar à disjunção total é o caminho do *urso*. O estilo *urso* de ser é o perfil de poeta que

produz uma enunciação negra, adota temas e figuras que remetem à literatura negra, mas não reivindica participar do grupo. Ele tende mesmo a se disjuntar.

Ricardo Aleixo é um nome adequado para caracterizar o *urso*. A opção desse perfil de poeta é construir um *ethos* mais eufemístico, sem aparecer muito, sem que ao seu lado esteja inscrita a marca do grupo. Em outras palavras, trata-se de um criador de literatura negra mas, ao instaurar uma enunciação que transita em diversas outras temáticas, não reivindica para si o *querer-parecer* ser um poeta negro. O *urso* prefere trabalhar sozinho, não gosta de aglomerações, sua presença é estrategicamente pensada e ele adora romper com instituições. Nesse sentido, ele não se coloca como representante de ninguém e não admite que o representem. Ele está por ele mesmo e parece preferir a semiótica ilusão da soberania.

Vejam como o *urso* se enuncia. Além de poeta, Aleixo é compositor e *performer*. Em todos os seus livros, ele responde pela iconografia (projeto gráfico e editoração eletrônica). Cada livro reúne no plano de expressão e no plano de conteúdo elementos de enunciação negra. Embora o autor real negue a conjunção com uma literatura negra, para a semiótica isso não interessa. A análise semiótica está interessada no que é projetado pela obra, independentemente da intenção do autor. A nenhum destinatário é concedida a proeza de saber o que se passa na cabeça do autor. Em “Trívio”, Aleixo marca no enunciado a preocupação com a temática negra:

q uanto +  
 p obre +  
 n egro  
 q uanto +  
 n egro +  
 a lvo  
 q uanto +  
 a lvo +  
 m orto +  
 q uanto +  
 m morto +  
 u m  
 (Aleixo 2002: 69)

Atento à expressividade cromática, o poema foi escrito com letras brancas sobre o fundo preto. Homologam-se à categoria semântica *vida* vs. *morte*, elementos do conteúdo, mas, sobretudo, elementos da expressão: duas colunas, uma formada pela letra inicial e outra com o resto da palavra, seguida de um sinal matemático mais (+), formando duas isotopias: a soma dos elementos e também a cruz, que remete à morte. Assim, na poesia de Aleixo, a relação semi-simbólica é mais explícita, mas no plano de conteúdo apreende-se uma verdadeira preocupação com temas defendidos pelo grupo dos *esnobs*, cada um à sua maneira.

Nosso último estilo é o *camaleão*. No modelo referencial atual, o *camaleão* insere-se no percurso da negação da disjunção e se aproxima da conjunção. Deduzimos desse perfil aqueles poetas que dialogam mais intimamente com a literatura negra, estabelecendo parcerias importantes. Embora

eles não reivindicuem a posição de produtores de literatura negra, também não questionam a possibilidade do diálogo. Pensamos em Edimilson de Almeida Pereira para representar o grupo *camaleão*. Pereira é autor de livros de poesia, literatura infanto-juvenil, é professor universitário e um incansável pesquisador do universo banto (mundo de inquices, calundu, congado e calunga). De sua autoria, destacamos “Inquices” (1996:15)

São os amigos.  
(...)  
Sabemos deles  
os apelidos  
chamar é senti-los  
andando em nós (...)

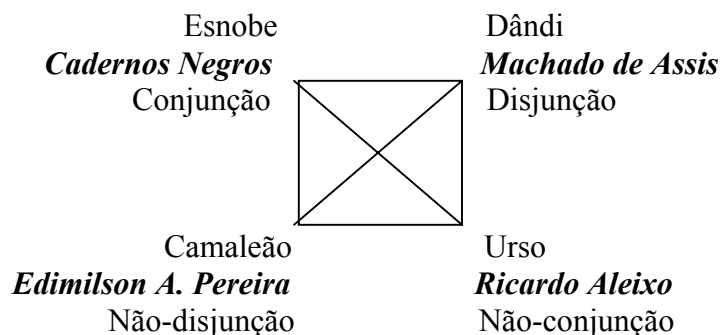
São os que matam

Por encomenda  
Ou acerto de contas.  
Também educam  
no seu caminho.

À guisa das considerações finais, é importante dizer que não tencionamos o estatuto do absoluto, do certo, do acabado, nos elementos apresentados nessa tipologia. As discussões a respeito da literatura negra são bastante complexas. O que se pretende é que a semiótica ofereça mais um simulacro metodológico para se discutir tal produção literária, partindo das relações entre o *eu* e o *outro*, entre *ser* e *parecer*, ou seja, as relações de *identidade* vs. *alteridade*. Pois, como diz Landowski (2002:42):

“ser” é também, necessariamente, ser “para o outro”, é ser visto, avaliado, sondado e, finalmente, classificado em algum lugar, em função de certas categorias que organizam o espaço social, ou seja, em geral, das coordenadas definidas pelo grupo de referência, seja qual for, aliás, a posição (interna, marginal ou externa) dos sujeitos, individuais ou coletivos, suscetíveis de se colocarem em posição de observadores. (...) é preciso, portanto, escolher: o que deixar aparecer, ou o que mostrar de si?”

Note que construímos uma proposta sem a devida ocupação com a presença feminina no universo literário brasileiro, o que será matéria do nosso próximo projeto de estudo. Deixamos de mencionar escritoras importantes, tais como Maria Firmina, Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Míriam Alves, entre outras. A esse respeito, o ensaio “*Escritoras negras resgatando a nossa história*”, de Maria Lúcia de Barros Mott<sup>46</sup>, é um instigante ponto de partida. Feitas as ressalvas relevantes, apresentamos o modelo alternativo de referência, no qual se encontram e se completam os quatro percursos do quadrado.



<sup>46</sup> MOTT, Maria Lúcia de Barros. (1989) *Escritoras negras resgatando a nossa história*. Papéis Avulsos no. 13 – Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos/Escola de Comunicação/Universidade do Rio de Janeiro.

Dessarte, no lugar em que havia um ponto de interrogação, uma lacuna, o preenchimento do vazio (com a inclusão de uma dicção negra na literatura brasileira) projeta o efeito de sentido de liquidação da falta. Do ponto de vista semi-simbólico, tal efeito propõe um novo olhar para o que transitava no plano da invisibilidade e que agora está exposto no enunciado e na enunciação.

Ao passar da condição de objeto literário a de sujeito da enunciação, o negro outorga-se o direito de conduzir sua enunciação no seu próprio estilo, adotando os procedimentos frutos da sua própria escolha, no exercício da sua liberdade. Nessa teia semiótica de identidades em disputa para se firmar, a existência de *Cadernos Negros* constitui-se como uma das vias literárias que assume a diferença como expressão da autonomia em relação a outras identidades, as quais partem de outros pontos referenciais<sup>47</sup>. Aproximar-se do marco referencial canônico, negá-lo, parodiá-lo, ou mesmo ignorá-lo, são estratégias discursivas de quem toma a palavra entendendo-a como signo com um mínimo de sentido numa rede de relações. Por meio da literatura, *Cadernos Negros* vem contar a história do negro no Brasil a partir de outra perspectiva enunciativa, a perspectiva de quem não usufruiu das mesmas condições de representação na relação com o seu outro.

---

<sup>47</sup> PEREIRA, Edimilson de Almeida. “*Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil*”, in: *Brasil afro-brasileiro*. (p.44)



#### 2.4. DE OBJETO A SUJEITO: ESSA NEGRA FULÔ VS. OUTRA NEGA FULÔ

Quando, em 1987, Oswaldo Camargo publicou o livro *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura*, ele deixou uma brecha temática a ser explorada ao traçar a tematização da presença do negro na literatura. Embasando sua categorização em obras cujo negro figura ora como objeto, ora como sujeito da enunciação, Camargo encontrou os seguintes temas: *escravidão, amor, identidades, religião/festas/oração, revisão negra da História, viver negro/racismo e manifestos*. *Cadernos Negros* foi ligado à categoria “manifestos” e o poema de Jorge de Lima, “Essa negra Fulo”, consta no tópico “amor”.

“Essa negra Fulo” é o poema responsável pelo renome do poeta. Sua publicação é de 1928, numa edição de cento e vinte seis exemplares. “Nunca se viu iniciativa mais despreziosa da parte de um poeta. Tratava-se de um folheto de oito páginas, impresso em Maceió<sup>48</sup>”. Impressiona a eloquência com que ele é tratado por críticos e leitores, ganhando notoriedade nacional e internacional. “Rendeu a Jorge mais dinheiro do que tôda sua obra em conjunto. Das páginas das revistas à cena nos palcos, a triste história de Fulô percorreu um caminho de fama”. (Cavalcanti, 1969:108) Segundo Cavalcanti,

---

<sup>48</sup> CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. (1969) Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã. (p.105)

“*Essa Negra Fulô* foi um abre-alas da nova poesia negra, que Jorge de Lima comandava com o espírito de uma autêntica democracia racial. Diferente de quantos outros tinham tratado o mesmo assunto, êle foi, principalmente, o poeta único do Nordeste, o lírico de uma temática romântica e sentimental, mas ao mesmo tempo sociológica e humana.” (1969:107)

Esse comentário, à luz das novas pesquisas sobre relações raciais, aponta para algumas reduções as quais, por si só, tomariam todo o tempo de um trabalho acadêmico, por exemplo, a afirmação de que o poeta estaria influenciado por uma “autêntica democracia racial”<sup>49</sup>, como quisera seu contemporâneo Gilberto Freyre. No momento, importa-nos entender de qual perspectiva fala o sujeito da enunciação, quem é a Fulô e quem é a Sinhá. Seria Fulô a “mucama bonitinha do banguê do avô do poeta, vigiando a Sinhá e engomando para o Sinhô que lhe exige os serviços mais rudes inclusive o de contentar sua lascívia?”(Cavalcanti, 1969:110)

Segundo Araújo (1988)<sup>50</sup>, Fulô seria membro de um grupo étnico vindo, no período da escravidão, da Guiné, Cabo Verde ou Serra Leoa, por ser “considerado o escravo mais bonito de corpo, constituindo-se entre as mulheres,

---

<sup>49</sup> Considerando que o texto crítico é de 1969, é relevante levar em consideração que a autora não faz menção aos resultados do projeto Unesco no Brasil, cujos trabalhos de Roger Bastide e Florestan Fernandes confirmavam a existência do mito da democracia racial brasileira.

<sup>50</sup> ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma afro-brasileiro*. (1988) Maceió, EDUFAL.

as preferidas para os serviços domésticos ou os “*doces concubinatos*”<sup>51</sup> com que se apeteçiam os senhores de engenho”. (Araújo,1988:141)

Optando por secundarizar a violência do cotidiano da escravidão, a conseqüente “objetificação” da população escravizada e a maldade do “sinhô” e da “sinhá”, Jorge de Lima investe na dimensão erótica para tratar o assunto. De sorte que há um considerável investimento sonoro, lembrando mesmo o ritmo do coco alagoano<sup>52</sup>, e uma sugestiva repetição maliciosa da estrofe “Essa negra Fulô! / Essa negra Fulô!”. Essa é também a perspectiva apontada por Araújo ao afirmar que “o poeta opta pela malícia, pelo ludismo do ritmo em balanço e pela sonoridade. Com isso, o poema desloca o problema escravo da violência do branco para a *beleza selvagem*<sup>53</sup> e o sensualismo do negro” (1988:141)

Araújo explora a idéia do cafuné e adota-o como uma metáfora da excitação sexual embalada pela preguiça e languidez das “sinhas”, ou da malícia dos “sinhôs”. Segundo o autor, o cafuné foi uma atividade típica do cotidiano da Casa Grande, em que o sujeito escravizado coçava a cabeça da sinhá ou do sinhô provocando-lhes o sono, mas não sem antes provocar a “superexcitação próxima do gozo sexual”

---

<sup>51</sup> Grifo nosso. O autor chama de doces concubinatos o que historiadores da escravidão chamariam de exploração sexual como extensão da violência da escravidão.

<sup>52</sup>ARAÚJO, Jorge de Souza. (1988) *Jorge de Lima e o idioma afro-brasileiro*.Maceió: EDUFAL,p.140.

<sup>53</sup> Grifo nosso. Não encontramos elementos no poeta para embasar a imagem de “beleza selvagem” sugerida pelo autor.

“O cafuné tem muito de superexcitação dos nervos e de prazer erótico, do êxtase e da satisfação sexual. Na simbologia dos sonhos, inclusive, cabeça e cabeleira representam órgãos genitais, além de implicações e virilidade no homem, entre os hebreus. Tal mito ficou célebre a partir do episódio bíblico de Sansão, que teve seus longos cabelos cortados por uma mulher, e com isso perdeu as forças.” (Araújo,1988:143)

A exploração erótica aparece em três momentos, homologando-se às três fases – ou três estágios – de transformação, as quais determinam a mudança de perspectiva da narrativa. A primeira fase destaca a preguiça da “sinhá” e a imposição de serviços à Fulô, os quais poderiam muito bem ser realizados pela própria requerente não fosse seu costume de tornar o outro seu objeto, tais como “forrar a cama”, “pentear os cabelos”, “tirar a roupa”, “abandar o corpo que sente calor”, “coçar a coceira”, “catar cafuné”, “balançar a rede”, “contar história para embalar o sono”.

***Essa negra Fulô***

(Lima:1963)

Ora, se deu que chegou  
(isso já faz muito tempo)  
no bangüê dum meu avô  
uma negra bonitinha,  
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!

(Era a fala da Sinhá)  
— Vai forrar a minha cama  
pentear os meus cabelos,  
vem ajudar a tirar  
a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!  
ficou logo pra mucama  
pra vigiar a Sinhá,  
pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
(Era a fala da Sinhá)  
vem me ajudar, ó Fulô,  
vem abanar o meu corpo  
que eu estou suada, Fulô!  
vem coçar minha coceira,  
vem me catar cafuné,  
vem balançar minha rede,  
vem me contar uma história,  
que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

"Era um dia uma princesa  
que vivia num castelo  
que possuía um vestido  
com os peixinhos do mar.  
Entrou na perna dum pato  
saiu na perna dum pinto  
o Rei-Sinhô me mandou  
que vos contasse mais cinco".

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
Vai botar para dormir  
esses meninos, Fulô!  
"minha mãe me penteou  
minha madrasta me enterrou  
pelos figos da figueira  
que o Sabiá beliscou".

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Se a primeira fase é composta pela preguiça e por esse desejo de dar ordens, sob a multifuncionalidade da mucama cujo trabalho se desdobra em vários diante da inutilidade da sinhá e do sinhô, na segunda fase é bastante diferente. A mudança na relação acontece sob o tom acusatório no momento em que a dona da Casa Grande detecta a falta de um objeto pessoal (um vidro de perfume), acusando a escrava do furto.

A punição é praticada pelo feitor, especialista em dar chibatadas em sujeitos escravizados os quais, teoricamente, rompiam o contrato estabelecido por seus donos. Nesse momento, o poema sugere que Fulô, nem mesmo diante dos castigos, perde seu conteúdo sexual e, espontaneamente, como se estivesse em momento de pleno uso de sua liberdade de ação, tira a própria roupa.

Ó Fulô! Ó Fulô!  
(Era a fala da Sinhá  
Chamando a negra Fulô!)

Cadê meu frasco de cheiro  
Que teu Sinhô me mandou?  
— Ah! Foi você que roubou!  
Ah! Foi você que roubou!

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi ver a negra  
levar couro do feitor.  
A negra tirou a roupa,  
O Sinhô disse: Fulô!  
(A vista se escureceu  
que nem a negra Fulô).

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

A terceira fase incia-se com uma nova seqüência de acusações, nas quais a mucama dedicada e obediente é transformada em potencial perigo para a “sinhá”. Em sua segunda punição, Fulô novamente teria, voluntariamente, tirado toda sua roupa na tentativa de seduzir o “sinhô”. Assim, ela, na concepção da “sinhá”, não apenas roubaria os objetos da casa, mas também seu marido.

O poema “Essa negra Fulô” não narra a história sob a perspectiva da mucama, da senzala, e sim sob o olhar de quem, da Casa Grande, observa e sabe detalhes do cotidiano das relações entre os donos da casa e seus escravos. Essa maneira de ver e contar os acontecimentos faz parte de uma formação discursiva específica e, conseqüentemente, de uma formação ideológica pois, conforme diz Fiorin (2003: 32),

“Uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de idéias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo. Como não existem idéias fora dos quadros da linguagem, entendida no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal e não-verbal, essa visão de mundo não existe desvinculada da linguagem. Por isso, a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e figuras que materializa uma dada visão de mundo.”

O tom erótico e malicioso com que o sujeito da enunciação se refere à Fulô, somado a essa característica quase cômica da “sinhá” e ao perfil “manipulável” do “senhô” diante da nudez da mucama, contrasta com a intensa carga de trabalho desempenhada pela escrava. Embora não é nossa intenção confundir o sujeito da enunciação com o autor real, o comentário de Araújo (1988: 144) não deixa de ser apropriado:

“A utilização de temas folclóricos também corresponde a outro traço peculiar do poema “Essa negra Fulô”. Sinal de que os cantos e contos ouvidos pelo poeta em sua meninice permanecem vivos na exploração nostálgica da sensibilidade afro-nordestina.”

Ó Fulô! Ó Fulô!  
Cadê meu lenço de rendas,  
Cadê meu cinto, meu broche,  
Cadê o meu terço de ouro  
que teu Sinhô me mandou?  
Ah! foi você que roubou!  
Ah! foi você que roubou!



Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar  
sozinho a negra Fulô.  
A negra tirou a saia  
e tirou o cabeção,  
de dentro dêle pulou  
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
Cadê, cadê teu Sinhô  
que Nosso Senhor me mandou?  
Ah! Foi você que roubou,  
foi você, negra fulô?

Essa negra Fulô!  
(1928)<sup>54</sup>

Há, no entanto, uma outra maneira de contar a história de Fulô. Uma voz – como a dizer “deixe-nos, agora, explicar a nossa perspectiva” – surge para estabelecer um contrato interdiscursivo polêmico<sup>55</sup> com o poema de Jorge de Lima. Trata-se do poema “Outra nega Fulô”, de Oliveira Silveira, poeta cujas poesias integram as coletâneas de *Cadernos Negros*.

---

<sup>54</sup> LIMA, Jorge de. (1963) Essa Negra Fulô. In: *Jorge de Lima: poesia*. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.

<sup>55</sup> MANGUENEAU, Dominique (2005) “A polêmica como interincompreensão”. In: *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, p.103

Sobre a polêmica dos discursos em interação, Possenti (2006) busca na política brasileira exemplos de formações discursivas (FD) opostas entre o governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e os movimentos de oposição da época:

“para um enunciador tucano/governista/liberal, que disse/ouviu durante vários anos que o governo FHC foi bem sucedido, que conseguiu estabilizar a economia, que organizou uma base parlamentar sólida, que foi ouvido no exterior como estadista etc., a expressão *o sucesso... (do governo FHC)* será pura evidência. Mas, para um opositor (para um sujeito dominado por outra FD), trata-se de uma seqüência não enunciável. Ou que ele só poderá proferir pondo-a à distância - marcando-a de alguma forma como sendo do Outro (*pretensso sucesso, sucesso entre aspas, o que eles chamam de sucesso* etc.). De fato, o que "pertence" a uma FD ou é retomado, afirmado, ou, alternativamente, denegado. Mas o que pertence a outra FD, mesmo fazendo parte do interdiscurso (o que é óbvio, dada a definição), só pode ser recusado, ironizado, parodiado, tornado simulacro<sup>56</sup>.”

Ao escolher contar a história de Fulô partindo não do olhar do observador, cujo deleite aponta os interstícios da Casa Grande, e sim sob o ângulo da própria Fulô, Oliveira Silveira instaura um outro *ethos* para a personagem. Na imagem de Jorge de Lima, a submissão começa com a negra nos afazeres domésticos, soberana neste território. Depois, a personagem desloca-se para a alcova, exercendo o papel de sedutora, permissiva, portadora de uma sexualidade exagerada. A essa imagem, Oliveira Silveira transplanta outra, na qual o objeto

---

<sup>56</sup> POSSENTI, Sírio. Observações sobre o interdiscurso. (2006); consulta em [http://www.uems.br/paradi/texto\\_inicial.htm](http://www.uems.br/paradi/texto_inicial.htm)

toma seu lugar na cena enunciativa, fala, interage, decide, conforme afirma Souza (2005: 117) ao se referir aos poemas de *Cadernos Negros*, especialmente no caso do poema em discussão:

“Na maioria das vezes, o diálogo com os textos da literatura instituída estabelece-se de modo a reverter sentidos e deslocar as marcas do etnocentrismo, “desnaturalizar” os papéis e os lugares sociais das personagens negras, atribuindo-lhes o poder da voz e de ação<sup>57</sup>.”

***Outra nega Fulô***  
Oliveira Silveira

O sinhô foi açoitar  
A outra negra Fulô  
- ou será que era a mesma?  
A nega tirou a saia,  
a blusa e se pelou.  
O sinhô ficou tarado,  
Largou o relho e se engraçou.  
A nega em vez de deitar  
Pegou um pau e se sampou  
Nas guampas do sinhô.  
- Essa nega Fulô!  
Essa nossa Fulô!  
dizia intimamente satisfeito  
o velho pai João  
pra escândalo do bom Jorge de Lima,  
seminegro e cristão.  
E a mãe-preta chegou bem cretina  
Fingindo uma dor no coração.  
- Fulô! Fulô! Ó Fulô!  
A sinhá burra e besta perguntou  
onde é que tava o sinhô  
que o diabo lhe mandou.

---

<sup>57</sup> SOUZA, Florentina da Silva. (2005) *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica.

- Ah, foi você que matou!  
- É sim, fui eu que matou –  
disse bem longe a Fulô!  
Pro seu nego, que levou  
ela pro mato, e com ele  
aí sim ela deitou.  
Essa nega Fulô!  
Essa nossa Fulô!<sup>58</sup>  
(1979)

Ao parodiar o poema de Jorge de Lima, o sujeito enunciativo de “Outra Nega Fulô” sugere, no plano superficial, que irá falar da mesma mucama. No entanto, ele deixa marcas no enunciado problematizando ambas as personagens. Uma primeira marca é a opção por usar a palavra “nega” em oposição à palavra “negra” usada pelo poeta anterior. Esse procedimento não se deve apenas à supressão do fonema /r/, ou seja, ele não é marcado como desvio da norma culta. Ao usar “nega” o sujeito projeta o efeito de sentido de ser aquele que fala de um lugar diferente daquele que diz “negra”, isto é, ele projeta o efeito de proximidade em relação à fala que emerge da senzala, modalizada pela oralidade, enquanto a forma escrita “negra” representa a fala que emerge da Casa Grande. Essa é uma estratégia para demarcar o território da formação discursiva, como também ocorre com a oposição “essa” vs. “outra”. A problematização da identidade de Fulô (“o senhô foi açoitar / a outra negra Fulô / ou será que era a mesma?”), leva Souza (2005: 119) a indagar:

---

<sup>58</sup> Cadernos Negros: os melhores poemas, 1998.

“Não seria esta a *mesma* Fulô agora “deslida” através de outras lentes de interpretação? Seria ela resultado de uma imagem que avança e ultrapassa os limites ideológicos de *outro* poeta que fala de outro lugar étnico e em *outro* momento? Ou seria *outra* porque o momento histórico não lhe permite mais corresponder à imagem de submissão já cristalizada e instituída? Ou *outra*, ainda, por ser uma construção “nossa”, como sugere o último verso: “Essa nossa Fulô!”? *Nossa*, de sujeito afro-brasileiros, que falamos de nós, nossas idéias e sentimentos? *Nossa*, porque participante de uma tradição outra que se constrói apresentando contra-imagens?”

Essas primeiras imagens sugerem que o poema se desenvolverá em três isotopias. Segundo Barros (2001:124), isotopia é a “reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso”. As isotopias podem aparecer em forma de conectores – “lexemas ou sintagmas da instância de manifestação textual que abrigam, mesmo realizadas em um contexto, vários sememas, colocados em percursos isotópicos diferentes” –, ou a partir de desencadeadores de isotopias – “considera-se que um elemento desencadeia uma isotopia quando não pode ser integrado a uma dada leitura já reconhecida.”

Em “Outra Nega Fulô”, uma isotopia é negada enquanto duas são confirmadas. Os versos “o sinhô foi açoitar / a nega tirou a saia / o relho” desencadeiam a isotopia do *assujeitamento* da mucama, o que seria similar a perspectiva apontada no poema de Jorge de Lima. No entanto, aparece uma outra isotopia, a da *resistência*, da ação do sujeito que, de passivo e acostumado com as

violentas ações do “sinhô”, passa a ser o destinador da própria ação. Essa isotopia é confirmada nas passagens: “a nega em vez de deitar / pegou o pau e sampou / nas guampas do sinhô” e também pelo recurso de citação de outros personagens negros tais como “o velho pai João” e a “mãe-preta”. Ambas as personagens foram criadas para representar a lealdade, fidelidade e doação com que o escravo deve se relacionar com seu “sinhô”. Em outras narrativas<sup>59</sup>, eles não aparecem dotados de voz, apenas suas ações são mencionadas como exemplo do que vem a ser o escravo ideal. No poema, eles são reconfigurados, dotados de sentimento (“dizia intimamente satisfeito / o velho pai João”) e de valores próprios.

A terceira isotopia é a das *relações erótico-sexuais* do poema, desencadeada pelos termos: “tirou a saia”, “se pelou”, “tarado”, “se engraçou”, “deitar”, “mato” (exercendo também a função de conector de isotopia), “deitou”.

Nesse momento, o poema descortina duas valorizações fônicas para a prática erótico-sexual. A primeira sugestão sexual vem ligada à figura do açoite e do relho. Nela está inscrita a marca da violência do “sinhô” em relação à mucama, cujo comportamento sexual é menos pelo próprio prazer e mais pelo prazer do “sinhô”, o que poderia amenizar o açoitamento.

---

<sup>59</sup> O próprio Jorge de Lima retrata a sina do pai João, em poema de mesmo nome: “Pai João secou como um pau / sem raiz / pai João vai morrer / pai João remou nas canoas / cavou a terra / fez brotar do chão / a esmeralda / das folhas – o café, cana, algodão / pai João cavou mais esmeraldas / que Pais Leme”. In: Araújo, Jorge de Souza.(1983) *Jorge de Lima e o idioma afro-brasileiro*, p.131.

Esse é, portanto, um percurso disforizado pela marca da *opressão*. Por outro lado, as conotações erótico-sexuais têm outro desfecho à medida que, após reagir à relação de dominação, considerando também a violência contra seu corpo, Fulô altera sua história decidindo, espontaneamente, o exercício da sua sexualidade e do prazer com o seu “nego”: “É sim, fui eu que matou / disse bem longe a Fulô / pro seu nego, que levou / ela pro mato, e com ele / aí sim ela deitou”.

De sorte que, ao final, erotismo e sexualidade representam, em “Outra nega Fulô”, o ápice da liberdade.

A segunda parte é dedicada a entender melhor como se dá a relação entre liberdade e opressão e as constituições fóricas das relações erótico-sexuais em *Cadernos Negros*.

### 3. SEGUNDA PARTE

#### 3.1. SEMIÓTICA DO CORPO

O corpo humano, visto como um conjunto de enunciados, adquire estatuto semiótico na relação entre sua valorização denotativa e conotativa. De modo geral, livros didáticos de biologia, ao apresentar as discussões a respeito de anatomia, apontam um corpo ereto, despido, cujas estruturas internas estão à mostra, criando o simulacro de um corpo denotado, mecânico, sem influências conotativas; ou seja, apenas um corpo humano (Pietroforte, 2004: 28). No entanto, ao tomar como objeto de estudo o quadro de E. Boubat. no qual há a fotografia de uma mulher nua da cintura para cima, J. M. Floch propõe analisá-lo a partir da categoria semântica mínima *natureza vs. cultura*, na qual

“o nu deixa de ser simplesmente o despido, a natureza, e passa a ser o despido articulado com outros valores culturais, de modo que o estatuto semiótico do nu não estabelece como simples referência ao corpo humano sem roupas. Há no chamado nu artístico a construção de uma estética que realiza a nudez em meio a valores culturais, e é entre eles que o corpo que se despe adquire seu estatuto semiótico.” (Pietroforte,2004:25)

Em semiótica, para se entender as projeções de sentido de determinado corpo (ou determinados corpos), é preciso verificar como sua colocação em discurso o transforma de um corpo aparentemente denotado a um corpo marcado por conotações culturais. É desse ponto de vista que iremos abordar a construção



de sentido do corpo negro e sua relação com o erotismo projetado em *Cadernos Negros*. Segundo Florentina da Silva Souza:

“na tradição de origem africana, o corpo tem papel e função bastante diferente daquele proposto pela tradição ocidental e pela tradição religiosa judaico-cristã. O corpo móvel, elástico e gingado será visto como exótico e imoral por uma cultura na qual é trabalhado, desde a infância, para a imobilidade, tolhido em seus movimentos e na expressão de seus desejos” (Souza, 2005: 101).

Herdeiros de uma tradição que compreende o corpo como um elemento fundamental na relação com a natureza e morada de entidades religiosas, o corpo negro, submetido à violência da escravidão, não tem outra alternativa senão se apagar enquanto elemento ativo e vibrante e se anular enquanto sujeito, servindo apenas como instrumento de trabalho a serviço do sistema escravista. “As danças, a capoeira e a linguagem corporal cotidiana de expressão de assentimento ou negação são repelidos, estigmatizados como selvagens, primitivos, sensuais, pecaminosos(...)”(Souza, 2005:102)

A estratégia de aniquilamento do negro enquanto sujeito de direitos contou com a “desconstrução semiótica do corpo”, com a “destruição da verdade interna do indivíduo a partir da destruição das representações sógnicas externas” (Blikstein, 1996: 190)<sup>60</sup>; em outras palavras, o sistema racista e escravista ao qual o negro foi submetido planejou sua negação ao empreender a morte semiótica de

---

<sup>60</sup> Blikstein fala da obra *É isto um homem*, de Primo Levi, a respeito das estratégias nazistas nos campos de concentração.

seu corpo, destituindo-o da condição humana e transformando-o em rês, coisa<sup>61</sup>, ferramenta para impulsionar a engrenagem da escravidão e, mais tarde, do sistema capitalista.

No notável artigo “Semiótica do corpo no universo concentracionário de Primo Levi”<sup>62</sup>, Izidoro Blikstein mostra como a construção discursiva da barbárie foi minuciosamente montada para criar o efeito de normalidade, e até de naturalidade, da acidez dos campos de concentração nazistas. Impressiona, por exemplo, “o discurso dos técnicos que se empenhavam na construção de incineradores cada vez mais eficazes e econômicos”, os quais seriam capazes de incinerar significativo número de corpos em tempo recorde. A lógica absurda das vantagens técnicas do genocídio no universo concentracionário gerou uma rasura definitiva na história do ocidente, obrigando a sociedade ocidental a reconstruir novas categorias sintático-semânticas no discurso pós-holocausto (Blikstein, 1996:185). Diante da monstruosidade em que vidas humanas eram dilaceradas, Blikstein indaga como é possível do ponto de vista lingüístico e semiótico falar sobre ou tentar explicar a lógica dos campos de concentração: “até que ponto é

---

<sup>61</sup>A idéia do negro enquanto “coisa” é explorada no filme *Amistad* no qual um grupo de africanos escravizados é julgado pela corte americana sob a acusação de homicídio de um grupo de mercadores escravistas. Os advogados de defesa descobrem logo que, enquanto escravos, tais negros são tratados como coisa, não como seres humanos, logo, não poderiam ser acusados de cometer crimes pois para isso eles deveriam ser tratados como seres humanos não escravizados. A partir dessa formulação, a defesa consegue inverter a discussão e passa a tratar o caso no sentido de mostrar a ilegalidade da manutenção do tráfico de escravos uma vez que este já havia sido abolido em território norte-americano.

<sup>62</sup>BLIKSTEIN, Izidoro. (1996) *Semiótica do corpo no universo concentracionário de Primo Levi*. In: SILVA, Inácio Assis. *Corpo e sentido*. São Paulo: Editora Unesp.

possível conhecer, por inteiro, a realidade do universo concentracionário?” (Blikstein,1996:186)Nesse percurso, reconstruir a verdade é um desafio semiótico e lingüístico enfrentado pelos sobreviventes, uma vez que a memória precisa lidar com diferentes aspectos do processo de resgate discursivo, tais como:

- *Falta de credibilidade da mensagem*, posto que a experiência concentracionária era marcada por fatos tão monstruosos, o que tornava difícil acreditar que fossem praticados por seres humanos;
- *Percepção fragmentária e parcial da realidade*, posto que vivendo em condições desumanas os prisioneiros perdiam a visão de conjunto do que estava acontecendo;
- *Impossibilidade de comunicar a experiência integral*, posto que aqueles que viveram a integralidade dos horrores do holocausto obviamente não sobreviveram para narrar os fatos, ou tiveram sua capacidade narrativa destruída pelo sofrimento;
- *Diferenças crescentes entre os repertórios dos sobreviventes e dos ouvintes ou leitores*, posto que muitas vezes a busca pela verdade para se chegar aos números da “indústria da morte” acaba gerando polêmicas que escondem a complexa trama do universo concentracionário.

Nas palavras de Blikstein, é exatamente a partir desse ponto que o simulacro metodológico da semiótica se mostra oportuno, pois,

“na medida em que, ao voltar-se para a constituição e a significação do discurso, ela pode liberar-nos dessa obsessão pelo “verdadeiro”, pelo “real”, pelo “factual”, pelo “preciso”: ao debruçar-se sobre o discurso, o olhar semiótico procura captar não só o visível mas, sobretudo, o inteligível.”(1996:189)

É, portanto, nesse percurso de significação que se chegará à conclusão de que a estratégia de extermínio empreendida pelo nazismo é muito anterior à fase na qual as pessoas eram conduzidas para as câmaras de gás e para os fornos crematórios. Segundo o autor, o primeiro e principal ato genocida da política nazista foi traçar meticulosamente o “aniquilamento” do sujeito, a “desconstrução semiótica do seu corpo”. Em outras palavras,

“Nas várias etapas do processo (prisão, deportação, viagem de trem, chegada aos campos, internação, iniciação e cotidiano), vai havendo uma desmontagem das estruturas sógnicas a tal ponto que o prisioneiro vai perdendo seu referencial semântico e adquirindo um “novo” repertório.” (Blikstein,1996:190)

A montagem desse “novo repertório” passa por uma “alteração léxico-semântica” na qual as pessoas, em situação de vitimização pelo nazismo, não serão mais chamadas pelo próprio nome, mas por números e objetos.

Há, ainda, uma difícil adaptação espacial, na qual centenas de pessoas precisam ajustar seus corpos em espaços drasticamente reduzidos, além de se ver

obrigadas a suportar diversas formas de violência física. Tudo isso antes mesmo de chegar aos campos de concentração. No ambiente propriamente concentracionário, tais pessoas devem manter o corpo rígido, andar em filas, de cabeça baixa, vestidas de boné e túnica listrada; um completo empreendimento simbólico para garantir a perda da identidade individual ou qualquer identificação coletiva.

O projeto de destruição do sujeito segue com a escassez da alimentação e da água potável, o desnudamento do corpo o qual, em fila, caminha descalço em ambientes úmidos e frios e tem os cabelos raspados, sem nenhuma explicação plausível para tais atos. Para quem é subjugado a esses horrores, nada faz sentido “nesse esvaziamento semântico do corpo” e, uma vez que foram completamente rasurados em sua dignidade física e emocional, “os prisioneiros deverão construir uma nova semântica, com novos papéis e significados” (Blikstein,1996:191).

Na seqüência desse projeto, novos signos e funções são criados<sup>63</sup>, mas bem antes disso, como assinala Blikstein, “o prisioneiro ‘desconstruído’, destituído de suas representações sígnicas pessoais e familiares, já estava morto antes de entrar nas câmaras de gás” (1996:193). Ao instaurar esse processo marcado pela recorrência, pela regularidade das ações e da brutalidade, a política do nazismo mostra sua eficácia e originalidade no universo concentracionário.

---

<sup>63</sup> Blikstein cita diversos novos códigos assumidos pelos prisioneiros, citados no livro de *É isto um homem?*, de Privo Levi, pp. 28 -34.

Dessarte, a morte semiótica foi o percurso escolhido para revestir a lógica dos campos de concentração (Blikstein,1996: 193).

Esse artigo de Blikstein, além de nos apontar a chave de interpretação do sucesso das investidas aniquiladoras do Holocausto, aponta ainda “*insights*” bastante oportunos para se entender outros processos de violência e barbárie nas sociedades, a exemplo do percurso da escravidão negra no continente americano<sup>64</sup>.

Conforme nos conta Alex Harley<sup>65</sup>, de cidadãos dos seus respectivos países no continente africano, membros de diferentes grupos étnicos, os africanos vivenciaram um percurso inicial de anulação da sua condição humana ao serem laçados como animais no pasto, acorrentados, despídos e jogados nos porões dos navios negreiros rumo às plantações de café ou algodão nas Américas.

Para justificar a escravidão, os colonizadores se apoiaram na categoria semântica *humano* vs. *não-humano*, e se outorgaram um *poder-fazer* transformando o outro – o escravo – em sua posse, uma total demonstração da morte semiótica do sujeito humano. Nesse sentido, o tráfico transatlântico funcionou como um amplo processo de aquisição de “novas peças” para a

---

<sup>64</sup> Ver: NASCIMENTO, Abdias (org). *Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.; VARGAS, João H. Costa. *Genocide In The African Diaspora: United States, Brazil, and the Need for a Holistic Research and Political Method*. University of Texas, Austin/Texas, 2005.; AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.; REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>65</sup> HARLEY, Alex. (1976) *Roots*. New York: Doubleday.

engrenagem da escravidão. Adquirir tais “peças” demandava avaliar suas boas condições de uso, tais como: condições da pele, cicatrizes, odores, órgãos genitais devidamente desenvolvidos, carnes rijas e compactas, enfim, uma mercadoria em perfeitas condições de uso.<sup>66</sup> Igualmente desumanizadora foi a viagem intercontinental: entre suicídios e mortes causadas pelas más condições, restavam corpos nus amontoados nos porões dos navios, cujas costas se feriam e sangravam em meio a fezes e urinas. Já no cativeiro, nomes africanos eram substituídos por outros ocidentalizados, grupos étnicos misturados, membros de famílias separados<sup>67</sup>.

Soma-se a tudo isso o uso do chicote, do tronco, a máscara e os grilhões de ferro, o pelourinho que, variando em qualidade e quantidade, dava o tom do “teatro dos tormentos”<sup>68</sup>, em punições exemplares cujo objetivo era transformar os demais negros escravizados em “expectadores” do espetáculo da barbárie. Inscrita no corpo, a marca da violência serviria como exemplo para aqueles que se atrevessem a não cumprir seu papel de instrumento no universo escravista.

Interessante notar que Freyre (1973)<sup>69</sup> reconhece o percurso de aniquilamento do africano escravizado à medida em que ele “foi muitas vezes

---

<sup>66</sup> ver NOGUEIRA, Isildinha B. *O corpo da mulher negra*. Consulta em: [www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=313](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=313) - consultado em 19/11/2006.

<sup>67</sup> SLENES, Robert. (1999) *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

<sup>68</sup> expressão retirada do artigo “Entre civilizados e bárbaros – transformações nas práticas de punição ao escravo no Maranhão do século XIX”, de Yuri Michel Pereira Leite, consultado em 23/10/2006: [www.uema.br/revista\\_emfoco/anaisyuri.htm](http://www.uema.br/revista_emfoco/anaisyuri.htm)

<sup>69</sup> FREYRE, Gilberto. (1973) *Casa Grande e Senzala*.

obrigado a despir sua camisola de malê para vir de tanga, nos negreiros imundos, da África para o Brasil. Para de tanga ou calça de estopa tornar-se carregador de tigre”. Embora leve, essa metáfora da morte semiótica do sujeito africano é reconhecida também por Franz Fanon ao afirmar que

“De um dia para o outro, os negros tiveram de enfrentar dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias às quais eles se referem, foram abolidas porque estavam em contradição com uma civilização que ignoravam e que lhes foi imposta. (Fanon,1983:92)

Freyre segue elencando as faces do percurso de negação do sujeito ao afirmar que “a escravidão desenraizou o negro do seu meio social e de família, soltando-o entre gente estranha e muitas vezes hostil” (Freyre,1973: 315). Porém, a conclusão do sociólogo reitera uma visão determinista do universo escravista, ao afirmar a predisposição dos povos negros vindos do continente africano para a prática desvairada do sexo. Segundo ele, diante “de tal ambiente, no contato de forças tão dissolventes, seria absurdo esperar do escravo outro comportamento senão o imoral, de que tanto o acusam” (Freyre,1973: 315).

Assim, a destituição semiótica do sujeito negro não se fixa apenas (como se isso não fosse o bastante) no uso distanciado do corpo negro. Havia ainda o uso do corpo negro – tanto feminino quanto masculino<sup>70</sup> – para o deleite sexual do colonizador e para a multiplicação do número de “peças” da engrenagem da

---

<sup>70</sup> ver MOTT, Luiz. “Escravidão e homossexualidade”. In: VAINFAS (org.). (1986) *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal. pp. 19-40



escravidão, eram os “ventres geradores”, na expressão de Gilberto Freyre, repetida por Vainfas (1986: 316).

Segundo Arroyo (2003), o corpo é o lugar em que se cruzam ideologias políticas, poder e definições a respeito das identidades que marcam a pós-modernidade latino-americana, além de ser o espaço privilegiado para as batalhas semióticas e semânticas (Arroyo,2003:3). É dessa encruzilhada, desse lugar semiótico do encontro dos signos, que entendemos a relevância do corpo negro que ousa assumir-se como sujeito da História, através da performance da sua própria memória<sup>71</sup>,

### 3.2. O PERCURSO DO EROTISMO EM CADERNOS NEGROS

Vimos a força do empreendimento escravista na direção de causar a morte semiótica do sujeito negro com o intuito de garantir o sucesso da escravidão. A lógica do sistema escravista foi pautado pela categoria *liberdade vs. opressão*, mas podemos acrescentar outras de igual relevância, quais sejam: *humano vs. coisa*; e *vida vs. morte*. Tomaremos a primeira categoria semântica para identificar como ela está construída nas poesias eróticas de *Cadernos Negros*.

Como foi dito na introdução deste trabalho, nossas reflexões foram suscitadas após a leitura do artigo “Poesia erótica de Cadernos Negros”, do crítico

---

<sup>71</sup> MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombra* - p.17.

e um dos autores de *CN* Luiz Silva Cuti<sup>72</sup>. Após um breve percurso sobre a presença do erotismo em obras da literatura brasileira, o autor nos lembra que esse tema é sempre modalizado por uma ambigüidade desconcertante.

O erotismo e sua relação entre o corpo e a sexualidade é parte integrante da vida do ser humano, como afirma Bataille (1986:11): “sexual reproduce activity is commom to sexual animals and men, but only men appear to have turned their sexual activity into erotic activity.” No entanto, tal afirmação ainda parece estar longe da configuração discursiva de organizações coletivas de luta pela garantia dos direitos humanos, ou seja, embora se trate de tema intrínseco ao campo semântico humano, os movimentos sociais que lutam pela indivisibilidade de direitos parecem mesmo evitar tratar do assunto.

“Não é tradição dos movimentos revolucionários colocarem o sexo em suas propostas. Nisso se assemelham àqueles que combatem, mantendo-lhe os pressupostos moralistas. Os movimentos sociais contemporâneos, sendo setoriais, não encaram a vida como um todo integrado. Prevalece a visão do ser humano dividido entre corpo e alma (ou espírito). O primeiro, menos importante que o segundo, deve ser mantido sobre severo controle.” (Silva,2000:273)

O autor sugere que, embora lutem contra a opressão, os movimentos sociais cujas esferas sexual e erótica não se encontram no escopo narrativo acabam por reproduzir a negação da liberdade à medida que euforizam a idéia de espírito, de essência humana, e desprezam a demarcação discursiva do corpo.

---

<sup>72</sup> SILVA (Cuti) em *Poesia erótica em Cadernos Negros*.

Assim, o sujeito é visto não na sua totalidade, mas em sua parcialidade. Reiterando uma perspectiva religiosa segundo a qual corpo, sexualidade e erotismo não pertencem ao trabalho sério de ressignificar o mundo, indo na contramão da proposta de Bataille, para quem “eroticism had become a subject that a serious man could study without forfeiting his good name” (1986:7).

Dessa perspectiva, Cuti notou que o movimento social negro “segue o mesmo diapasão, desprezando a sexualidade enquanto tema, não a enxergando em sua análise do racismo, a não ser como denúncia à exploração sexual da mulher negra” (2000:273). O autor sugere que o “puritanismo inda permeia o discurso militante”. Sendo assim, ele complexifica a relação entre a defesa da liberdade individual e coletiva e a luta contra todas as formas de opressão. Parece que encontramos aí pistas para pensarmos o perfil da valorização fôrica da poesia erótica em *CN*, isto é, qual o seu grau de intensidade e extensidade na afirmação da liberdade e negação da opressão?

Embora seja possível encontrar uma significativa presença da poesia erótica em *CN*, Cuti nos alerta para o fato de haver um intenso “jogo de restrições semióticas”<sup>73</sup> comum, aliás, a todo projeto de “construção dos objetos culturais”, no qual o sujeito parte dos “elementos simples e segue um percurso complexo, encontrando em seu caminho, tanto restrições a que tem que se submeter, como escolhas que pode fazer” (Greimas, 1975:126).

---

<sup>73</sup> GREIMAS, AJ E RASTIER, F. (1975) “*O jogo das restrições semióticas*”. in: GREIMAS, AJ, RASTIER, F. *Sobre ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes.

Cuti sugere haver “palavras proibidas de adentrar a poesia que, para alguns, constitui um verdadeiro santuário da linguagem, distante da fala cotidiana”, portanto, uma dêixis das possibilidades prescritivas na qual determinados temas e palavras são permitidos (*dever-fazer*); e uma outra, a dêixis da interdição, cuja seleção léxico-semântica é modalizada pela proibição, por um *dever não-fazer*.

No universo discursivo da obra poética de *CN*, há um campo discursivo próprio a que se pode chamar discurso erótico. Esse discurso projeta três orientações fóricas, as quais serão analisadas a partir da determinação do seu estatuto semiótico, a saber:

- a) *a contenção erótica no enunciado e na enunciação*
- b) *o questionamento dos condicionamentos eróticos*
- b) *a conjunção com a liberdade erótica na enunciação e no enunciado*

Para que possamos prosseguir nesse percurso de análise, recorreremos à perspectiva semiótica adotada por Pietroforte (2007) ao tratar o tema do erotismo<sup>74</sup>. Seguindo sua estratégia, verificamos como se dá o conceito de erotismo no dicionário *Houaiss*. É importante que tenhamos em mente que “o dicionário, longe de fornecer o sentido próprio das palavras, descreve a

---

<sup>74</sup> Pietroforte, A. V. (2007) “Entre o erótico e o pornográfico” in: *Tensão e significação através da imagem*. São Paulo:Contexto (no prelo).

construção dos conceitos relacionados a elas, dotando-as de sentidos unívocos, que são interpretados como denotações” (Pietroforte, 2007: 158-159).

Em outras palavras, as definições em dicionários são antes “reflexos de um ponto de vista dominante em determinada cultura” (Pietroforte, 2007) que uma relação direta entre palavras e coisas.

Para o substantivo ‘erotismo’, *Houaiss* sugere:

- a. *estado de excitação sexual;*
- b. *tendência a experimentar a excitação sexual mais prontamente que a média das pessoas;*
- c. *tendência a se ocupar com ou de exaltar o sexo em literatura, arte ou doutrina;*
- d. *estado da paixão amorosa.*

Para o adjetivo ‘erótico’ a definição é marcada como:

- a. *relativo ao erotismo;*
- b. *que provoca amor ou desejo sexual;*
- c. *que aborda ou descreve o amor sexual;*
- d. *sinonímia de devasso.*

Entre um léxico e outro, segundo Pietroforte, “podem-se fazer, pelo menos, duas afirmações: uma a respeito da construção de um tema; e outra sobre as conotações sociais nele investidas.”<sup>75</sup> *Sexualidade* seria o tema investido pelas figuras “excitação sexual”, “ocupação e exaltação do sexo”, “paixão amorosa”, “desejo sexual”, “amor sexual”.

As conotações sociais investidas variam da excitação, passando por uma imagem de excesso em relação ao que a definição do *Houaiss* chama de “a média

---

<sup>75</sup> Pietroforte, A. V. (2007) “Entre o erótico e o pornográfico” in: *Tensão e significação através da imagem*. São Paulo:Contexto (no prelo).

das pessoas”, mesmo não explicando o que viria a ser essa “média”. Em seguida, fala-se de uma ocupação ou exaltação mas não se diz nada a respeito do tratamento fórico.

Por último, erotismo é identificado ao amor. O adjetivo erótico é identificado ao amor ou desejo sexual, passando pelo amor sexual e culminando numa definição disfórica ao igualar erótico a devasso.

Oscilando entre sua relação com o tema do amor – euforizado – e com a devassidão e os excessos sexuais –disforizado – o erotismo é visto, do ponto de vista semiótico, “sobre uma polêmica de valorização da sexualidade”, na qual “dizer que algo é erótico, que tem erotismo, é atribuir uma predicação cujo campo semântico pode variar das euforias do amor às disforias do excesso”, das relações não-prescritas.<sup>76</sup>

Vejamos, portanto, como as poesias projetam o sentido tendo em vista os três encaminhamentos propostos: a) a contenção erótica no enunciado e na enunciação; b) o questionamento dos condicionamentos enunciativos e c) a opção pela afirmação da liberdade erótica na enunciação e no enunciado.

---

<sup>76</sup> Pietroforte, A . V. (2007) “Entre o erótico e o pornográfico” in: Tensão e significação através da imagem. São Paulo:Contexto (no prelo).

### 3.2.1. A contenção erótica no enunciado e na enunciação

Para o grupo de análise, foram escolhidos poemas cuja projeção marca no enunciado e na enunciação a imagem que trata a sexualidade e o erotismo como algo que merece um cuidado quase religioso ao ser abordado. É um tema ligado ao campo semântico do sagrado, da pureza, de palavras doces e leves. Há recorrência de atos e sentimentos contidos, um falar tímido, um tom de voz baixo e um corpo retraído.

O poema a seguir é um bom exemplo desse *ethos* contido na enunciação erótica de *CN*:

#### *Enigma do Amor*<sup>77</sup>

Há uma ilha  
Há marfim  
Há tristes arquipélagos em mim  
Sou aquela atriz que ensaia  
Todos os dia  
O mesmo caso de amor  
Vivido por um triz  
Dentro de mim  
Solidão vestida de arlequim  
Mas que faz do corpo relva  
Com aroma de canela  
Pro seu nego dormir  
Dentro de mim  
Ilusões traçadas a nanquim  
Sou aquela mulher  
Tentando despertar belas adormecidas  
Mas, no íntimo, sou eu a princesa

---

<sup>77</sup> Esmeralda Ribeiro, *Cadernos Negros* 19 (1996), p.71-72.

Em profunda letargia  
Dentro de mim  
Força guerreira vestida de cetim  
Sou aquela que à noite  
Esconde como camaleão  
Gotas de pérola d'olho  
Na cálida paixão  
Dentro de mim enfim mora o enigma do amor.  
Sou aquela que nenhum verbo traduz  
Diante da solidão e da dor  
Aquele que tem atitudes insanas  
Esta sou eu, a eterna  
Maria Joana.

Esse é um poema visivelmente marcado por voz e corpo femininos. No enunciado, aparecem marcas temáticas e figurativas deixadas pelo sujeito da enunciação, algumas das quais se definem em relação de oposição com o corpo masculino como, por exemplo, em “com aroma de canela / pro seu negro dormir”.

Há outros investimentos do campo semântico social e historicamente atribuído à imagem feminina, vejamos: “sou aquela atriz que ensaia”, “sou aquela mulher”, “tentando despertar belas adormecidas”, “sou a princesa”, “vestida de cetim”, “sou aquela que à noite”, “pérola”, “sou aquela que nenhum verbo traduz”, “aquela que tem atitudes insanas”, “esta sou eu”, “a eterna”, “Maria Joana”.

Construída a partir da categoria semântica *totalidade* vs. *parcialidade*, o sujeito da enunciação propõe auto-definir-se mas o faz ciente da impossibilidade



de se chegar a uma definição coesa, presente na isotopia do indecifrável, do incerto, do simulacro (“enigmas do amor”, “nenhum verbo traduz”).

Essa isotopia se homologa a uma outra, a dos contos de fadas, da ficção, da teatralidade, onde a ação é sempre uma performance e o jogo veridictório, uma constante (ser vs. parecer; ser vs. não-parecer; não-parecer vs. não-ser e parecer vs. não-ser): “atriz”, “ensaia”, “arlequim”, “belas adormecidas”, “princesa”, “cetim”, “camaleão”, “pérola”.

Os lexemas ‘ilha’ e ‘arquipélagos’ reforçam a relação de totalidade vs. parcialidade, assim como o verso “dentro de mim mora o enigma do amor”. Tanto “ilha”, quanto “arquipélagos” se definem numa relação polêmica nessa categoria, pois são ao mesmo tempo uma parcialidade (uma porção de terra) dentro da totalidade (do mar), como uma totalidade dentro de outra totalidade (o conjunto total de terra, dentro do conjunto total da água).

Da mesma forma, “um enigma dentro de mim” pode ser lido como o conjunto de parcialidades (para se decifrar um enigma e chegar ao todo do sentido é preciso seguir e juntar pistas isoladas que se conectam) dentro da totalidade do corpo, no sentido de ser humano. Novamente, percebemos uma relação polêmica, pois ainda que dividido, o enigma contém em si a própria decifração.

A noção de conflito, de ser e não-ser, reforça o jogo das restrições semióticas e descortina a relação entre o que deve-ser e o que deve-não-ser e nos

lança, finalmente, na perspectiva do sujeito que está em conflito com a liberdade erótica, esse sujeito que “ensaia todos os dias / o mesmo caso de amor / vivido por um triz”.

A dêixis que marca a duratividade temporal “todos os dias” junta-se à idéia de normalidade e concomitância dos acontecimentos expressa pelos verbos no presente “há”, “sou”, “faz”, “esconde”, “mora”, “tem”; ou de movimento e repetição em “tentando despertar belas adormecidas”. O sujeito instaura um *eu* que fala (“em mim”, “sou”) e se posiciona, o que cria o efeito de subjetividade, mas também simula a objetividade ao tentar conceituar-se a partir do jogo *eu vs. o outro* (“sou aquele tipo de atriz que...”, “sou aquele tipo de pessoa que...”, “sou aquele tipo de mulher que...”).

O sujeito dessa enunciação encontra-se em relação disfórica com o próprio corpo e com a sexualidade, e acaba insatisfeito e frustrado com o estado de letargia no qual se encontra. Embora o sujeito saiba que pode tentar agir para garantir prazer e erotismo à sua relação amorosa “faz o corpo relva / com aroma de canela”<sup>78</sup>, tenta “despertar belas adormecidas”, há um conflito que impede que sua performance seja bem sucedida gerando o sentimento de falta.

No estudo das paixões e dos apaixonados, Barros (2001: 60-69) diz que a insegurança (que gera a aflição) e a decepção são paixões que decorrem da espera tensa. Assim,

---

<sup>78</sup> além de complemento alimentar, canela é conhecida por seu poder afrodisíaco.

“A insatisfação e a decepção podem ser determinadas aspectualmente pela duração e prolongar-se em novos efeitos passionais: a mágoa que perdura ou a resignação, por exemplo. Outra possibilidade é a da insatisfação e da decepção conduzirem ao sentimento de falta, definido pelo /querer-ser/ em conflito com o /saber-não-ser/ e com o /crer-não-ser/ e característico da crise de confiança”(Barros, 2001: 65).

A imagem de um *ethos* oprimido, preso a esse sentimento de falta, de incompletude, é algo que parece estar muito mais no plano interno que externo. O sujeito quer estar em conjunção com uma vida sexual e erótica mais criativa e prazerosa, mas não sabe como alcançá-la.

Na verdade, esse sujeito luta contra uma “força guerreira vestida de cetim”, numa explícita alusão a esse *ethos* que se pretende forte, mas é frágil, figurativizado respectivamente pelos lexemas “guerreira” e “cetim”. Essa imagem de alguém que diante da “cálida paixão” se “esconde como camaleão” reforça nosso argumento de que o corpo negro ainda é muito marcado pela opressão, e que embora ele tente e queira superá-la, tal empreendimento não se constitui matéria fácil. Vejamos como outros poemas trabalham a mesma construção discursiva no campo do erotismo.

No “Poema para um beijo”<sup>79</sup>, a palavra “complexo” aparece como desencadeadora da isotopia<sup>80</sup> da opressão.

---

<sup>79</sup> Esmeralda Ribeiro, CN 9 – p.102 (1986)

<sup>80</sup> Sobre desencadeadores de isotopia ver FIORIN, José Luiz. (2004) *Elementos de Análise do Discurso*. 12ed. - São Paulo: Contexto, p.82.

*Poema para um beijo*

Levarei teu beijo pra casa  
e  
dormiremos a mais doce  
noite de amor  
E  
depois vou envolver-me  
nas salivas de teus desejos  
mengar no teu corpo  
E  
na madrugada delirar  
palavras sem complexo

No plano da expressão, notamos, de início, uma seqüência de ações organizadas a partir da articulação das estrofes pela partícula aditiva “e” ligando as orações coordenadas. A opção por organizar o poema dessa forma lança pistas a respeito da dimensão lenta e processual do percurso erótico em questão.

As ações vão dos elementos mais abstratos aos mais concretos: o sujeito fala primeiro do beijo, depois sugere um envolvimento mais íntimo na cama, seguido de “salivas de desejos”, “mengar<sup>81</sup> no teu corpo”, chegando, finalmente, no clímax como está sugerido em “na madrugada delirar”.

Há uma dimensão utópica reafirmada no tom lento e pouco excitante dessa descrição programada para o futuro em relação ao tempo de referência presente: “levarei”, “dormiremos”, “depois vou envolver-me”. O sujeito-enunciador se

---

<sup>81</sup> o verbo mengar, segundo o site [http://www.ciganosbrasil.com/novo/lexico\\_cigano.doc](http://www.ciganosbrasil.com/novo/lexico_cigano.doc), é de origem cigana e significa: vb: regionalismo: Brasil: uso tabuísmo – menear-se, fazer movimentos e gestos licenciosos, eróticos (consultado em 1/11/2006).

demarca no enunciado ao mesmo tempo em que demarca o enunciatário (*EU-TU*), mostrando-se esperançoso em relação ao outro, mas não propondo nenhuma iniciativa mais arrojada para entrar em conjunção com seu objeto de valor.

A esse estado de espera, modalizado pela esperança, Barros chama de “espera paciente” (Barros,2001:64). O sujeito da espera paciente planeja, quer realizar seu plano, mas não o fará voluptuosamente. Seu agir é bastante romantizado, em tom linear, nada de excessos, nada de extremos em se tratando do desejo sexual.

A moderação é a marca da enunciação, um tom mais eufemístico que hiperbólico. Se observamos o recobrimento lexical, veremos também a afirmação de um tom de voz eroticamente baixo e nada extravagante, diríamos até trivial: “beijo”, “casa”, “dormiremos”, “doce”, “noite”, “amor”, “salivas”, “desejos”, “corpo”, “madrugada”, “delirar”.

É relevante notar a presença da palavra “complexo” no final do último verso pois, ao enunciá-la, o enunciador declara sua relação disfórica em relação a ela. No campo semântico da palavra “complexo”, podem ser encontrados: /temor/receio/vergonha/embaraço/timidez/acanhamento etc, ou seja, todos os valores com os quais o sujeito enunciador mantém relação disfórica ao afirmar seu desejo de conjunção com o prazer, ainda que timidamente.

Esse talvez seja um dos primeiros indícios no percurso da negação da opressão do corpo em busca do prazer por meio das relações eróticas. Vejamos outros exemplos.

*Poema da comunhão da carne*<sup>82</sup>

Querer-te como rima preciosa uma pedra esculpida  
um ritual de amor  
e arte em negrura colorida. Sim  
querer-te o corpo como um templo  
e cultuar-te – assim sagrada –  
a salgada e rubra hóstia da vagina

Essa idéia da construção erótica como um ritual não é exclusividade do poema acima, outros poemas tratam os encontros eróticos como se fossem rituais religiosos, dotando-os da mesma importância e cuidado que se toma na prática de tais rituais.

Em “Comunhão da carne”, o próprio título traz no enunciado o nome do ritual celebrado e os versos confirmam a coerência semântica proposta a partir da recorrência do traço isotópico<sup>83</sup>. As figuras “comunhão”, “ritual”, “templo”, “cultuar-te”, “sagrada” e “hóstia” reiteram a isotopia do sagrado, enquanto “carne”, “querer-te”, “amor”, “corpo”, “vagina” referem-se à isotopia do mundano.

---

<sup>82</sup> Márcio Barbosa, CN 11 – p. 45 (1988)

<sup>83</sup> Fiorin, José Luiz. (2004) *Elementos de análise do discurso*. 12ª ed. São Paulo: Contexto, p.81.

Repousa, portanto, sobre o poema, a categoria semântica *sagrado vs. mundano*. No entanto, os elementos “poema”, “rima”, “preciosa”, “pedra esculpida”, “arte”, “negrura colorida” e “rubra” desencadeiam outra isotopia, a do belo, da arte, da contemplação.

A recorrência semântica desse poema chama atenção para a enunciação de um *ethos* polido, educado, preocupado com sua maneira de enunciar. Seu corpo é elegante e sofisticado, sua voz em tom moderado e romântico. Sua imagem é cuidadosamente construída tanto no plano de conteúdo quanto no plano de expressão, com preponderância para as consoantes de traço tenso<sup>84</sup> (“carne”, “querer-te”, “rima”, “ritual”, “amor”, “arte”, “negrura”, “corpo”, “cultuar-te”, “sagrada”, “rubra”) na construção da fluência do poema. Além do fonema constrictivo /r/, aparecem em doses espalhadas pelo corpo do poema os fonemas oclusivos /p/ e /m/ e o constrictivo /s/<sup>85</sup>.

A escolha lexical, por exemplo, o uso reiterado da ênclise em “querer-te”, “cultuar-te”, é uma estratégia tanto do plano de expressão quanto do plano de conteúdo, pois filia a enunciação ao discurso da norma culta e não ao oral. Embora não haja rimas entre um verso e outro, a combinação dos fonemas é

---

<sup>84</sup> Segundo Santos e Souza, os fonemas são caracterizados por certos traços os quais podem ser fortes ou fracos. “são tensos os sons produzidos com considerável esforço muscular. A oposição entre os chamados r fraco (o de era) e o r forte (o de erra) pode ser caracterizada por esse traço, tendo eles o traço (- tenso) e (+ tenso), respectivamente.” SANTOS, Raquel Santana e SOUZA, Paulo Chagas. “Fonologia”. In: FIORIN, José Luiz Fiorin (org.). *Introdução à Lingüística II. Princípios de análise*. 2ª. ed – São Paulo: Contexto, 2003, p.45.

<sup>85</sup> Ver Pietroforte, Antônio Vicente Seraphim. (2004) *Semiótica Visual*. São Paulo:Contexto,p. 61.

responsável pela cadência sonora, além de projetar a imagem de elaboração estética conjugada com a preocupação temática da enunciação.

O sujeito da enunciação é modalizado por um querer estar em conjunção com o objeto de valor e mostra-se confiante e relaxado na relação, pois acredita na possibilidade de consegui-lo, além de não haver nenhuma relação disfórica projetada na enunciação.

O plano temático é construído tomando-se como ponto de partida a metáfora católica em que os fiéis “comem” o “corpo” de Cristo, isto é, a hóstia, no ritual da missa.

O sujeito-enunciador não apenas escolheu tratar interdiscursivamente o poema em relação à celebração eucarística da religião católica, como também escolheu o momento considerado o eixo forte do ritual: a comunhão, quando se come, simbolicamente, o corpo e o sangue de Cristo. Trata-se de uma metáfora que projeta a idéia de união entre o corpo e o espírito, mas no poema a união refere-se a dois corpos no momento do prazer sexual.

Segundo Fiorin (1994: 32), a “interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos de um discurso em outro”. Tais processos podem ocorrer através da citação ou da alusão. O poema em questão estabelece uma relação interdiscursiva com a religião católica por meio da alusão ao ritual eucarístico.



Embora esse pareça o motivo principal do poema, na verdade o que é enfatizado é o corpo do objeto de valor (o corpo da mulher), assim como o próprio objeto. A performance erótica do sujeito da enunciação é marcada pela dimensão tátil (a textura da “pedra esculpida”), visual (“negrura colorida”, “rubra”) e a gustativa (“salgada”). Ao buscar figuras para tratar dessa sexualidade que explora a via oral, além de ganhar poeticidade e um ar de galanteio, o poema eufemiza a temática sexual e neutraliza o seu aspecto explicitamente erótico.

Em tom declamatório, o poema é conduzido para parecer uma obra de arte ou um ritual religioso. Apenas no fim aparece uma sugestão menos ligada a esse aspecto de contemplação, do fixar o olhar e admirá-lo. Nesse momento, o olhar (visão) é trocado pela sensação gustativa ao sentir o gosto “salgado” da vagina.

Esse percurso de valorização do corpo feminino negro é um elemento bastante significativo na poesia de *CN*. Ao longo da escravidão, o corpo da população feminina escravizada era considerado um instrumento em potencial para se produzir mais escravos, conforme diz Vainfas (1986:10):

“ De coito em coito, o colonizador português minorava os efeitos negativos do ralo contingente populacional metropolitano e gerava habitantes necessários à ocupação do solo e à produção de riquezas(...)”

Longe de ser cultuado, o corpo negro sequer era considerado na sua potencialidade humana. Ele representava apenas força de trabalho, objeto de prazer dos senhores e fábrica de produção de novos escravos para as fazendas. No

poema, no entanto, a via erótica é usada para trazer uma nova existência semiótica para esse corpo negro feminino de modo a euforizá-lo.

Da relação que busca no ritual eucarístico a inspiração para tratar do erotismo, passemos à perspectiva inspirada em outro ritual: o *padê*, ritual de oferenda a Exu – orixá do candomblé, religião de matriz afro-brasileira.

### ***Geometria bidimensional***<sup>86</sup>

Confluência das coxas  
Encontro pleno da geometria  
Há um triângulo isóscele  
                    triângulo isóscele  
Triângulo isóscele pede  
                    isóscele padê

Pode

Pede    ⇩    posse

(padê)

O poema “Geometria bidimensional” estabelece uma relação interdiscursiva com um elemento vibrante da cultura afro-brasileira: o ritual de oferenda a Exu<sup>87</sup>. Assim como o poema anterior escolheu um momento chave da prática católica para trazer para o seu campo discursivo, o poema em questão

---

<sup>86</sup> Míriam Alves, CN 17 – p. 50 (1994)

<sup>87</sup> Ver: BASTIDE, Roger. (1978) “O padê de Exu”. In: *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Brasiliense; GATES Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: a theory of Afro-American literature criticism*. New York, Oxford University Press, 1988.; SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagôs e a Morte*. 5ª. ed., Petrópolis, Vozes, 1988.

adota a mesma estratégia, isto é, escolhe um momento também chave do culto do candomblé para constituição da sua enunciação.

O padê é uma palavra de origem yorubá e significa “encontro”. No candomblé, o ritual padê é realizado sob a perspectiva de uma anterioridade em relação ao momento de referência – o culto religioso propriamente dito.

Segundo a mitologia dos orixás, Exu é o intermediário entre o ser humano e a sobrenatural, donde se acredita que o padê teria a finalidade de levar aos demais orixás os pedidos dos seus filhos, seguidores do culto.

“Exu é o orixá que interpreta o desejo dos homens e a vontade dos deuses, sendo um signo de mediação necessário para a emersão dos sentidos. Nos rituais, ele é o primeiro orixá a ser invocado, independentemente da divindade que se celebra, pois é o princípio que propicia movimento e detém o poder de unir todas as partes.”  
(Martins, 1995 - p.115)<sup>88</sup>

Ao falar de Exu, é impossível não lembrar do tridente, sua representação simbólica – uma espécie de lança de três pontas cuja simbologia repousa na figura da encruzilhada e reforça a idéia de possibilidade múltipla de caminhos. A encruzilhada é o local onde as oferendas a ele são feitas. Além de senhor das encruzilhadas, a divindade é princípio da vida, da comunicação e da reprodução.

“É importante observar, ainda, que o poder de Exu de multiplicar-se indefinidamente, sua natureza histriônica, representa a possibilidade de inscrição de uma pluralidade

---

<sup>88</sup> Martins, Leda. *A cena em sombras* (p. 115)

de significados no processo dos discursos.” (Martins, p. 116).

Nesse ponto, homologa-se à figura do triângulo isósceles, pois, na sintaxe da matemática, o triângulo isósceles é uma figura geométrica cujas três medidas cruzam-se em um ponto G, denominado baricentro. Reforça-se, assim, tanto a idéia de caminhos múltiplos quanto a idéia de encontro projetada pelo ritual e pelo orixá ele próprio. Essa seria uma leitura possível do poema. Há, entretanto, uma outra possibilidade interpretativa cujo sentido complementa a primeira interpretação. Trata-se da colocação em discurso do erotismo.

Não raro, a forma geométrica do triângulo é popularmente associada ao formato da genitália feminina, nesse sentido, pode-se deduzir que, no poema, há um tratamento erótico figurativizado pelo triângulo isósceles.

O relevante papel do padê do ponto de vista de uma anterioridade essencial para o início do culto, remete ao momento anterior ao ato sexual, conhecido como ‘momento preliminar’, ou apenas pluralizado sob a forma das “preliminares”, etapa de suma importância no percurso do erotismo.

A possibilidade de uma marca erótica no poema é confirmada, ainda, nos versos “confluência das coxas” / “encontro pleno” e pela repetição da expressão “triângulo isóscele”, cujo ritmo sugere um estado de êxtase, uma quase hipnose: “há um triângulo isóscele / triângulo isóscele / triângulo isóscele pede / isóscele padê”.

O título do poema – “Geometria Bidimensional” – revela a possibilidade interpretativa de se pensar na projeção do enunciador e do enunciatário, na qual a geometria bidimensional equivaleria a dois triângulos juntos. Uma vez que o triângulo tem dois lados iguais, reforça-se a idéia de representação das pernas, das coxas que estão em confluência e, ao convergirem, formam o espaço da genitália.

Nesse caso, estariam em relação duas genitálias femininas nas carícias eróticas preliminares ao ato sexual culminando no próprio ato, figurativizado pelo *pode/pede/posse/padê*. Dessarte, projeta-se a voz do discurso lésbico afirmando sua participação no percurso de reconstrução do sentido do corpo e da sexualidade da população negra.

Essa voz é depreendida mais na enunciação que no enunciado, podendo mesmo passar sem ser percebida, e é curioso descortinar como ela se constrói nesse poema, já que uma das representações mais comuns de Exu é a imagem de um enorme pênis retesado. Essa aparente contradição, porém, confirma a simbologia do tridente e da encruzilhada, segundo a qual sempre é possível mais de uma possibilidade. Conforme diz Martins:

“Exu funciona como um princípio de mediação e polivalência que desloca as noções etnocêntricas reducionistas e normativas. Ele provoca o processo de transformação (...), na medida em que faz derivar do drama social um percurso maior, descentrando os saberes, reagrupando os significantes internos, abrindo (...) a possibilidade de releitura.” (1995:114)

Como se depreende, os poemas desse primeiro tópico, cuja abordagem recai sobre a “contenção erótica no enunciado e na enunciação”, reúnem determinadas características. Além do uso de vocabulário mais eufemístico, pouco hiperbólico, o tom de voz é linear, relativamente tímido.

O corpo sabe-se no direito de ser livre (saber-fazer), mas sente que não tem poder suficiente para entrar em conjunção com a liberdade (poder-fazer). Estabelece-se assim um estado passional de *insatisfação*; não há projeto de liquidação da falta instalado nesse estágio. Nessa fase, nota-se avanços significativos na colocação em discurso de elementos da cultura negra, ligando-os às dimensões do prazer. Entretanto, em uma instância mais profunda, a sexualidade e os percursos eróticos do prazer ainda não pertencem totalmente à semântica da liberdade.

### 3.2.2. O questionamento dos condicionamentos eróticos

Esse segundo momento da enunciação erótica na poesia de *Cadernos Negros* é caracterizado pela disjunção enunciada e marcada em relação aos condicionamentos eróticos a que o sujeito da enunciação estaria ligado. Se, no primeiro percurso, o desejo de expressão sexual é delimitado por certas palavras, por um jogo mais implícito que explícito, pela dor e frustração de *querer-ser*,

*saber-poder*, mas não conseguir atingir o objeto de valor, figurativizado pela liberdade erótica do corpo, nesse segundo será diferente.

Aqui, tanto o enunciado quanto a enunciação sustentam a idéia do protesto. O sujeito-enunciador se rebela contra a opressão do corpo e da subjetividade, como no poema de feição concreta “Amor<sup>89</sup>”

**MORALMORALMORALMORALMORAL  
MORALMORALMORALMORALMORAL  
MORALMORALMORALMORALMORAL  
MORALMORALMORALMORALMORAL  
MORALMORAL *ORA!* MORALMORAL  
MORALMORALMORALMORALMORAL  
MORALMORALMORALMORALMORAL  
MORALMORALMORALMORALMORAL  
MORALMORALMORALMORALMORAL**

**AMOR  
AMORA**

Com a ênfase no plano de expressão para atingir os efeitos de sentido desejados, o poema é uma representação bastante nítida dessa fase da poesia erótica no *corpus* estudado. Usando apenas o lexema “*moral*”, o sujeito da enunciação adota a técnica do anagrama, em que se obtém palavras a partir da transposição das letras de outra, e cujo resultado deve conter as mesmas letras da fonte inicial. Assim, “*moral*” é utilizada para compor um bloco homogêneo, uniforme, no qual ela é reiterada em cinco colunas horizontais e em nove colunas

---

<sup>89</sup> Luiz Silva (Cutí), CN 19 – p. 42 (1996)

verticais, o que somaria um total de quarenta e cinco aparições se não fosse a “insurgência” de uma das palavras. Exatamente no centro do “bloco quadrado” a palavra moral é desintegrada para formar uma outra: **ORA!**

Como todo enunciado lingüístico dotado de sentido, **ORA!** não apenas é uma outra palavra, como também adquire o estatuto de frase e culmina na instância de discurso, de um contra-discurso em relação ao discurso no qual está inserida.

No plano da expressão, a oposição de base que trabalha o texto é *estaticidade vs. dinamicidade*; ela se homologa à oposição do plano de conteúdo *opressão vs. liberdade*, donde temos a estaticidade ligada ao componente da opressão, e a dinamicidade ligada ao componente da liberdade.

A estaticidade, evidenciada pelas colunas fixas e imóveis, todas padronizadas e seguindo, inclusive, a mesma fonte e estilo das letras (caixa alta, em negrito), reitera a imagem de opressão. A rebelião, projetada pela forma lexical que marca a liberdade (**ORA!**), mantém a mesma fonte e o mesmo aspecto cromático, mas marca sua diferença com o uso do itálico e do ponto de exclamação.

Mais que um sinal de pontuação, o ponto de exclamação instaura no enunciado a marca do sujeito da enunciação, e subjetiviza o poema, enfim, traz um *eu* que fala e se posiciona, um eu que está em disjunção com os padrões estabelecidos e questiona, rebelando-se. Essa disjunção, embora represente uma



fase mais adiantada de busca da liberdade no campo erótico, ainda não indica a afirmação total com essa liberdade, o que equivaleria dizer que ao se rebelar esse sujeito declara sua não-conjunção com a “moral” imposta.

Sua ação ainda é tímida para empreender um projeto de ruptura total com o modelo imposto, ainda que, obviamente, importa considerar que uma simples rasura numa superfície estável já é suficiente para alterar a forma da homogeneidade.

No entanto, a ação que rompe com a continuidade imposta pela moral seria motivada pelo estado passional de insatisfação, ou seja, “um sentimento de falta definido pelo “querer-ser” em conflito com o “saber-não-ser” e com o “crer-não-ser””(Barros, 2002:65). Ainda segundo Barros, “os efeitos passionais da insatisfação e da decepção são interrompidos e seguidos pela falta que dá lugar a um programa de liquidação da falta”.

Ao fato de que o sujeito da enunciação no poema anuncia sua insatisfação mas não empreende mais esforços para liquidá-la, Barris dirá que nem toda insatisfação irá conduzir, de forma obrigatória, à liquidação da falta, mas a duratividade desse estado passional pode acarretar outras paixões, tais como amargura ou mágoa, decepção ou desilusão e frustração ou tristeza.

As três últimas linhas do poema são marcadas respectivamente pelo silêncio (o que concluímos pela linha em branco), pela palavra “amor”, e pela palavra “amora”. Essa estrutura na expressão figurativiza o tronco de uma árvore

cuja copa é bastante frondosa, ou a base frágil de uma casa construída com materiais pesados. De qualquer forma, a projeção que se depreende é a da desproporcionalidade entre a base (do sentimento, das relações amorosas) e a superfície (a manifestação pública).

É, portanto, contra essa situação desproporcional entre o amor (e seus correlatos semânticos: afetividade, sexualidade, erotismo) e a repressão imposta pela moral (religiosa, social, política, ou de qualquer outra origem) que o poema se baseia.

O *ethos* do sujeito enunciativo, entendido como “uma maneira de habitar o espaço social”(Maingueneau, 2001:139), projeta no enunciado uma postura firme, rebelde, insurgente, através de um corpo robusto e impositivo (letras em caixa alta e negritadas).

Também é possível depreender o tom de voz que vai do tom linear, passando pela mudança exclamativa da interjeição *ORA!*, uma voz inconformada e mais alta, uma espécie de ruído grave; depois a voz volta ao tom linear novamente e fecha com um tom de frustração, sem muito fôlego (“AMOR”/“AMORA”).

Na enunciação, no entanto, o corpo não representa necessariamente o ápice da rebeldia, do grito que gera a transformação. Ao exclamar seu descontentamento “*ORA!*”, o sujeito da enunciação instaura no próprio ato de dizer sua inconformidade, nada além disso, porém, ele faz para manter sua postura

ou para atingir a disjunção total, ou seja, ele não empreende, de fato, um programa de liquidação da falta.

Essa postura é bastante coerente com o tipo de filiação discursiva que estamos tentando descortinar pois, nesse momento da enunciação erótica, o sujeito enuncia seu descontentamento com os condicionamentos, mas a ação que transcenderá essa denúncia só virá no próximo estágio da enunciação.

Além da denúncia contra a força da moral no poema acima, outros poemas também colocam em discurso os danos causados pela repressão erótico-sexual, a exemplo de “Sedução”, cuja voz do enunciador é uma voz masculina a disforizar os “pudores ocidentais” e os “mandamentos cristãos”

### *Sedução*<sup>90</sup>

ondas carnudas  
viajo-te  
no céu da boca

o mar da tua fala marulha uma canção à baila  
em desejos embalando e intumescendo-me o falo

de soslaio pudores ocidentais doem  
salto  
mergulho-te nas elipses crespas  
vexas em carícias  
silenciam malícias de mandamentos cristãos

caminho aberto  
a paixão suaviza  
com movimentos de afago e brisa

---

<sup>90</sup> Luiz Silva (Cutí), CN 19 –p. 32 (1996); publicado também em CN “Melhores Poemas”, p. 54 (1998)

depois um ritmo alado nos leva  
para a seiva de nossas raízes  
que se entrelaçam  
em um eclipse

Considerada como um conjunto de restrições semióticas, no qual as relações prescritas (modalizadas por injunções positivas) estão em relação de oposição às relações interditas (modalizadas por injunções negativas), a repressão sexual segue

“permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade, pois, como inúmeras expressões sugerem, o sexo é encarado por diferentes sociedades (particularmente a nossa) como uma torrente impetuosa e cheia de perigos(...)”<sup>91</sup> (Chauí 1984: 09)

Ao dizer que “pudores ocidentais doem” (seu anti-sujeito), o sujeito admite ser influenciado por eles enquanto proibições e permissões, ao mesmo tempo em que segue seu caminho na tentativa de viver sua afetividade e desenvolver sua eroticidade. Em relação a tais proibições e permissões, Chauí nos lembra que elas são

“interiorizadas pela consciência individual, graças a inúmeros procedimentos sociais (como a educação, por exemplo) e também expulsas para longe da consciência, quando transgredidas porque, neste caso, trazem

---

<sup>91</sup>CHAUÍ, Marilena. (1984). *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. 1<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Brasiliense.

sentimentos de dor, sofrimento e culpa que desejamos esquecer ou ocultar.” (1984: 09-10)

Assim, há um tom de questionamento e denúncia, o que não caracteriza uma militância aberta, um engajamento contra a opressão propriamente dito. A opção do enunciador é a de tratar no enunciado sua excitação, como pode ser visto no verso “em desejos embalando e intumescendo-me o falo”, como se estivesse declarando que, embora sofra as coerções da opressão sexual, não irá implementar nenhum ousado programa de liquidação da falta. Ele age (ou reage?), à sua maneira, segundo a erotização possível. Ao referir-se disforicamente aos “mandamentos cristãos”, o enunciador nos traz à memória a severidade do *Tribunal da Inquisição*<sup>92</sup> que vigorou no Brasil entre os séculos XVI e XVIII. Nesse período, em que o “sacramento da confissão era estendido obrigatoriamente a todos os fiéis”,

A arguição dos penitentes e o atizar de memórias individuais no rastreamento das culpas basear-se-iam, desde então, nos dez mandamentos da Lei divina, nos cinco da igreja e, campo privilegiado do confessor, nos sete pecados capitais. E, entre estes, a luxúria assumiria o lugar de maior destaque, assimilada em certos casos ao crime de heresia, ofensa ao primeiro e fundamental mandamento da lei de Deus. Adultérios, foficações, incestos, violações, bestialidades, sodomia, masturbações, sonhos eróticos, toques íntimos, poluções noturnas: nenhum ato, parceiro ou circunstância deveria escapar à fala do penitente, ao ouvido do confessor. (Vainfas, 1989:12).

---

<sup>92</sup> Ver VAINFAS, Ronaldo.(1989) Trópico dos pecados – moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro:Campus.

Como se vê, ao longo da história do Brasil, a moral cristã funcionou como um destinador-julgador exercendo sua manipulação sobre o destinatário, na tentativa de forçá-lo a reproduzir seu sistema de valores. Um dos principais requisitos desse sistema é o condicionamento do corpo, a repressão do desejo, como já foi visto.

No entanto, no percurso da manipulação, pode acontecer de o destinatário não admitir que a manipulação tenha prosseguimento. Ele pode romper com o contrato e a manipulação não sairá conforme o programa do destinador-julgador.

No próximo poema, “Negação interior”, o sujeito da enunciação mostra-se bastante consciente não apenas das coerções a que está sujeito mas também das manipulações sofridas, enquanto indivíduo e enquanto membro de um coletivo.

### *Negação Interior*<sup>93</sup>

Pedras prenes de ressentimentos estilhaçando  
Momentos desvendados em poemas para o meu amor  
Palavras de afeto feito, desfeito...  
Sendo pichadas por fendas e fomes sociais

Na pauta da militância é proibido cantar sentimentos  
Devido às cicatrizes do passado e aos curto-circuitos<sup>94</sup>  
Que vivem incendiando as relações raciais

Quando o sol adormece: braços, bocas, peles e pêlos...  
Se emaranham avidamente, deixando marcas nos lençóis...

---

<sup>93</sup> Oubi Inaê Kibuko, CN 9 – p. 39 (1986)

<sup>94</sup> Na publicação, a expressão curto-circuito foi trocada por curto-cuicuito, por erro de digitação e/ou gráfico. Após consulta direta ao autor, optamos por utilizar a forma atual.

E as confissões se desamordaçam na plenitude  
Profunda e ardente do afeto insatisfeito...

E a gente, temendo canetas vermelhas...  
Empunha bandeiras, dispara palavras armadas  
Nas rodas, nas praças e esconde pedaços de nossas vidas

Até quando as canções do coração  
Permanecerão encarceradas nas gavetas da omissão?...

O poema é construído a partir da categoria semântica *individualidade vs. coletividade*. Os traços que remetem à coletividade são reiterados pelas isotopias: “pichadas”, “fomes sociais”, “pautas”, “militância”, “cicatrices do passado”, “relações raciais”, “a gente (um nós inclusivo)”, “canetas vermelhas”, “empunha bandeiras”, “palavras armadas”. Na identificação da individualidade, temos: “meu amor”, “braços, bocas, peles, pêlos (como partes do corpo)”, “afeto” e “confissões”.

Há um conflito entre a ação individual e a ação coletiva do sujeito, e ele externaliza esse conflito mostrando seu desejo de que ambas as ações sejam tratadas como elementos indivisíveis e não como elementos separados.

Ao dizer “meu amor”, o sujeito se marca no enunciado (eu-ele), projeta o tempo (então) “quando o sol adormece” e o espaço (lá) “nas rodas, nas praças”. Estão no enunciado, também, o corpo e o tom de voz .

O corpo é de uma pessoa madura, reflexiva, que acumula experiências suficientes para fazer uma avaliação sobre a própria atuação e fomentar a reflexão

coletiva a partir dos erros do passado. Tal assertiva pode ser confirmada ao se observar o uso de expressões típicas daquele que tem envolvimento em movimentos sociais, a exemplo das passagens “na pauta da militância”, “cicatrizes do passado”, “canetas vermelhas”, “empunha bandeira”, “palavras armadas”.

A voz reproduz o tom proferido em uma reunião, em que o sujeito do discurso elenca os problemas a serem discutidos, oferece uma contextualização coesa e compreensível do problema em questão, argumenta e encerra trazendo uma questão para que os demais presentes tomem posicionamento.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se enuncia, o enunciador instaura seu enunciatário “e a gente, temendo canetas vermelhas”, em que falar “a gente” significa um *nós* inclusivo. Esse é um percurso de questionamento da impossibilidade de se compatibilizar a vida erótico-afetiva com a vida de militância.

Como já foi dito por Cuti<sup>95</sup>, ao não colocar a sexualidade em discurso, os movimentos sociais pressupõem uma divisão estanque para o corpo humano, em que esse adquire uma valorização prática<sup>96</sup> – a gente “empunha bandeira, dispara

---

<sup>95</sup> Ver SILVA (Cuti) *Poesia erótica em Cadernos Negros*. p.273

<sup>96</sup> Trata-se da tipologia de valorização que J.-M. Floch construiu para analisar propagandas de automóveis. No entanto, segundo Pietroforte, “pode ser aplicada a outros tipos de propaganda ou em quaisquer outros tipos de discurso, já que ela foi deduzida a partir de um modelo semiótico comum a todos eles.” Nesse sentido, a valorização prática “corresponde a valores de uso, concebidos como contrários aos valores de base (são os valores utilitários, como o manuseio, o conforto, a potência...)”; a valorização lúdica “corresponde à negação dos valores utilitários (a valorização lúdica e a valorização prática são contraditórias em si...)”. Há ainda a valorização



palavras armadas”, e nega sua valorização lúdica “na pauta da militância é proibido cantar sentimentos”.

A presença constante de um destinador-julgador, o qual exerce a função de anti-sujeito, desencadeia os estados passionais marcados pela insatisfação, pelo ressentimento. Esse anti-sujeito é figurativizado pelas “pedras prenes de ressentimentos e estilhaços”, “fendas e fomes sociais”, pelas “cicatrices do passado”, pela desigualdade das “relações raciais” e pela sanção negativa das “canetas vermelhas”.

Ao sujeito é negada a liberdade do poder-fazer e ele se sente impotente (poder-não-fazer). É como se parte da sua humanidade lhe fosse tomada. Como saída para a crise, há dois caminhos: o primeiro é apontado como a escrita, a literatura, a poesia.

Ao escrever poemas “para o meu amor”, o sujeito da enunciação se volta para a sua individualidade mas logo admite que as “palavras de afeto” são desmembradas por “fendas e fomes sociais”.

A segunda tentativa de resistir ao aniquilamento da sua individualidade se dá no exercício da afetividade, do erotismo “quando o sol adormece: braços, bocas, peles e pêlos / se emaranham avidamente, deixando marcas nos lençóis... /

---

utópica: são os valores existenciais, como identidade, a vida, a aventura. e a valorização crítica: “que corresponde à negação dos valores existenciais”. Ver: PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. *Semiótica Visual*. São Paulo:Contexto,p.32-33

sob as confissões se desamordaçam na plenitude / profunda e ardente do afeto insatisfeito”.

A prática erótica/sexual/afetiva é euforizada como um momento de plenitude, em que o sujeito fala e ouve, age e deixa o outro agir (“confissões se desamordaçam na plenitude”). A disforia recai sobre a atuação coletiva que esconde a dimensão individual do ser humano, que “esconde pedaços de nossas vidas”.

Em outras palavras, luta-se pelo social mas não se reconhece que o indivíduo seja parte integrante desse social e que tenha demandas próprias as quais precisam fazer parte das reivindicações coletivas.

Ao não aceitar essa idéia de um *dever-fazer* (viver a ilusão semiótica, militância desfilada de subjetividade) em oposição a um *dever-não-fazer* (viver os prazeres eróticos-sexuais), o sujeito da enunciação desse poema traz à superfície um problema que é muito caro à população afro-brasileira. Trata-se da reconstrução semiótica da sua própria sexualidade, do seu próprio corpo.

Toda a violência da escravidão, somada aos inúmeros percalços frutos da desigualdade racial e social que vigora ainda hoje na vida de homens e mulheres negros e negras, impôs a manutenção de um corpo rígido, regido pelo medo de ser constantemente associado à lascividade exagerada e à promiscuidade sexual.

A culpa, o medo da censura, da avaliação, tudo isso corrobora a existência de um corpo treinado apenas para resistir à opressão, sem direito de viver a

liberdade, de sentir prazer, não sem antes ser modalizado pela culpa. No espaço público, só vale a defesa do social, do que pertence ao estatuto do coletivo, resistir é a palavra de ordem. No plano privado, admite-se a expressão da subjetividade ainda que a dimensão passional do sujeito seja vivida de maneira relativamente contida. Decorre, então, novamente a necessidade de “empunhar” mais e mais bandeiras, de “disparar” novos discursos, de viver a ilusão semiótica da vida objetiva, esforçando-se para euforizá-la à medida que disforiza a subjetividade.

É isso o que se espera de um militante, de um ativista: que a vida privada, ou o envolvimento com o prazer, o sexo, o erotismo, a afetividade, sejam escamoteados sob a justificativa de que é preciso revolucionar, transformar o mundo das injustiças sociais, da opressão, em um mundo mais justo. No entanto, a pergunta que finaliza o poema foi lançada para ser refletida e, por que não, respondida: “até quando as canções do coração permanecerão encarceradas nas gavetas da omissão?”

Escrito 1986, o poema “Negação interior” adianta o tema ligado à campanha nacional contra a violência racial, promovida pelo Movimento Negro Unificado/MNU, por meio de seu veículo de comunicação, o Jornal do MNU.



1ª. página – Jornal do MNU – n°. 19 – MNU/Jun.1991 (Carlos Moura)<sup>97</sup>

Conforme a capa de n° 19 do periódico, a foto que apresenta um casal negro adulto se beijando tem sua polissemia delimitada pela ancoragem<sup>98</sup> dos seguintes enunciados:

Reaja à violência racial:  
**“beije sua preta em praça pública”**(Ori)

Nosso trabalho não se propõe fazer uma ampla análise da capa do periódico pois seria preciso verificar com cuidado as propostas da campanha, e

---

<sup>97</sup> 1ª. página – Jornal do MNU – Movimento Negro Unificado - n°. 19 – MNU/jun/mai 1991 (Carlos Moura) – apud SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*, p.212

<sup>98</sup> No livro *Semiótica Visual*, Pietroforte (2004:48) aplica a semiótica ao estudo do semi-simbolismo na fotografia. O autor apoia-se em Barthes, para o qual “toda imagem é polissêmica, implicando, subjacentes aos seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros”(BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.) Ainda segundo Pietroforte (2004:48), “a articulação da imagem com a palavra, portanto, torna-se um dos modos de orientar e restringir essas escolhas do leitor: quando as palavras explicam o que se passa nas imagens, como nas legendas das fotos jornalísticas, o verbal cumpre a função de ancoragem(...)”

com o texto externo dialoga com o texto interno. Esse seria, por sinal, um trabalho bastante interessante.

Nosso objetivo é homologar a proposta instaurada pela capa do periódico em relação ao poema “Negação interior”, sob o pressuposto de que a homologação do conteúdo da campanha ligado ao tema do erotismo exerceria uma espécie de resposta à pergunta lançada pelo sujeito daquela enunciação.

Sem a presença da dimensão verbal, o enunciado ficaria reduzido à foto de um casal negro se beijando. A projeção dos corpos negros radicaliza o exercício da afetividade ao ser veiculado ao lado de outras matérias de cunho político, como “Entrevistas com Lélia Gonzales<sup>99</sup>” e “Bryan Stevenson<sup>100</sup>”, “Bob Marley: o mito como metáfora” e “A cor da Pena de Morte”. Além disso, é instaurada a categoria temporal que marca a concomitância do momento de referência, possível de ser apreendida pela posição imperativa e na forma de presente dos verbos “reaja” e “beije” (hoje, aqui, agora).

---

<sup>99</sup> Lélia de Almeida Gonzalez, uma das mais renomadas militantes e intelectuais negras brasileiras, doutora em Antropologia pela USP, mineira de Belo Horizonte – vivia no Rio Janeiro na época de sua morte, em 10/07/1994. Lélia Gonzalez, como é conhecida, ficou famosa por ser uma intelectual brilhante e uma ativista comprometida com a causa da igualdade de oportunidades nas relações raciais e de gênero. No site [www.leliagonzalez.org.br](http://www.leliagonzalez.org.br) é possível encontrar toda sua obra e pensamento.

<sup>100</sup> Bryan Stevenson é um dos mais renomados advogados afro-americanos, professor de direito e Diretor Executivo da Equal Justice Initiative (Alabama/EUA), organização que acompanha negros e pobres sentenciados pela Pena de Morte. Interessante notar que as entrevistas tanto de Gonzalez quanto de Stevenson trazem, sobretudo, a dimensão política da morte física do corpo negro. No entanto, ao proclamar a campanha “Reaja à violência racial”, o MNU expande o conceito de violência e sugere uma reação contra morte semiótica do corpo negro.

Se o poema perguntava “até quando as canções do coração / permanecerão encarceradas ns gavetas da omissão?...”, o discurso responde sugerindo ao enunciatário a adesão à campanha para uma ação *eu* (nós), *aqui*, *agora*. Alertando explicitamente que a violência racial não se restringe apenas à morte física, o MNU inova ao sugerir que a violência simbólica deve ser objeto de combate tanto quanto outras formas de violência. Para Onawalê, é no campo da afetividade e da sexualidade que o racismo

“consegue mais vitórias sobre os negros. A baixa auto-estima e os complexos conseguem o efeito mais simples, e o mais aterrador: nos afasta. Em praça pública ou na TV, brancos se beijando é romantismo, pretos se beijando é discaração. Não fazemos amor, mas sexo – e só; nascemos pra isso. Havia e ainda há um medo, uma dúvida, uma ordem que nos trava gestos públicos de carinho<sup>101</sup>.”

A presença do casal negro permite a conclusão de que a frase “beije *sua preta* em praça pública” é direcionada ao homem negro, numa explícita alusão à defesa da mulher negra, o que fica evidenciado no enunciado e é reforçado pelas palavras do próprio poeta:

O “Beije sua preta em praça pública” poderia até servir de uma campanha lésbica, mas na época eu pensava muito em nós, homens negros...via os homens negros, sob aspectos como este, um aliado importante do racismo. Ele pode mais numa sociedade machista, não é? (...) Por outro lado tinha uma coisa de comunicar a minha felicidade e prazer de

---

<sup>101</sup> Entrevista exclusiva concedida à autora pelo poeta e historiador, Landê Onawalê ex-membro do MNU/Salvador, autor do poema “Reaja à violência racial / beije sua preta em praça pública”

fazer cafuné num pixaim, e de beijar uma boca (negra), e de tornar tais gestos uma arma contra o preconceito<sup>102</sup>.

De sorte que reside sobre a campanha as categorias *público vs. privado* e *opressão vs. liberdade*. Se, no poema, o espaço público estava ligado à opressão (era, portanto, disfórico) e o privado estava ligado à liberdade (eufórico), na campanha do Jornal do MNU, os vértices se opõem, isto é, a liberdade deve ser praticada no espaço público (é, por isso, eufórica) e o privado pode ser considerado o espaço do medo, da contenção, da não-naturalidade, seria, portanto, o lugar da opressão e por isso é disforizado<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Entrevista exclusiva concedida à autora por Lande Onawale em novembro/2006.

<sup>103</sup> Continuação da entrevista: Lande Onawale fala de como surgiu o poema e como ele foi ligado à campanha contra a violência racial do MNU. “Em 1990/1991 o MNU definiu como tema de mais uma campanha o combate ao racismo. A campanha foi lançada no Congresso de abril/91 no Rio de Janeiro. Eu fui. No retorno a Salvador, fiz o poema. Não foi um pedido do MNU, você sabe, poeta às vezes escreve, como ladra o cão – “por princípio”. Ainda naquele ano, o jornal do MNU publicou um número do jornal tendo o poema como “ilustração” para a capa. Em Salvador, a campanha em moldes “românticos” não saiu do jornal, mas em São Paulo, através de pessoas e grupos ligados ao MNU, ela ganhou camisas e calendários – não sei se ganhou as praças... Em 2006, 15 anos depois, uma segunda geração de ativistas, através do Instituto Mídia Étnica fez uma campanha no dia dos namorados com panfletos, faixas e até busdoor”. Em anexo, está o release da entidade com detalhes sobre a referida campanha. O discurso de Lande Onawale por si só rende um excelente trabalho e foi colocado em pé de página em função na não possibilidade de explorá-lo melhor, pelas coerções do presente trabalho. Ele entra para a arena dos projetos futuros. No entanto, duas observações são necessárias: a primeira, refere-se ao fato de que, segundo Onawale, não houve intenção explícita dos coordenadores da campanha em desenvolver o tema da campanha ligada à temática do erotismo; o poema foi apenas uma “ilustração” e a foto, uma provocação. Nesse caso, cabe ao semiótico perscrutar, não a intenção da obra, mas o que ela projeta ao se enunciar. Portanto, há uma ligação entre a idéia inicial da campanha que fez com que seus coordenadores colocassem aquela foto e aquele poema para produzir determinado efeito de sentido. A segunda, refere-se ao próprio discurso do poeta. Há um jogo de valorização fórica no momento em que ele afirma que houve uma campanha de moldes mais “românticos” em SP vs. uma não-romântica (ou seria menos) em Salvador, especialmente ao dizer que a campanha paulistana ganhou “camisas e calendários”, mas ele não sabe se ela “ganhou as ruas”.

### 3.2.3. Afirmção da liberdade erótica na enunciação e no enunciado

Após todo esse processo de constatação e questionamento quanto à necessidade de reconstruir a semântica do corpo negro, ora completamente apagado, ora marcado por condicionamentos e coerções, o próximo passo é entender o percurso da superação, da afirmação da liberdade temática e figurativa no campo semântico do erotismo, no qual o erótico pode ser usado como veiculação de imagens positivas de aspectos da identidade negra, ou simplesmente aparece como expressão da liberdade criativa.

Nessa fase, a manifestação no enunciado e da enunciação não julga o vocabulário certo ou errado, o prescrito e o interdito. Em nome dos efeitos de sentido desejados, tudo é permitido. Nessa fase, o corpo negro é valorizado sem culpas, o exercício da sexualidade e a prática do erotismo são elementos da condição humana e servem para reiterar a luta contra todas as formas de opressão, principalmente aquela que amordaça o corpo e pretende cerceá-lo. Vejamos o poema “Ejacoração”

#### *Ejacoração*<sup>104</sup>

Quando tua ausência se multiplica em dias  
eu me divido em saudades  
consciente ou não  
e de resto sobram poemas

---

<sup>104</sup> Jamu Minka, CN 5 – p. 32 (1982); publicado também em CN “Melhores Poemas”, p. 72 (1998)



quando a vida devolve oficialmente tua presença  
o coração dá voltas  
e dispara ejaculando promessas de amor

Para entendermos as projeções no enunciado e na enunciação desse poema, iremos nos apoiar na teoria da sintaxe discursiva defendida por Barros, já que nossa

“intenção é determinar as relações entre enunciação e discurso, distinguir as diversas formas de projeção da enunciação – actancial, temporal e espacial, e os mecanismos de delegação do saber, e relacionar o discurso, a partir daí, com as condições de sua produção”<sup>105</sup>.

Cada enunciação produz um discurso e, concomitantemente, “instaura o sujeito da enunciação”. Ao instaurar uma relação entre dois actantes e ao marcar um *eu*, o enunciador realiza uma *desembreagem enunciativa*, o que acarreta um dos dois tipos de unidades discursivas propostos pela semiótica, a *enunciação-enunciada*.

A outra unidade discursiva é conhecida como *desembreagem enunciva*, em que é projetado no enunciado um *ele*, fundando, assim, um enunciado-enuncivo. Barros (2002:73) nos adverte que “o eu e o ele projetados são actantes e atores do enunciado, distintos dos da enunciação”. Na poesia “Ejacoração”, ao dizer *eu* (enunciação-enunciada), o sujeito se mostra como o *narrador* ao mesmo

---

<sup>105</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. Humanitas/FFLCH/USP; São Paulo, 2002. p. 73.

tempo em que é instalado o narratário, o *tu*. Ambos, narrador e narratário, são “simulacros discursivos do enunciador e do enunciatário implícitos”.

Cabe ressaltar, porém, que a escolha da debreagem enunciativa ou enunciva não é aleatória, ela interfere no processo final da significação projetando no discurso a imagem de subjetividade, no primeiro caso, e de objetividade, neste último. Assim, “subjetividade e objetividade entendem-se, no sentido que lhes atribui Benveniste, como efeitos criados pelas diferentes relações que os tipos de enunciado mantém com a enunciação”. (Barros, 2002:75)

Ao abordar o tema da erotização, da relação entre dois amantes, o enunciador deposita no narrador a tarefa de narrar a história semanticamente categorizada pela relação entre *tensão* vs. *relaxamento*. Percebemos uma relação afetiva inicialmente disfórica cuja euforização depende das transformações empreendidas entre o tempo da espera e o da sanção positiva.

No início, o sujeito amante narra a dificuldade do aspecto durativo da ausência da companheira<sup>106</sup>. A marcação do tempo é feita com a inscrição no enunciado do advérbio “quando”, presente duas vezes: no início do primeiro verso e no quinto. Outra demarcação de tempo aparece com o substantivo masculino pluralizado *dia* (“dias”) acompanhado do verbo multiplicar (“se multiplica em dias”) com o qual o narrador reforça o aspecto de duratividade da

---

<sup>106</sup> Utilizaremos a marca do gênero feminino “companheira” para nos referirmos ao TU pois nos baseamos no desencadeador de isotopia pontuado pelo verbo ‘ejacular’, o que nos sugere um enunciador masculino.

ausência do seu objeto de valor. O sujeito começa narrando uma situação afetiva disfórica pontuada por um objeto de valor ausente, o qual acumula a função de narratário, posto que é de quem o narrador está falando.

O tema do poema é a satisfação erótica conquistada no momento da conjunção com o objeto de valor: o encontro sexual com o ser amado. O recobrimento figurativo desse tema conta com algumas estratégias isotópicas. Uma delas é buscar referências em sinais matemáticos: a multiplicação (“tua ausência se multiplica em dias”), divisão (“eu me divido em saudades”) e a soma (“quando a vida devolve oficialmente sua presença”). Outra construção isotópica é encontrada na semântica do erotismo (“ejacoração”, “saudade”, “tua presença”, “coração”, “ejaculando”, “promessas de amor”).

Por fim, o lexema “poemas” desencadeia uma nova isotopia, a isotopia da prática poética como uma tática de *saber-fazer* destinada a reduzir a tensão da espera. Esses três elementos ajudam a construir o *ethos* do sujeito da enunciação: um *ethos* da exatidão, um sujeito orientado por poucas palavras e por uma ação mais prática que utópica.

Ao perceber-se em disjunção com seu objeto de valor, esse sujeito não empreenderá um plano de aquisição do objeto propriamente dito. Ele parte da espera fiduciária de que a vida irá colocá-lo em conjunção com o objeto de seu desejo (“quando a vida devolve oficialmente tua presença”). No entanto, como

um sujeito prático, ele precisa lidar com o tempo, fazer alguma coisa até que seu objeto esteja de volta.

Nesse momento, ele sugere o exercício da escrita como um programa de liquidação da falta, de modo que escrever poemas equivale a diminuir a ansiedade e dar utilidade ao tempo pois, como vimos, sua vida é marcada pela praticidade. Quando a junção com seu objeto é consumada, instauram-se as paixões da satisfação e da gratidão as quais ratificam o contrato fiduciário<sup>107</sup> e o sujeito mais uma vez se satisfaz e comemora em um clima bastante erótico.

Tanto a palavra extraída da junção de ejaculação + coração, quanto o verbo “ejacular” reiteram a presença de uma voz masculina, a qual homologa-se ainda ao tom projetado na enunciação. Em resumo, das duas primeiras fases da enunciação erótica para esta, percebe-se que mudou o tom de voz: não há uma voz em conflito consigo mesma ou uma voz que denuncia a opressão.

O tom é firme e a voz é livre, donde se conclui que falar livremente, sem medo, pudor ou preso a qualquer condicionamento, já sugere uma nova relação com esse corpo negro que se reconhece um corpo humano. Outro bom exemplo dessa junção total com a liberdade, sem dar margem para as coerções opressoras, foi explorado no poema “Tempo de amar”. Sem a preocupação de

---

<sup>107</sup>Segundo Pietroforte “o contrato fiduciário é responsável por descrever os desdobramentos da relação entre as junções com o objeto e a relação de junção entre os sujeitos”. Ver: PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim (org.). A semiótica das paixões: introdução e desenvolvimento. USP/São Paulo/SADI (Grupo de Semiótica e Análise do Discurso) (no prelo), 2004.

esconder-se atrás de um vocabulário contido, o sujeito da enunciação mostra um cuidadoso uso dos fonemas na composição das estrofes para atingir os efeitos de sentido desejados.

*Tempos de Amar*<sup>108</sup>

1) a boca em molhado círculo  
envolvendo a pica  
ou beijando com suavidade imensa  
a suada virilha

2) a língua tesa enfiada  
na bunda  
ou buscando em dança perfeita  
da boceta o salino sabor

3) em dois tempos o desejo inunda  
corpos marrons em marés de amor

No primeira estrofe, os dois primeiros versos, por exemplo, apostam no uso dos fonemas /ó/ , /ô/ (“boca em molhado círculo / envolvendo a pica”) enquanto os dois últimos investem no fonema /a/ e na consoante constrictiva /s/ (“ou beijando com suavidade imensa / a suada virilha”). No segundo verso, a palavra “tesa” reforça aspectualmente a língua, isto é, marca no enunciado uma língua de formato fático, ereto.

---

<sup>108</sup> Márcio Barbosa, CN 13 – p. 43 (1986)

As consoantes explosivas /b/ e /p/ respondem pelo aspecto de movimento em forma de uma dança, possível pela aliteração dos fonemas, e se homologando aos movimentos do corpo feminino no momento do ato sexual. No último verso, o corpo toma o aspecto da cor marrom, metáfora para se referir ao casal negro em pleno momento erótico-sexual.

O poema “Tesão” segue procedimento comum à enunciação erótica desse terceiro momento. Trata-se de um poema econômico linguisticamente, direto e sem uso de eufemismos que diminuam a intensidade do que se quer dizer. Há um cuidadoso trabalho com o plano sonoro e rítmico, com preponderância do fonema /f/ (“falo”, “facho”, “fascinante”, “fato”).

Tal preferência pode ser explicada pela importância semântica e semiótica do lexema “falo” pois ele “puxa” as demais palavras grafadas com a consoante constrictiva /f/. Além disso, é o falo o responsável por garantir o tesão que o sujeito do enunciado diz sentir. Depreende-se um aspecto durativo de prazer, marcado pela idéia de recorrência da junção expressa pelo advérbio “sempre”, que também marca a temporalidade contínua do acontecimento que gera o prazer.

A projeção deduzida aponta um sujeito eufórico, posto que se encontra em conjunção com seu objeto de valor. À palavra “encrespo”, utilizada para mostrar uma mudança de estado, uma alteração marcada no corpo significando a ação de se excitar, acrescem outras do mesmo campo semântico: “arrepisar”, “crispar”, “ruflar”, “anelado”, “erigido”. “Encrespo” e “anelado” são semas que

pertencem ao campo semântico de “cabelo”, donde se pode confirmar que o corpo do sujeito da enunciação é um corpo negro, já que cabelo crespo é uma característica do fenótipo desse corpo.

Podemos expandir essa dedução e dizer que se trata de um corpo negro feminino e que “encrespar” seria uma metonímia da genitália da mulher. Nesse sentido, ao instalar as categorias de pessoa baseadas em um eu - tu e ao instaurar o tu como um sujeito masculino marcado pelo “falo”, ou seja, a genitália masculina, o sujeito instaura também sua própria voz, a voz de uma mulher negra falando da excitação que sente diante do seu homem.

*Tesão*<sup>109</sup>

Teu falo é um facho  
Fascinante  
Eu me encrespo  
Sempre...  
Teu facho é um fato  
Irreversível!

Embora o poema “Tesão” seja marcado no enunciado e na enunciação pela espontaneidade da experiência erótica do enunciador e do enunciatário, ele restringe sua abordagem à excitação sem partir exatamente para a performance de um ato sexual mais ousado, como é o caso do próximo poema.

---

<sup>109</sup> Regina Helena da Silva Amaral, CN 9 – p.32 (1986)

Seu último verso composto pela palavra – “irreversível” – remete à forte influência que o “falo” do enunciatário tem sobre o enunciador, causando excitação a ponto de (quem sabe?) causar o gozo mas, de fato, o que há é um querer-fazer. No poema seguinte o título traz a marcação dos gêneros masculino e feminino.



você entra...  
você sai...

eu sus... eu sus...  
você vem...  
você vai...  
eu piro... piro...

você faz tudo  
você entra...  
você sai...

eu hummm... hummpmmh

você vem...  
você sai...  
eu deixo  
você vem... você entra... você sai...

eu deixo  
você entra... você vem... fundo fundo  
eu fecho  
você jazz.

---

<sup>110</sup> Marise Tietra, CN 5 – p. 59 (1982)



Trata-se já, inicialmente, da projeção de um relacionamento heterossexual. Aqui, o erotismo chega às suas últimas conseqüências. O ritmo da ação sexual decorre da junção entre os elementos do plano de expressão e do plano de conteúdo, conjugada com o que Antônio (2005:67) chamou de “economia lingüística altamente produtiva”<sup>111</sup>.

Segundo observaram Antonio e Silva (2000), a estratégia de construção rítmica do poema soma-se ao último verso “jazz” que, por sinal, remete à expressão musical afro-americana de mesmo nome. Conforme nos lembra Amossy (2005), ao tratar a noção de *ethos* conforme Maingueneau, “a maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si(...)”.

Ao enunciar, o sujeito da enunciação outorga a si próprio uma imagem, um corpo e uma voz, ao mesmo tempo em que projeta a imagem do seu enunciatário.<sup>112</sup> Assim, ao dizer “você entra”, “você sai”, “eu fecho”, “você jazz”, o sujeito da enunciação confere seu *status* feminino (eu) em relação ao sujeito masculino (você). Como se trata da narração concomitante ao ato sexual, a ação de “entrar” é descrita como a performance da genitália masculina na genitália feminina nos momentos iniciais do sexo.

---

<sup>111</sup> ANTONIO, Carlindo Fausto. *Cadernos Negros: esboço de análise*.

<sup>112</sup> MAINGUENEAU, Dominique. (2005) *Gênese do discurso* (trad. Sírio Possenti) Curitiba: Criar Edições.

Realizada a performance, o aspecto terminativo do gozo, ambos entram em conjunção total e eufórica com o prazer, cujo estágio final é descrito como “eu fecho”, ou seja, o sujeito enunciativo feminino alcançou o gozo, assim como o sujeito masculino (“você jazz”). Cuti e Antônio nos lembram que, culturalmente, a palavra jazz tem seu conteúdo erótico ligado à genitália masculina (pênis).

Outra imagem do sujeito no texto pode ser depreendida no enunciado “você faz tudo”, “eu deixo”. Em tais passagens, o enunciador parece acordar do seu transe sexual, em que o prazer o absorve completamente, e se volta para o enunciatário na tentativa de dizer que possui algum controle sobre o que está acontecendo e que, de alguma forma, a situação não está totalmente “fora do seu controle”.

Esse sujeito tenta influenciar no julgamento daquele que ele supõe ser o destinador-julgador; ele se esforça para instaurar uma imagem de sujeito consciente, que sabe e pode controlar os acontecimentos. Percebe-se a idéia da relação erótico-sexual como um processo de negociação, de modo que ambos os sujeitos estabelecem uma relação contratual e, portanto, presume-se que ambos desenvolvam cada qual seu papel na relação. Esse “contrato” regeria as normas da igualdade, assim, ambos seriam, ao mesmo tempo, agente e paciente da ação. Caso ocorra uma assimetria na relação, instala-se um ruído, disforizando-a.

Ao instalar no enunciado sua marca de permissão, legitimada pelas expressões “você faz tudo” / “eu deixo”, o sujeito dessa enunciação afirma uma

identidade política e, na medida que o enunciatário se vê obrigado a depreendê-la, ele é convocado a responder ao contrato.

A ação de afirmar uma identidade política em pleno ato sexual instaura, além da liberdade erótica enunciada, o *ethos* do sujeito da enunciação. Trata-se de um sujeito de personalidade forte, com elevado grau de senso crítico, bem informado (soube usar a palavra jazz, nas suas diferentes concepções, no percurso de geração do sentido do poema), e com algum nível de envolvimento social, especialmente nas discussões de gênero.

Esse último elemento é legitimado não apenas na “declaração de permissão”, mas também pelo uso dos “símbolos de gênero”<sup>113</sup> no título do poema. A “declaração de permissão” não tem, por si só, força para definir o *ethos*, já que não há uma relação direta entre palavras e coisas. Não seria ocioso lembrar que estamos vasculhando o recobrimento erótico na enunciação negra, do periódico literário *Cadernos Negros*. É nessa formação discursiva que o poema está veiculado. A partir desse lugar enunciativo fica bastante explícita a importância de se “politizar” o ato sexual, uma vez que ele é parte integrante do projeto de ressignificar a semiótica do corpo, especialmente para a mulher negra.

---

<sup>113</sup> “os símbolos de gênero são baseados nos signos astrológicos que existem desde o tempo da Roma Antiga. O círculo com uma seta indicando para cima representa Marte, o deus da guerra, e também o símbolo de masculinidade. O círculo com uma cruz no lado de baixo representa Vênus (Afrodite), a deusa do amor e da beleza e símbolo da feminilidade. No horóscopo, Vênus representa o signo de touro e Marte representa Áries.” (Site: [www.ubmulheres.org.br](http://www.ubmulheres.org.br) - União Brasileira de Mulheres, consulta em 3/11/2006)

Desde a escravidão, passando pelo cotidiano das relações até o presente, o corpo da mulher negra mais serviu de objeto de prazer do que experimentou o prazer em sua essência. Assim, deixar-se envolver eroticamente e discursivizar seu estatuto de sujeito é um projeto de reconfiguração histórica, principalmente se empreendido no espaço particular das relações erótico-sexuais.

Como seu corpo carrega as marcas da sua morte semiótica, então, nesse sentido, as mulheres negras mais que qualquer outro grupo étnico-racial, têm ainda muito a dizer.

Como foi visto na chamada da campanha mobilizada pelo MNU, o papel do homem negro é essencial nesse projeto radical de ressignificar a história do corpo negro e sua relação com o prazer. O poema “Criação” trata euforicamente elementos da estética da mulher negra, os quais são usualmente disforizados pela sociedade brasileira, conforme atesta Souza (2005:140):

“Se para a tradição ocidental do século XIX, o corpo negro representava o patológico, era fixado como objeto de estudos da medicina ou da psiquiatria e convencionalmente representado na arte e na ciência como corpo doente, associado ao pecado e aos desvios sexuais<sup>114</sup>, os textos de Cadernos Negros restituem-lhe a saúde, a “normalidade” e a beleza, apreciando-o em sua especificidade e diferença. O cabelo carapinha, o nariz largo ou os lábios carnudos, selecionados para indicar a “diferença” do corpo negro,

---

<sup>114</sup> Souza cita o artigo “Black bodies, white bodies”, no qual Sander Gilman “analisa algumas representações científicas e artísticas da mulher negra e da mulher branca, demonstrando a existência de uma rede de convenções, utilizada pela medicina e pelas artes, no século XIX, com o objetivo de estabelecer contrastes entre as representações das mulheres negras e brancas, sexualizadas e não prostitutas e puras (*sic*), associando as negras à corrupção, pecado e doença.”

serão apreciados, a partir de outro patamar estético que recupera a dignidade e a auto-estima.”

Nessa perspectiva de valorização do fenótipo da mulher negra, o sujeito da enunciação é bastante irônico e contundente. Ele euforiza os cabelos “carapinhas”, cabelos crespos trançados, em referência aos penteados de inspiração africana e disforiza os cabelos alisados, chamando-os de “a leveza esvoaçante que ondula na brisa”, em referência ao fato de que cabelos alisados perdem o aspecto de liso se em contato com a água. Ele euforiza a pele negra, chamando-a de “ébano bonito lustroso” e disforiza a pele *light skin*<sup>115</sup>, tratando-a como “um mal oculto”.

Aqui, o sujeito faz não apenas uma afirmação de valores, mas demarca-se politicamente em relação disfórica com a miscigenação. Estaria ele se referindo aos constantes estupros e ao projeto de aumento do número de corpos escravizados empreendido pelos senhores de engenho por ocasião de suas incursões sexuais ao redor da Casa-Grande? Ou estaria ele problematizando essa questão no presente? Depois ele opõe as cores verde e azul (tons claros) vs. negro (tom escuro), afirmando preferência pela última.

No final, ele confirma sua declaração de amor e chama o sujeito enunciatário a firmar um contrato fiduciário no qual eles se proponham a viver

---

<sup>115</sup> Termo usado nos Estados Unidos para se referir ao afro-americano de pele clara. Estamos utilizando essa idéia de pele mais clara chamada no Brasil de diversos adjetivos (moreno, moreno claro, mulato, etc), em referência ao tom de pele.

juntos no amor e no sofrimento, lembrando as palavras do padre no ato do casamento (“amar e sofrer contigo / todas as horas / seremos um só”).

*Criação*<sup>116</sup>

Não quero  
A leveza esvoaçante que ondula na brisa

Quero a carapinha  
Negra com suas  
Tranças, seus mistérios

Não quero  
O tom pálido, leitoso  
De um mal oculto  
Quero o ébano bonito, lustroso  
Sua cor viva como a dizer  
Que não há o que se esconder

Não quero o azul infinito, nem o verde mar  
A criar barreiras  
Quero o negro profundo de seu olhar  
Paralisando minha mente, meu pensamento

Quero me perder  
No seu corpo, seu suor  
Amar e sofrer contigo  
Todas as horas  
Seremos um só  
Ocultos pela noite  
Livres a todo instante  
Num luar onde solidão  
Não existe  
Seus lábios me procuram, e  
Nesse momento, a morte é um prazer  
A escuridão é o nosso grande delírio  
Mágico

---

<sup>116</sup> Abayomi Lutalo, CN 9 – p. 145-146 (1986).

Uma outra esfera de desenvolvimento desse projeto de resgatar a semântica da liberdade no corpo e para o corpo pode ser encontrada nos poemas cuja abordagem gira em torno do fetiche. O fetiche, como ato de selecionar partes do corpo para enfatizá-las, é um recurso erótico bastante utilizado em *Cadernos Negros*.

Os poemas “Boca negra”, “Mar Glu-Glu” e “Acento circunflexo” investem mais no prazer relacionado a certas partes do corpo que no ato sexual propriamente dito. Em “Boca negra”, os lábios grossos – componente do fenótipo negro, geralmente, muito disforizado socialmente – recebe valorização bastante positiva, especialmente confirmada e marcada com a combinação de superlativos tais como “beijo grossão, beijo gostoso”.

A palavra “beijo” pertence ao vocabulário das denominações indígenas<sup>117</sup> mas foi importada para o campo semântico ligado à população negra no sentido de ridicularizar esse elemento do corpo negro, a exemplo do que fizeram os menestréis brancos.<sup>118</sup> O sujeito enunciativo reveste-se de um *ethos* hiperbólico

---

<sup>117</sup> No vocabulário de denominações indígenas, “Apoà” significa beijo, que seria o equivalente a lábio inferior; o nome designado para lábio superior é “tembê”. “Com o fito de facilitar aos padres as confissões de indígenas brasileiros, no início da colonização do Brasil(...) PERO de CASTILHO, um jesuíta(...)foi levado a preparar uma lista de nomes de partes do corpo humano. Essa lista, em termos de Tupis(...)” BEZERRA, A . J. C, BEZERRA, R.F.A . & Di Dio, L.S.A .“Brasil 500 anos: nomenclatura anatômica de um jesuíta no tempo do descobrimento”. In: Revista da Associação Médica Brasileira. V.46 – n°. 02 – São Paulo, abril/junho 2000.

<sup>118</sup> Segundo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, na Europa, no início do século XIX “já tinham começado a ganhar audiência as apresentações de menestréis brancos, pintados de negro,

para projetar sua relação de total euforização e desejo de conjunção com a ‘boca negra’.

### **BOCA NEGRA**<sup>119</sup>

Carnudos e ressecados,  
cercados de misturas,  
largas salivas de águas plácidas,

Lábios altos, castos,  
Natural estado de desejo  
Molhado de batons afros

Desabrocha um sorriso  
vivo,  
fechado em estalos  
de paladar doce.  
O alvo meu é apenas  
mais um, convidativo.

Trocas de ardores  
Bucais,  
Ou raça do amor floral, de  
Pele.  
Beijo grossão, beijo gostosão...

O fetiche presente no poema “Mar Glu-Glu” é o da parte do corpo feminino conhecido popularmente por “bunda” ou nádegas. Cuti, autor do poema, fez o seguinte comentário ao incluí-lo em seu artigo a respeito do erotismo em

---

satirizando o falar, o vestir, enfim, a atitude de ser negro.”in “Modernidade Negra” – consulta em [www.flch.usp.br/sociologia/asag](http://www.flch.usp.br/sociologia/asag) - consulta em 4/12/2005.

Nesse espetáculo da representação, os lábios eram grotescamente realçados de branco ou de vermelho para sugerir a hiperbolização dos lábios negros, quase como a um ser não-humano. Nos Estados Unidos, artistas e intelectuais negros empreenderam um amplo processo para rasurar essa imagem distorcida do negro e instaurar uma outra, a partir dos olhar dos próprios negros. Esse movimento ficou conhecido como Harlem Renaissance, ou o Renascimento do novo negro. Ver: LEWIS, David Levening. *The Portable: Harlem Renaissance Reader*. EUA: Viking Pengui, 2005.

<sup>119</sup> Kasabuvu, CN 21 – p. 74 (1998)



*Cadernos Negros* (Silva,2000:279): “a mensagem dirige-se à zona erótica da estética brasileira proveniente de um povo africano (os Bundas), cuja saliência do traseiro era destacada e apreciada como fator de beleza”.

No entanto, de eufórico segundo a tradição africana, as nádegas passaram a ser valorizadas disforicamente. Essa também é a percepção de Cuti, para quem “o racismo, baseado nas características do branco, inverteu os valores africanos. Quem tem nádegas proeminentes, apesar da admiração, passa a ser rotulado pejorativamente(...)”(Silva,2000:279)

O sujeito enunciativo homologa o plano de expressão com o plano de conteúdo para reforçar a imagem do balançar das ondas com o balançar das nádegas. Esse efeito pode ser sentido pela aliteração que projeta sonoramente o ritmo *me / xe / re / me / xe/ e / me le va/* . A contrição em torno da seqüência / *num / be / lo / no / ve / lo / de / a / pe / lo / e / cha / me / go /* pode sugerir um andar mais ritmado, um vai e vem das nádegas, pois essa aliteração, relacionada ao conteúdo da estrofe, constrói uma onomatopéia.<sup>120</sup> Dessa forma, pode-se dizer que a construção do fetiche pela “bunda” também faz parte desse projeto de euforização da história negra.

---

<sup>120</sup> A exemplo do que ocorre em “A bola rola solta na cadeia”, na análise da categoria de *opressão* vs. *liberdade* na fotografia de jornal, produzida por Antônio V. S. Pietroforte (2004), em *Semiótica Visual:os percursos do olhar*, São Paulo:Contexto, p. 61.

*Mar Glu-Glu*<sup>121</sup>

Bunda que mexe remexe e me leva  
num belo novelo de apelo e chamego

me pego a pensar que essa vida precisa envolver como tu  
nesse denço gostoso que nina e mastiga meu olho  
que vai atrás

sonho carnudo embalando as ondas ou dunas colinas  
montanhas veludo-moventes do caminhar

balanço de exuberância a marolar à distância...

A bunda é mergulho e murmúrio no mar glu-glu  
a forma do espaço repleto e nu.

Por fim, uma abordagem transatlântica, em referência à diáspora africana<sup>122</sup>. No poema “Safari” o sujeito da enunciação é também o sujeito da narração. Ele não está dirigindo seu discurso a seu objeto de valor; ele descreve a relação eufórica que une os dois.

Ao buscar a imagem de exploração de determinado território a partir de um safári, no qual é possível encontrar animais e paisagens exóticos e

---

<sup>121</sup> Luiz Silva (Cutí), CN 7 – p.34 (1984); publicado também em CN “Melhores Poemas”, p. 50 (1998)

<sup>122</sup> “Diáspora abriga em si as idéias de perseguição, escravidão, trabalho forçado, discriminação e genocídio. O termo é utilizado nos estudos históricos prioritariamente com referência aos judeus mas, já no século XVIII, o marinheiro, ativista político na luta pela abolição e escritor negro Olaudah Equiano e, no século XIX, o pensador e escritor negro Edward W. Blyden e o médico, jornalista e abolicionista Martin Delany começaram a estabelecer aproximações entre as discriminações sofridas pelos judeus e as impostas aos negros – relação que será posteriormente desenvolvida por vários outros escritores, entre eles Paul Gilroy, no livro *O Atlântico negro*, e James Clifford no livro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*.

A diáspora africana instituiu-se, pois, como consequência do comércio internacional de seres humanos que forçou africanos de etnias, costumes e tradições religiosas diferentes a tecerem laço de uniões independentes das diferenças de procedências e de genealogia, laços que se fixam a partir de novos vínculos gerados pela situação diaspórica.” Souza, Florentina da Silva (2005:160).

surpreendentes, o poema estabelece o vínculo com a África. Essa relação aponta, na própria forma de dizer, as possibilidades de ver esse continente a partir de outros pontos referenciais pois ele refere-se ao safári mas quebra, rasura, a imagem de safári do ponto de vista turístico e tradicional e a inclui no percurso de uma nova significação.

*Safári*<sup>123</sup>

Aquela tigresa é tanta  
que me almoça e janta  
faço de conta que a sala é ponto  
na geografia da África  
e o tapete vira suave savana ao entardecer  
quando a pele da noite vem camuflar  
nosso safári safado

Esse poema sugere cumplicidade entre os parceiros e entrega total aos prazeres eróticos, orientados por um *ethos* hiperbólico e modalizado pelos excessos “aquela tigre é tanta / que me almoça e janta”. O sujeito da enunciação inventa o simulado de uma caça ao objeto de valor, sob a categoria semântica *predador vs. presa*, de modo que o sujeito feminino do discurso é o predador voraz de uma presa que pretende “deixar-se apanhada”. Ao mesmo tempo em que inscreve a marca erótica com liberdade de abordagem, o discurso projetado nesse poema pretende reorganizar uma imagem do continente africano, deslocando o foco turístico dos safáris para a marcação do humano e da afetividade nessa

---

<sup>123</sup> Jamu Minka, CN 7 – p. 66; publicado também em CN “Melhores Poemas”, p. 73 (1998)

África que pode estar/ser em qualquer lugar. O que se pretende, segundo Martins (1995:203),

“é um deslocamento das lentes que modulam os olhares, nelas contemplando territórios diferenciados no universo do humano, dos saberes e discursos que falam e instauram de lugares diferentes, por meio de outras sintaxes, de outros jogos de linguagem”.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Esse texto não se quer monolítico e triunfante, porque se sabe fragmentário, desejante, utópico; não se faz prescritivo, porque se vê como possibilidade de percurso e, não, como receituário de verdade; desenha o singular, que é do objeto e da enunciação, porque contempla a pluralidade; acentua os traços da diferença e o valor da alteridade, sem elidir a semelhança, nossa humanidade comum. Este texto, em relação ao seu objeto, é uma coreografia, cuja assimetria joga com a natureza deslizante da linguagem e dos conceitos, no tablado ritualístico dos discursos”.*

Leda Maria Martins

Segundo Fiorin (1996:85)<sup>124</sup>, o semioticista de matriz greimasiana tem duas maneiras de perscrutar as relações estabelecidas entre corpo e sentido. A primeira, trata de “estudar o processo de constituição do sentido e verificar qual é o papel que tem nele o corpo”. A outra forma procura analisar a “representação do corpo projetada no texto”. Nosso trabalho seguiu a segunda opção. Para tanto, foram consideradas as possibilidades de apreensão do sentido cuja representação vai do mais acessível, quando enunciado no enunciado, ao menos acessível, quando há uma enunciação enunciada.

Fazendo ecoar Maingueneau (2001:138), para Fiorin a representação do corpo no enunciado enunciado não acontece descolada de um tom, um caráter e uma corporalidade específica, assim “o discurso engendra uma voz que lhe é própria e, dessa forma, integra voz e corpo ao processo constitutivo do texto”.

---

<sup>124</sup> FIORIN, José Luiz. (1996) “O corpo nos estudos de semiótica francesa”. In: SILVA, Ignácio Assis Silva. Corpo e sentido: a escuta do sensível. São Paulo: UNESP.

Em outras palavras, um discurso “pelo seu próprio modo de dizer, cria um certo ideal de voz: de intensidade moderada, de cadências medidas, de elocução pausada; em síntese, uma voz suave, que participa da música”. (Fiorin,1996:87)

Nosso trabalho procurou entender como o corpo negro está colocado em discurso, especialmente nos poemas eróticos de *Cadernos Negros*. Ao longo da leitura do objeto de estudo notamos que o erotismo exerce influência considerável nas seguintes categorias semântica: *liberdade vs. opressão, público vs. privado, coletivo vs. individual*.

Ao enunciar, o sujeito da enunciação projeta-se de acordo com os valores com os quais está em relação polêmica ou contratual. Notamos que entre as fases, quais sejam, a fase de contenção, a de questionamento dos condicionamentos eróticos e a de conjunção com a liberdade erótica, mudou o tom de voz e a corporalidade.

A primeira expressa um sujeito em conflito consigo mesmo e com o próprio corpo e, por extensão, com sua própria sexualidade.

Da primeira para a segunda, de um tom contemplativo, sem ânimo, quase em estado de frustração, passa-se a um tom militante, uma voz que cobra direitos, que se faz ouvir, que chama para o diálogo, questiona uma corporalidade rebelde.

Na terceira fase, a de afirmação com o objeto de valor, a voz é forte, mas não impositiva; leve, mas não frágil. Ela fala, não grita. o corpo tem aspecto

descansado e bem-humorado; brinca com o enunciado e faz graça na enunciação; transpira criatividade; é campo privilegiado de experimentações.

Quanto mais preso a aspectos moralizantes e afetados pela carga histórica de estereótipos, mais contido será o discurso, no plano de expressão e no plano de conteúdo.

A relação eufórica com o próprio corpo e com o corpo do outro leva ao exercício criativo nas relações erótico-sexuais. Criatividade esta visível no uso de recursos fonéticos e fonológicos de forte investimento na sugestão de imagens e reprodução de cenas eróticas explícitas.

Livre dos condicionamentos e coerções sociais, o sujeito da enunciação pode reconfigurar a semântica da identidade negra em novas relações semióticas do corpo. Expressões do fenótipo negro como cabelo, tom de pele e formato do corpo (lábios) são elementos de tensão e redescobertas, especialmente para a mulher negra, cujo desafio diário é dado a partir da categoria *natureza vs. cultura*, como é possível ver em algumas imagens que ancoram os poemas eróticos em *Cadernos Negros 9*.

De modo geral, as coletâneas do periódico são produzidas sem ilustrações no corpo do texto, apenas nas capas e contra-capas e na página de biografias onde constam as fotos.

Todas as figuras elencadas estão ordenadas pela categoria *natureza vs. cultura* e homologam-se às três fases. Na primeira, estampada na capa da edição 9

de *CN*, é o corpo de uma mulher negra nua, o que marca o lado *natureza* da categoria semântica. Mas esse nu sofre interferências da *cultura* pois ele tem uma corporalidade firme, forte e projeta bastante seriedade.

Além disso, percebe-se que o corpo tem marcas de pertencimento racial ao cuidar do cabelo, que crespo, foi estilizado com penteados em referência ao que as mulheres africanas costumam adotar.

Há, ainda, um adereço transpassando o corpo, como que a marcar um pertencimento étnico. Esse corpo transita entre a imagem erótica sugerida pela nudez, e a valorização prática, pois essa mulher tem menos de erótica que de capacidade para a luta, para o enfrentamento de algum elemento disfórico. Ela parece encontrar-se a postos para uma atividade.

Nas demais fotos, essa mesma mulher aparece acompanhada. Um outro sujeito entra em cena: o homem negro. A segunda imagem sugere o início de um percurso erótico vivido pelo casal, ainda bem tímido, sem muitos sinais de excitação.

A terceira foto aponta movimentos eróticos: o casal encontra-se de pé, continuam abraçados, mas a cabeça dela virada para traz mostra a cumplicidade sexual a que ambos estão envolvidos.

Ambas as imagens estão circundadas, o que traria elementos para se pensar na imagem de fundação, de uma representação da vida em uma esfera mais ampla que a imediata. Por fim, a última imagem sugere uma conjunção com o



prazer erótico-sexual e retoma a categoria *cultura vs. natureza*, pois o casal exercita sua sexualidade em meio em uma espécie de campo, há árvores e gramas no local.

Essas imagens acompanham as discussões apresentadas por esse trabalho, pois a imagem de erotismo está filiada a um corpo que luta, portanto, a valorização prática precisa estar presente para dar sentido à valorização lúdica. Mas, assim como nos poemas, as imagens, especialmente as duas últimas, mostram que é possível homologar cumplicidade entre os casais negros, liberdade e espaço público.



CN 9 - capa



CN 9 – p.62



*CN 9 – p.146*



*CN 9 – p.53*

Autor: Pistoresi (1986)

## **BIBLIOGRAFIA**

ALVES, Míriam. (2002) *Cadernos Negros (número 1): estado de alerta em fogo cruzado*. In: In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil afro-brasileiro*.

Belo Horizonte: Autêntica.

ALVES, Míriam e LIMA, Maria Helena. (2005) *Women Righting – Afro-Brazilian Women’s Short Fiction*. London: Goldsmiths College.

AMOSSY, Ruth (org). (2005) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*.

São Paulo: Contexto.

ANTÔNIO, Carlindo Fausto. (2005) *Cadernos Negros: esboço de análise*. (Tese de doutorado em Teoria Literária) Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp.

ANYA, Obianuju Chinyely Anya. (2001) “*O legado de Mahin: investigação da literatura negra brasileira de autoria feminina e análise da obra de Mírian Alves*”. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira): Universidade Brown/EUA.

ARAÚJO, Jorge de Souza. (1988) *Jorge de Lima e o idioma afro-brasileiro*.

Maceió: EDUFAL.

ARROYO, Jossiana. (2003) *Travestismos culturais literatura y etnografía em Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. (1987) *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. (2001) *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas.
- BARTHES, R. (1984) *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BASTIDE, Roger. (1978) “*O padê de Exu*”. In: BASTIDE, Roger. *O candomble da Bahia*. São Paulo: Brasiliiana.
- \_\_\_\_\_ (1973) “*Estereótipos de negros através da literatura brasileira*”. In: *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva.
- BATAILLE, George. *Erotism: Death and Sensuality*. 1986. First City Lights edition. São Francisco/California.
- BERND, Zilá. (1988) *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS.
- BEZERRA, A . J. C, BEZERRA, R.F.A . & Di Dio, L.S.A . (2000). “*Brasil 500 anos: nomenclatura anatômica de um jesuíta no tempo do descobrimento*”. In: *Revista da Associação Médica Brasileira*. V.46 – no. 02 – São Paulo, abril/junho 2000.
- BLIKSTEIN, Izidoro. (1996) *Semiótica do corpo no universo concentracionário de Primo Levi*. In: SILVA, Inácio Assis. (2005) *Corpo e sentido*. São Paulo: Editora Unesp.
- BOSI, Alfredo. “*A escrita e os excluídos*”. (2002) In: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.

- BOSI, Alfredo. (2002) p.167; ref.: Cruz e Souza. *Obra Completa*. (1961) org. Muricy, Andrade. Rio de Janeiro: Aguilar.
- BROOKSHAW, David. (1983) *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Cadernos Negros: Os melhores poemas, 1998.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. (1969) Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã.
- CAMARGO, Oswaldo. (1987) *O Negro Escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Imprensa Oficial.
- CARDOSO, Marcos. (2002) *O movimento negro em Belo Horizonte*. Belo Horizonte/MG: Mazza Edições.
- CHAUÍ, Marilena. (1984). *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense.
- CLIFFORD, James. (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press.
- DECOSTA-WILLIS, Miriam, MARTIN, Reginaldo e BELL, Roseann P. (1992) *Erotique Noire – Black Erotica*. New York: An Arch Book.
- DYSON, Michael Eric. (2003) *Why I Love Black Women*. New York: Basic Civitas Books.
- DYER, Richard. (1997) *White*. Londres: Routledge.

- FERREIRA, Lígia Fonseca. (2000) *Luiz Gama: Primeiras Trovas Burlescas e outros poemas*.(2000) São Paulo: Martins Fontes.
- FANON, Frantz. (1983) *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator.
- FERRARA, Míriam Nicolau. (1986) *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia/FFLCH/USP).
- FERREIRA, Lígia Fonseca. (2001) *Luiz Gama (1832-1882): Étude sur la Vie et L'Oeuvre d'un Noir Citoyen, Poet et Militant de la Cause Antiesclavagiste au Brésil*.Tese (Doutorado em Estudos do Mundo Lusófono) – U.F.R. Études Ibériques et Latino-Américaines, Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris.
- FIORIN, José Luiz. (1990) *Linguagem e ideologia*, 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1994) “*Polifonia textual e discursiva*”. In: FIORIN, José Luiz e BARROS, Diana Luz Pessoa de (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade – em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp.
- \_\_\_\_\_ (1996) “*O corpo nos estudos de semiótica francesa*”. In: \_\_\_\_\_ (2002) *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Elementos de análise do discurso* . 12<sup>a</sup> ed. São Paulo: Contexto.

\_\_\_\_\_ (org.). *Introdução à Lingüística II. Princípios de análise*. 2<sup>a</sup>. ed – São Paulo: Contexto.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). (2000) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza:Puc Minas.

FREYRE, Gilberto. (1973) *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio.

GAMA, Luiz. In: FERREIRA, Lígia Fonseca. (2000) *Luiz Gama: Primeiras Trovas Burlescas e outros poemas*.(2000) São Paulo: Martins Fontes.

GATES Jr., Henry Louis. (1988) *The Signifying Monkey: a theory of Afro-American literature criticism*. New York, Oxford University Press.

GILROY, Paul. (2001) *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-asiáticos.

GOMES, Heloisa Toller. (1988) *O negro e o Romantismo brasileiro*. 1<sup>a</sup>. ed. – São Paulo: Atual.

GOMES, Nilma Lino. (2002) *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

- GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira e SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. (2004) *O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. 3ª edição Belo Horizonte: Autêntica.
- GREIMAS, AJ E RASTIER, F. (1975) “O jogo das restrições semióticas”. in: GREIMAS, AJ, RASTIER, F. *Sobre ensaios semióticos*. Petrópolis: vozes.
- HANCHARD, Michael. (1994) *The movimento negro of Rio de Janeiro and São Paulo in Brazil 1945-1988*. Princeton: Princeton University Press.
- HASENBALG, Carlos A. (1979) *Discriminação e desigualdades sociais no Brasil*: Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- HARLEY, Alex. (1976) *Roots*. New York: Doubleday.
- hooks, bell. (sic) (1990) *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press.
- LANDOWSKI, ERIC. (2002) *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva.
- LEWIS, David Levening. (2005) *The Portable: Harlem Renaissance Reader*. EUA: Viking Pengui.
- LIMA, Jorge de. (1963) Essa Negra Fulô. In: *Jorge de Lima: poesia*. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1996) (Pragmática para o discurso literário. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 3ª. ed. Campinas: Pontes Editores e Editora da Unicamp.



\_\_\_\_\_ (2001) *O contexto da obra literária – enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2005) “A polêmica como interincompreensão”.  
In: *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições. (p.103)

\_\_\_\_\_ (2005) *Gênese do discurso* (trad. Sírio Possenti)  
Curitiba: Criar Edições.

MARTINS, Leda Maria. (1995) *A cena em sombras*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

MASSA, Jean-Michel. (1971) *A juventude de Machado d Assis*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira.

MOTT, Luiz. (1986) “*Escravidão e homossexualidade*”. In: VAINFAS (org.).  
*História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. (1989) *Escritoras negras resgatando a nossa história*. Papéis Avulsos no. 13 – Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos /Escola de Comunicação/ Universidade do Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Abdias (org). (1978) *Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

NEPONUCENO, Nirlene. (2006) *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação (Mestrado em História/PUCSP).

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. (2006) *O clamor da letra – elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Souza*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Universidade de São Paulo.

ORTIZ, Renato. (1985) *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. (2002) “Cantopoeias: uma literatura silenciosa no Brasil” (p.37-79). In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e

PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. (2004) *Semiótica Visual*. São Paulo: Contexto.

\_\_\_\_\_ (2004) *A semiótica das paixões: introdução e desenvolvimento*. USP/São Paulo/SADI (Grupo de Semiótica e Análise do Discurso) (no prelo).

\_\_\_\_\_ (2005) “A palavra e o discurso”, in HERNANDES, Nilton e LOPES, Ivã Carlos (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*, São Paulo: Contexto.

\_\_\_\_\_ (2007) “Entre o erótico e o pornográfico”, in: *Tensão e significação através da imagem*. São Paulo: Contexto (no prelo)

PIZA, Edith Silveira Piza Pompeu. (1998) *O caminho das águas: estereótipos de personagens negras por escritoras brancas*. São Paulo: EDUSP: Com arte.

QUILOMBHOJE. Cadernos Negros (poemas) no. 01 ao 27 (1978 a 2004)

QUILOMBHOJE (1985) *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. editado pelo Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo.

RABASSA, Gregory. (1965) *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

RAMOS, Guerreiro. (1957) “*Patologia Social do Branco Brasileiro*”; in: *Introdução Crítica à Sociologia*, Rio de Janeiro, Andes.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. (1989) *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras.

REIS, João José. (2003) *A rebelião escrava no Brasil – a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras.

RODRIGUES, Raimundo Nina. (1935) *Os africanos no Brasil*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1935.

SANTOS, Juana Elbein dos. (1988) *Os Nagôs e a Morte*. 5<sup>a</sup>. ed., Petrópolis: Vozes.

SANTOS, Raquel Santana e SOUZA, Paulo Chagas. (2003) “*Fonologia*”. In:

SAYERS, Raimond. “*O negro como tema da primeira metade do século XIX*”. In: *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958;

SILVA Jr., Hédio. (2002) *Direito de Igualdade Racial: aspectos constitucionais, civis e penais: doutrina e jurisprudência*. São Paulo: Editora Juarez de Oliveira.

SILVA, Ignácio Assis Silva. *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: UNESP.

SILVA, Júlio Romão. (2004) *Crítica à crítica de Luiz Gama*. 5ª. ed. Teresina: Ed. Júnior.

SOUZA, Florentina da Silva. (2005) *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica.

SILVA (Cuti), Luiz. (2000) “*Poesia erótica em Cadernos Negros*”. in:

SILVA, Luiz. (2005) *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp.

SLENES, Robert. (1999) *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

VAINFAS, Ronaldo. (1986) (org.) *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

VAINFAS, Ronaldo. (1989) *Trópico dos pecados – moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus.

VARGAS, João H. Costa. (2005) *Genocide In The African Diaspora: United States, Brazil, and the Need for a Holistic Research and Political Method*. University of Texas, Austin/Texas.

**Consulta a páginas da web:**

Callaloo (Revista): Departamento de Inglês da Universidade Texas A & M.EUA:

<http://callaloo.tamu.edu>

COSTA, Sérgio. (2004) *Política, esfera pública e novas etnicidades*. Consulta em

<http://www.interthesis.cfh.ufsc.br/interthesis3/artigo3pdf>

DUARTE, Eduardo de Assis. (2005) *Literatura e afro-descendência*. site UFMG -

consulta dia 24/01/2005 em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/conceituacao.htm>

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. (2002) “*A modernidade negra*”

consultado em [www.fflch.usp.br/sociologia/asag](http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag)

QUILOMBHOJE. (1985). *Reflexões sobre literatura afro-brasileira*. Publicado

pelo Conselho de Participação e desenvolvimento da comunidade negra do Estado

de São Paulo.

[www.eliagonzalez.org.br](http://www.eliagonzalez.org.br)

“Entre civilizados e bárbaros – transformações nas práticas de punição ao escravo no Maranhão do século XIX”, de Yuri Michel Pereira Leite, consultado em 23/10/2006: [www.uema.br/revista\\_emfoco/anaisyuri.htm](http://www.uema.br/revista_emfoco/anaisyuri.htm)

NOGUEIRA, Isildinha B. *O corpo da mulher negra*. Consulta em:

[www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=313](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=313)

POSSENTI, Sírio. *Observações sobre o interdiscurso*. (2006); consulta em

[http://www.uems.br/paradi/texto\\_inicial.htm](http://www.uems.br/paradi/texto_inicial.htm)

[http://www.ciganosbrasil.com/novo/lexico\\_cigano.doc](http://www.ciganosbrasil.com/novo/lexico_cigano.doc), o verbo mengar é de origem cigana e significa: vb: regionalismo: Brasil: uso tabuísmo – menear-se, fazer movimentos e gestos licenciosos, eróticos (consultado em 1/11/2006).

Irohin (Jornal): [www.irohin.org.br](http://www.irohin.org.br)

[www.ubmulheres.org.br](http://www.ubmulheres.org.br) - União Brasileira de Mulheres (consulta em 3/11/2006)

[www.quilombhoje.com](http://www.quilombhoje.com)

ANEXO

Release<sup>125</sup> da Campanha: Neste 12 de Junho, reaja ao racismo:  
beije sua preta ou seu preto em praça pública



**Instituto de Mídia Étnica**  
Rua das Laranjeiras, 14 – Pelourinho  
Tel: (71) 3322-4294

### **Sugestão de Pauta / Dia dos Namorados**

***Neste 12 de junho, reaja ao racismo:  
Beije sua preta ou seu preto em praça pública***

Instituto de Mídia Étnica realiza campanha para o Dia dos Namorados

Os casais de Salvador terão mais uma programação para esta segunda, 12, quando será celebrado o Dia dos Namorados. Será um ato lúdico promovido pelo Instituto de Mídia Étnica, no horário do pôr-do-sol (das 17 às 19h), no romântico ambiente do Passeio Público, Campo Grande, onde acontecerão intervenções artísticas, música e muita poesia. Com a Campanha: **Neste 12 de junho, Reaja ao Racismo, beije sua preta ou seu preto em praça pública**, o Instituto quer chamar atenção para a invisibilidade de casais negros na publicidade, principalmente neste período de grandes propagandas alusivas ao Dia dos Namorados.

A frase foi escolhida pelo Instituto de Mídia Étnica para estimular que vários casais se beijem em público, representando um repúdio à invisibilidade dos casais, atores e modelos afrodescendentes, que historicamente não são mostrados nas peças publicitárias e nas produções áudio-visuais, como filmes e novelas. Além de dar visibilidade e reforçar a identidade cultural dos negros que, em Salvador, constituem 84% da população.

---

<sup>125</sup> Enviado por e-mail pelo poeta Landê Onawalê, autor do poema “Reaja à violência racial / beije sua preta em praça pública”

Para o Instituto de Mídia Étnica, a má representação dos negros pela mídia reflete o racismo arraigado na sociedade brasileira desde o período em que os negros foram escravizados. Assim como naquela época, hoje, os afrodescendentes ainda são tratados como coisas, seres invisíveis e sem sentimentos. "Normalmente discutimos nossa representação no mercado de trabalho, nas universidades, mas quase nunca discutimos nossa afetividade, nossa subjetividade. Essa campanha, pioneira no Brasil, representa a auto-afirmação de uma maioria que existe, consome, ama, beija e namora", diz Paulo Rogério Nunes, diretor executivo do Instituto de Mídia Étnica.

**Saúde Negra** - Uma dos parceiros do Mídia Étnica na realização do ato é o Grupo de Trabalho Saúde da População Negra, da Prefeitura de Salvador, que vê a questão da auto-estima negra como um problema de saúde pública. "A invisibilidade, a não aceitação e as imagens deturpadas propagadas pela mídia comprometem diretamente a saúde mental de homens e mulheres negras, que passam a desenvolver diversas patologias, como a depressão. Além do que, as imagens racistas alimentam a falta de cuidado e o desrespeito com a população negra, gerando violência física, principal causa de morte dos negros", afirma a sanitarista Denise Ribeiro, coordenadora do GT Saúde da População Negra, que acaba de lançar um diagnóstico dos aspectos da saúde da comunidade afrodescendentes de Salvador. Um dos dados do diagnóstico mostra que, de 2000 a 2005, dos óbitos por causas externas, 54,24% foram por homicídios. Desse total, 86,07% das vítimas foram pessoas negras. *"Propagandas que nos colocam em posição de inferioridades e novelas sobre a escravidão massificam imagens de negros apanhando e sendo humilhados, o que fortalece a violência contra a população negra. Em contrapartida, a mídia não gera imagens de amor e afetividade entre nós"*, completa Paulo Rogério Nunes.

**Poetas negros - Neste 12 de junho reaja ao racismo. Beije sua preta ou seu preto em praça pública** é uma adaptação de um poema de Landê Onawalê, poeta negro e ex-militante do Movimento Negro Unificado – MNU, que na década de 80 publicou o poema *"Reaja à violência racial, beije sua preta em praça pública"*. Sucinto, porém, incisivo e revelador, o poema expressa a



necessidade do combate às agressões raciais e de gênero e à valorização da população negra. “*A Campanha chega 18 anos depois, mas, lamentavelmente, ainda necessária*”, afirma o poeta, que terá outras poesias recitadas no evento, ao lado de outros poetas negros, como os contemporâneos Limeira, Conceição Evaristo, Cuti, Elisa Lucinda, Hamilton Borges e os antológicos Cruz e Sousa e Luiz Gama. No ato, não faltará também a poesia dos blocos afros de Salvador, que exaltam em suas músicas a negritude, a herança africana e a beleza negra.

Entre as intervenções artísticas estão a marcante voz da cantora Estelita e o Coletivo de Atores Negros Abdias do Nascimento - CAN, dirigido pelo versátil Ângelo Flávio, que desenvolve um teatro voltado para as heranças africanas.

Música, arte, encontros, afagos, flores, carinhos e declarações de amor. Quem ama terá um dia perfeito. Tão completo que usará o romantismo da data para comemorar o relacionamento amoroso e ao mesmo tempo, refletir sobre o amor universal e o respeito ao próximo. Mesmo que esse próximo não tenha a cor, raça ou etnia propagada e estereotipada há séculos por uma sociedade racista.

O Instituto de Mídia Étnica é uma organização do movimento negro que reúne jornalistas, publicitários(as), cineastas e graduandos(as) nos cursos de Comunicação Social e tem como objetivo desenvolver projetos e pesquisas nas áreas de mídia e etnicidade, buscando uma apropriação das Tecnologias da Informação e Comunicação por parte da comunidade negra.

A discussão do Instituto de Mídia Étnica acontece no momento em que o poder público brasileiro tenta definir mudanças reparatórias em setores da sociedade civil como educação, saúde, mercado de trabalho e comunicação através do Estatuto da Igualdade Racial. E dentro das ações de inclusão da população.

**Informações pelos tels.: 3322-4294 / 8179-1801 / 8873-7047**