



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Rachel Marques Carvalho

**De boca a ouvido, Nei Lopes: performances da escrita do griot do Irajá**

Rio de Janeiro

2021

Rachel Marques Carvalho

**De boca a ouvido, Nei Lopes: performances da escrita do griot do Irajá**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração Estudos de Literatura.

Orientador Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L864 Carvalho, Rachel Marques.  
De boca a ouvido, Nei Lopes: performances da escrita do griot do Irajá  
/ Rachel Marques Carvalho. – 2021.  
104 f.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Lopes, Nei, 1942- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Lopes, Nei,  
1942-. Rio negro, 50 - Teses. 3. Cultura afro-brasileira – Teses. 4. Escritores  
negros - Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.



Assinatura

21/07/2021

Data

Rachel Marques Carvalho

**De boca a ouvido, Nei Lopes: performances da escrita do griot do Irajá**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovado em 14 de julho de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Fernanda Felisberto da Silva  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

## AGRADECIMENTOS

À minha avó Margarida, agradeço por ter inscrito na ponta da enxada a minha vida e o meu caminho. Da terra seca que capinou, cresceram nossas vitórias. Por isso, os méritos desse trabalho são unicamente seus.

Aos meus pais, Ester e André, agradeço pela força e pela coragem que trouxeram de lá de cima, do nosso “país Nordeste”, que me fizeram ser sua imagem e seguir seus exemplos.

Ao meu irmão Carlos, de sangue e de cor, a gratidão pelo despertar de minha consciência racial e da luta coletiva.

A João Pedro, pelo amor e pelo companheirismo que nos une e que não me deixa ser rendida pelas amarguras de nossa realidade.

À Rayane Sarmiento, minha irmã, pelo incansável incentivo à minha escrita e à minha formação. O trabalho que aqui apresento, sis, começou em você.

À Rosilaine Wardenski, minha irmã, pelo afeto e pelo amor em cada gesto, cada mão que me estendeu.

A Edimilson Rosa, meu presente dado por Minerva, por ser um grande irmão e ombro amigo.

À Paula Machado, pelo afeto, pelo incentivo, pelo exemplo de resistência e pelo chamamento a resistir.

A Ricardo Costa, pela escuta e pela luz que aponta o caminho da resistência em espaços hegemônicos.

À Simone Rico, minha doula literária, pelos ensinamentos, pelas escutas e por ser representação de Afrocentricidade na Educação.

Às companheiras encontradas pelo Vértice, pelas trocas, pelos afetos e pelo aquilombamento literário.

A João Cezar, pelo acolhimento de meu projeto e pela orientação.

À professora Fernanda Felisberto, que sem saber, foi minha orientadora nos estudos de Literatura Negro-Brasileira, em 2014, quando eu ainda era graduanda.

Ao professor Henrique Samyn, pela generosidade da escuta, da partilha e leitura.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por resistir a todos os ataques e ser espaço de luta e transformação.

A todos aqueles que me antecederam e que me permitiram chegar até aqui.

Com a fúria da beleza do sol.

*Emicida*

Eu sei, sei, cansa  
Quem morre ao fim do mês  
Nossa grana ou nossa esperança?  
Delírio é equilíbrio  
Entre nosso martírio e nossa fé

Foi foda contar migalha nos escombros  
Lona preta esticada, enxada no ombro  
E nada vim, nada enfim  
Recria sozinho  
Com a alma cheia de mágoa e as panela vazia

Sonho imundo, só água na geladeira  
E eu querendo salvar o mundo  
No fundo é tipo David Blaine  
A mãe assume, o pai some de costume  
No máximo, é um sobrenome

Sou o terror dos clone  
Esses boy conhece Marx  
Nós conhece a fome  
Então cerra os punho, sorria  
E jamais volte pra sua quebrada de mão e mente  
vazia

Quem costuma vir de onde eu sou  
Às vezes não tem motivos pra seguir  
Então, levanta e anda, vai, levanta e anda  
Vai, levanta e anda  
Mas eu sei que vai, que o sonho te traz  
Coisas que te faz prosseguir  
Então levanta e anda, vai, levanta e anda  
Vai, levanta e anda

Amo minha raça, luto pela cor  
O que quer que eu faça é por nós, por amor

*Racionais MC's*

## RESUMO

CARVALHO, Rachel Marques. *De boca a ouvido, Nei Lopes: performances da escrita do griot do Irajá*. 2021. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho tem como objetivo discutir a estética da escrita de Nei Lopes tanto como *griot* e tradicionalista brasileiro quanto como sinônimo da estética literária da Literatura Negro-brasileira. Sob a luz de Cuti, busca-se compreender as performances das escritas negro-brasileiras e suas características. Aqui, essas são representadas pelo romance *Rio Negro, 50 e* devem ser recebidas e classificadas como manifestações culturais das identidades afro-diaspóricas. Nesse sentido, revisitam-se os ensinamentos de Amadou Hampaté Bâ, ressaltando as características dos *griots* tradicionalistas, dos *griots dielis* e dos *tradicionalistas-doma*. A partir de Molefi Keté Asante, interpreta-se a linguagem literária de Nei Lopes como afrocentrada, na medida em que se compromete com a construção de subjetividades e com a perpetuação da ancestralidade afro-diaspórica. Em Leda Maria Martins, está o arcabouço teórico que possibilitou compreender que as performances literárias do *griot* do Irajá representam manifestações genuinamente afro-diaspóricas. Desta maneira, busca-se, em especial, evidenciar que as análises eurocentradas não dão conta de teorizar as escritas afro-diaspóricas.

Palavras-chave: Literatura Negro-Brasileira. Nei Lopes. Performance. Estética Negro-Brasileira.

## RÉSUMÉ

CARVALHO, Rachel Marques. *De bouche à oreille, Nei Lopes: performances de l'écriture du griot de Irajá*. 2021. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Ce projet a le but de discuter à propos de l'esthétique littéraire de l'écriture de Nei Lopes en le reconnaissant comme griot et tradicionaliste Brésilien et comme synonyme de l'esthétique littéraire de la Littérature Afro-brésilienne. D'après les enseignements de Cuti à propos de la Littérature Afro-brésilienne, on essaye de comprendre l'esthétique de Nei Lopes et ses caractéristiques en analysant *Rio Negro*, 50 et en suggérant que ces caractéristiques doivent être lues et classifiées comme des manifestations culturelles des identités afro-descendantes. On a repris aussi les enseignements d'Amadou Hampaté Bâ en remarquant les caractéristiques des griots traditionalistes, des griots dielis et des traditionalistes-doma. À partir de la théorie de Molefi Keté Asante, on a compris le langage littéraire de Nei Lopes comme afrocentré, au point que nous y identifions l'engagement de construire des subjectivités et de perpétuer les traditions des ancêtres afro-diasporiques. Dans les écrits de Leda Maria Martins, on a trouvé des références théoriques qui ont permis qu'on comprenne que les performances littéraires du griot de Irajá sont des vraies représentations des cultures afro-diasporiques. Ainsi, on a essayé, en particulier, de faire évident que les analyses eurocentrées ne sont pas suffisantes dans les études des écritures afro-brésiennes.

Mots-clés: Littérature Afro-brésilienne. Nei Lopes. Performance. Esthétique Afro-brésilienne.

## SUMÁRIO

|     |  |    |
|-----|--|----|
|     | <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 10 |
| 1   | <b>AO <i>GRIOT</i> EM FORMA DE ARTE</b> .....  | 28 |
| 2   | <b>UM <i>GRIOT</i> CARIOCA</b> .....   | 32 |
| 2.1 | <b>Karingana: faça-se o <i>griot</i></b> .....   | 36 |
| 3   | <b>A NEGRITUDE E O <i>GRIOT</i> BRASILEIRO</b> .....   | 44 |
| 4   | <b>ORALIDADE E FAZER LITERÁRIO: REAFIRMAÇÃO<br/>LITERÁRIA E ANCESTRALIDADE</b> .....           | 57 |
| 5   | <b>DE BOCA A OUVIDO, <i>RIO NEGRO, 50</i></b> .....  | 63 |
| 5.1 | <b>Um sopro de Cruz e Sousa</b> .....  | 64 |
| 5.2 | <b>Do sopro da palavra à criação</b> .....   | 67 |
| 5.3 | <b>Representação e reparação</b> .....   | 70 |
| 5.4 | <b>Isso é o que o <i>dieli</i> diz</b> .....   | 78 |
|     | <b>CONCLUSÃO</b> .....   | 93 |
|     | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 95 |
|     | <b>ANEXO – Entrevista com Nei Lopes, concedida no dia 13 de maio 2021,<br/>via email</b> ..... | 97 |

## INTRODUÇÃO

Que o vaivém da palavra é a essência do ritmo.  
 LOPES, Nei, *Poética*

Os poetas da Negritude devem ser os paradigmas da nossa atuação... Eles é que vão fazer a independência e a descolonização dos países africanos. E nós temos a missão de descolonizar o pensamento brasileiro.  
 Nei Lopes, *Rio Negro 50*

Que seja feita a roda. Karingana. Olhos e ouvidos atentos, estejamos prontos para os *emociosorrisos*: Nei Lopes, o mais-velho, *griot historiador*, trovador da memória negro-brasileira viva e resistente, irá se juntar ao nosso pulsar, pois em *Rio Negro, 50*, da roda das mesas dos bares às rodas levadas, separadas e unidas pelas ondas do mar, o autor pede licença para contar as Histórias do povo negro, seja de seu passado, seja da década de 50 ou da contemporaneidade.

De modo a escutar essas vozes e reconstruir sua história, nesta Dissertação lançamos mão de um quadro teórico composto por um mosaico de assinaturas africanas e negro-brasileiras. Assim, a tessitura teórica já dialoga com o *corpus* que adotaremos em nossa análise. Vamos, pois, abrir a roda.

Não há opressão livre de resistência, nem mãos tão fortes que aprisionem lábios e emudeçam vozes por toda eternidade. Molefi Kete Asante (2014) diz que a Afrocentricidade é uma perspectiva filosófica revolucionária, na medida em que estabelece sua centralidade no pensamento africano e afro-diaspórico e rejeita toda História branqueada e embranquecedora a que secularmente tentam acorrentar o povo negro. De acordo com o autor, essa proposta também tem como objetivo propor uma crítica filosófica que possibilite estabelecer uma projeção de futuro afrocentrada para os africanos que estão na África e para os que estão em Diáspora.

A republicação de *Afrocentricidade, a Teoria da Mudança Social* se fez necessária, de acordo com Asante, diante das mudanças sociais impulsionadas pelo que chamou de “Revolução do Hip Hop<sup>1</sup>” e “Spoken Words Renaissance<sup>2</sup>”. A partir disso, o autor julgou ser

---

<sup>1</sup> Nos Estados Unidos, desde meados da década de 70, o *hip-hop* cresceu e se consolidou como manifestação cultural da juventude negra e pobre. Pouco a pouco, esses jovens que conviviam com a violência e a marginalização dos bairros periféricos passaram a utilizar o *break* e o grafite, e depois o *rap*, como formas de expressão.

necessário repensar o significado das culturas africanas e afro-diaspóricas na América pós-moderna.

Em sua proposta filosófica, Asante afirma que as culturas africanas estão na base de todos os valores dos povos africanos e afro-diaspóricos. Por isso, repensar a centralidade que direciona o pensamento e a forma de se colocar no mundo é, para Asante, uma urgência e uma ação reativa contra a colonização eurocentrada, que se impõe às populações negras como mecanismo de apagar suas culturas e historicidades.

Numerosos intelectuais públicos, de direita e de esquerda, têm debatido minhas ideias em vários fóruns e encontros procurando descartar o fato fundamental de que a cultura está na base de todos os valores. Nós sabemos quem somos e o que devemos fazer se soubermos a nossa história. Um povo sem apreço pelo valor das experiências históricas está destinado a criar o caos.

Este livro é escrito com a ideia de que um renascimento africano somente é possível se houver uma ideologia africana, distinta de uma ideologia eurocêntrica, que promova a agência africana, ou seja, um sentimento de auto realização, baseado nos melhores interesses do povo africano. (ASANTE, 2014, p.2.)

É possível compreendermos que a teoria proposta por Asante surge de um desejo de que haja um Renascimento africano que se origine de uma filosofia igualmente africana, baseada nas percepções e nas perspectivas dos próprios povos africanos a respeito de si. No entanto, para que esse paradigma filosófico seja possível, é necessário que esses povos rompam com as heranças colonialistas que foram introjetadas em suas sociedades, com o intuito de minar suas culturas através da imposição de um *modus operandi* eurocentrado. Nesse sentido, o autor faz um convite à aceitação de seu pensamento, ao sugerir que o leitor seja “capaz de ter consciência do seu poder e (...) de reconhecer que nada pode substituir seu lugar na sua própria história.” (ASANTE, 2014, p.2). Asante ainda sugere que o leitor “encontre seu próprio centro e descubra-se a si mesmo completamente” (ASANTE, 2014, p.2).

---

Criaram um código próprio, valorizando determinadas formas de comportamento e de expressão artística, desvalorizando outras, denunciando a violência das ruas, a repressão policial e as injustiças do sistema capitalista e racista. Além disso, mostraram uma forma autêntica e original de se expressar, diferente da que se veiculava nos meios de comunicação. (NERES, Julio Maria; MARKUNAS, Mônica; CARDOSO, Maurício. *Negro e Negritude*, – p.36. São Paulo: Edições Loyola, 1998).

<sup>2</sup> Uma das manifestações concretas da negritude foi o movimento Renascimento Negro, fundado nos Estados Unidos nos anos 20. Na Europa dos anos 30, estudantes e artistas africanos passaram a responder às afirmações colonialistas e preconceituosas, defendendo abertamente uma cultura, uma estética e um modo de ser africanos. Nos anos 60 e 70, a negritude passou a inspirar os movimentos nacionais de libertação nos países africanos. (NERES, Julio Maria; MARKUNAS, Mônica; CARDOSO, Maurício. *Negro e Negritude*, – p.12. São Paulo: Edições Loyola, 1998).

O entendimento sobre a Afrocentricidade se estabelece na proposta de centralidade dos povos africanos em qualquer hipótese de análise acerca de suas vivências. Ela é, então, o ato de centralizar os africanos como referencial em qualquer discussão política, cultural e econômica que é travada a respeito deles mesmos. A partir dessa proposta, podemos compreender tal filosofia como um rompimento ideológico com os modos de organização social impostos pelo colonialismo.

Em primeiro plano, entendemos que a Afrocentricidade é a recusa ao que foi imposto, seguida da retomada do que é basilar nas culturas africanas. Desse modo, ela é uma espécie de descolonização do pensamento; é encontrar nas próprias culturas africanas os princípios e os fins de sua organização social e de seu entendimento enquanto povos que se reconstituem após terem sido dilacerados. Por esse motivo, a Afrocentricidade busca, também, reconstruir seus próprios códigos éticos. Segundo o autor:

Em termos de ação e comportamento, é a aceitação/observância da ideia de que tudo o que de melhor serve a consciência africana se encontra no cerne do comportamento ético. Finalmente, a Afrocentricidade procura consagrar a ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas. Assim, ser negro é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca. (ASANTE, 2014, p.3)

Por basear-se na própria História da África e nas experiências de seus povos, a Afrocentricidade estimula o autoconhecimento e a libertação dos africanos e dos afro-diaspóricos, na intenção de, dessa maneira, estimular a conquista da própria libertação de seus pensamentos. Através desse movimento de retorno para si, percebemos, então, a negação da imposição do outro – do colonizador.

A teoria de Asante também se forma do desejo de combater às violências que afetam à vida de africanos que vivem em seu próprio continente ou daqueles que estão espalhados pelo mundo, resultantes da Diáspora. Essa perspectiva filosófica teria, então, o poder de combater às distorções a respeito da História dos povos africanos e, inclusive, ao auto ódio, estimulados pelos pensamentos coloniais europeus.

Ao invés de olhar a partir de seu próprio centro, a pessoa não-Afrocêntrica age previsivelmente de forma negativa. Atacará mães e pais, rebaixará as muitas tradições que lhes deram esperança nos tempos de desesperança e banalizará sua própria nobreza. As imagens, símbolos, estilos de vida e maneiras dessa pessoa são contraditórios e por isso, destrutivos do crescimento e desenvolvimento pessoal e coletivo. Incapaz de convocar o poder dos ancestrais, porque não os conhece; sem uma ideologia de herança, porque não respeita os próprios profetas; a pessoa é como uma formiga tentando mover uma grande quantidade de lixo até finalmente perceber que esta não vai se mover. Assim, a Afrocentricidade é uma perspectiva filosófica

associada com a descoberta, localização e realização da agência africana dentro do contexto de história e cultura. (ASANTE, 2014, p.4)

Para Asante, a recusa ao pensamento branco é um movimento ensaiado também por outros pensadores africanos e afro-diaspóricos, que também se percebem movidos pela urgência de estabelecer o continente africano como centralidade de análise e de localização diante das questões que cercam a humanidade. Desse modo, quando confrontados por perguntas acerca das formações culturais ou das questões sociais de determinada nação, por exemplo, o primeiro referencial desses pensadores deverá pautar-se na perspectiva africana. Assim, se quisermos entender os fatores que influenciaram na formação do Brasil enquanto Estado-nação, deveremos voltar nossos olhares ao continente africano e às formas como ele se fez e se faz presente nesse processo.

Em nosso trabalho, buscaremos compreender como a literatura que é produzida por Nei Lopes pode estar em consonância com a ancestralidade africana ao mesmo tempo em que se preocupa com a organização da coletividade negro-brasileira. Guiando nossa análise pela direção apontada pelo pensamento afrocêntrico, analisaremos *Rio Negro, 50* de modo a identificar, na narrativa, os sinais de retomada e de preservação das tradições africanas e afro-diaspóricas, para que, também através da Afrocentricidade, possamos elucidar quais são alguns dos traços responsáveis por diferenciar esse modelo de escrita dos demais modelos componentes na Literatura Brasileira.

Ao defender um ideal afrocêntrico para as sociedades africanas, Asante reafirma a libertação colonial africana ao mesmo tempo em que afirma a Afrocentricidade daqueles que foram originados pela Diáspora:

Não votaremos a ter uma perspectiva branqueada produzida por um túnel artificialmente iluminado com luzes europeias; estamos agora aptos a passar à prática a Afrocentricidade que os grandes profetas Garvey, Du Bois, Fanon, Bethune, Nkrumah, Muhammad, Malcom e Karenga prepararam e profetizaram. (ASANTE, 2014, p.4)

Ainda de acordo com Asante, a Afrocentricidade, enquanto forma de se posicionar no mundo, deve ser compreendida de modo multissensorial. Diferentemente da lógica europeia cartesiana, essa filosofia se estabelece através das diversas formas de ser e de estar no mundo, vividas por africanos e afro-diaspóricos. Desse modo, ela extrapola o racionalismo e se mostra como parte intrínseca aos sujeitos que se colocam socialmente e se pensam a partir de seus preceitos – ou, em outras palavras, a partir de sua proposta de pensar-se de forma libertadora e descolonizada.

A prática da Afrocentricidade torna-se um agente transformador, através do qual todas as noções velhas se tornam novas, e produz uma transformação de atitudes, crenças, valores e comportamento na vida das pessoas, criando, *inter alia*, uma perspectiva revolucionária sobre todos os fatos. É possível sentir, perceber a sua presença em todo lugar. De fato, ela é a primeira e única realidade para o povo africano; é, simplesmente, uma redescoberta. (ASANTE, 2014, p.5)

Em busca de uma redescoberta de si enquanto povo africano e, a partir disso, de uma reafirmação identitária e descolonizadora, Asante conduz seu pensamento à ideia da existência de um “Sistema Cultural Africano transcontinental e transgeracional” (ASANTE, 2014, p.5). Tal sistema romperia as fronteiras do continente africano e atravessaria os tempos, de modo que fosse possível encontrar as raízes das culturas africanas que foram espalhadas pela Diáspora. Assim, a afirmação da existência desse sistema parte da defesa de que as experiências e as expressões culturais vividas por africanos e seus descendentes em Diáspora, em qualquer tempo histórico, estão em consonância com os elementos culturais de seus ancestrais. A esse respeito, Asante afirma que:

Inquestionavelmente, no continente nosso sistema cultural se manifesta em muitas maneiras, o mesmo acontecendo na diáspora. Temos um Sistema Cultural Africano manifestado em diversidades. No entanto, falar do árabe da Argélia como meu irmão é muito diferente de falar do meu irmão africano no Brasil, em Cuba ou Nigéria. Respondemos aos mesmos ritmos do universo, às mesmas sensibilidades cosmológicas, à mesma realidade histórica geral como descendentes de africanos. Na verdade, Xangô, Ogum, Oxum e Obatalá têm significado para todos nós mesmo que seja apenas ao nível essencial do símbolo. Tudo isso deve permanecer muito claro. (ASANTE, 2014, p. 5-6)

Como um órgão que se comprime e se expande para levar sangue e vida para todos os extremos do corpo, acreditamos que, na Literatura Negro-Brasileira, haja a presença central desse sistema de ser e de criar a partir da Afrocentricidade. Por esse motivo, consideramos o coração da escrita negra como um tambor que vibra em chamamento dos seus e, ao mesmo tempo, em demonstração de consciência de si; é um estímulo sonoro e de força que rompe os silêncios de quem o ouve e de quem o produz. Assim, ao vibrar no couro, o escritor projeta sua voz e de sua ancestralidade no mesmo momento em que internaliza os gritos e os ensinamentos daqueles que os precederam; é o ensinamento dado a partir da prática do que foi aprendido-ouvido-falado. A escrita afrocêntrica é, então, uma espiral que estende através dos séculos e dos oceanos; é uma raiz que penetra o solo para dar força e estabilidade aos troncos e galhos que se projetam ao mundo, emergem da terra e cortam o céu, colorindo-o de um verde vivo em sinal de resistência.

A Afrocentricidade costuma ser tomada pelo pensamento eurocentrado como uma filosofia essencialista. No entanto, Asante defende que a centralidade de análise que sua teoria propõe nada tem a ver com um argumento baseado em qualquer superioridade biológica que seja. Pelo contrário, ele reconhece que tanto os africanos que estão em seu continente quanto aqueles separados pela Diáspora estão suscetíveis às mudanças e às influências externas, mas que, mesmo assim, são capazes de identificar quem encontra a si mesmo a partir da agência de um modo afrocêntrico de estar no mundo. Por isso, a História e o Sistema Cultural Africano comprovam que sua ancestralidade se impõe e resiste a quaisquer apagamentos.

Como a mais elevada, mais consciente ideologia, apresenta seus pontos de vista, motiva seus adeptos e cativa os céticos pela força de sua verdade. Você é o teste final. Você testa sua autenticidade ao incorporá-la em seu comportamento. Para quem a coloca como ponto mais alto de sua consciência, ela se torna sua vida porque a Afrocentricidade é tudo o que você faz. Enquanto escrevo nesse papel branco com tinta preta, eu presto homenagem ao poder organizador, à habilidade civilizacional e à inteligência dos ancestrais. O processamento de texto acelera esse processo, mas no final, o resultado é o mesmo. O que é sem forma toma forma; espaços em branco são preenchidos pela verdade; e isto é verdadeiro em cada situação. (ASANTE, 2014, p.15)

Ao aludir aos pensadores africanos do século XVIII, Asante questiona a funcionalidade de se perseguir uma unidade africana política e econômica sem que antes seja atingida a consciência coletiva. Segundo ele, localizar-se por meio de uma perspectiva afrocêntrica é transcender o ideal de unidade e atingir algo muito maior e mais libertador, pois ter consciência de si é ser capaz de reconhecer sua própria História e de projetar seu próprio futuro. É saber identificar quando os fatos ocorreram e de que forma ocorreram; é ter certeza de que todo seu percurso e de todos os que o antecederam sempre estiveram em profunda ligação com a África. É, portanto, saber que sua história individual não se conta de uma perspectiva individual, mas, sim, coletiva e entrelaçada em um embrião único, pois “a consciência precede a unidade” (ASANTE, 2014, p.43). Ela se transforma e se reforça, mostrando-se ser “mais do que aceitação, pois ela é resposta, é ação demonstrável e significativa em termos de ação política e psicológica” (ASANTE, 2014, p.43) (grifo nosso). Asante ainda reforça que:

Existem numerosas consciências e esta consciência negra é uma consciência coletiva para nós, tornada particularmente importante por nossa presença única em uma sociedade predominantemente branca, se não predominantemente estranha. Nossa reação às forças que nos cercam reflete nossa auto consciência – é a nossa capacidade de reconhecer os nossos semelhantes que deve determinar como responder a estas mesmas forças sociais. (ASANTE, 2014, p.44)

Por meio da consciência coletiva, aquele que guia sua existência pela bússola da Afrocentricidade é capaz de reconhecer as violências que o atingem ainda que elas se escondam das formas mais implícitas. A Afrocentricidade é o princípio e o meio pelo qual o indivíduo reage às opressões e se reinscreve no mundo. Para cada versão oficial mal contada da História, para cada piada racista, para cada narrativa estigmatizada e sem humanidade, enfim, para cada expressão do racismo, essa filosofia apontará a direção a ser seguida; pois a Afrocentricidade é, também, o sinal de alerta que não permite mais que a coletividade africana e afro-diaspórica submerja em um oceano de negações e auto desconhecimento.

Uma vez escolhida a perspectiva Afrocêntrica, a busca por libertação não deve ser um ideal externo que se impõe sobre o sujeito, muito menos deve se limitar aos âmbitos econômicos e territoriais, mas, sim, deve vir das próprias experiências históricas e culturais do sujeito, estendendo-se, inclusive, ao âmbito da linguagem.

Ao compreender a linguagem racista como uma espécie de cativo, Asante afirma que libertar-se dele deve ser um ideal perseguido, sobretudo, por intelectuais, visto que “não pode haver liberdade alguma até que haja liberdade da mente” (ASANTE, 2014, p.52).

A primeira regra para a liberdade da mente é a liberdade da linguagem. Como Lorenzo Turner disse, linguagem é essencialmente o controle do pensamento. Não será possível direcionar nosso futuro sem primeiro controlarmos nossa linguagem. O sentido da linguagem está na precisão de vocabulário e na estrutura em um contexto social particular. Se nos deixarmos aprisionar pelos conceitos dos outros, então sempre falaremos e agiremos como eles. A linguagem negra deve possuir instrumentalidade, ou seja, ela deve ser capaz de fazer algo pela nossa libertação; tal posição não é estranha à nossa luta internacional particular ou coletiva. (ASANTE, 2014, p.52).

Através dessa teoria, Asante busca derrubar muros que há séculos são levantados para encurralar e oprimir as populações negras. Dentre esses muros, a linguagem, os códigos e os conceitos ora impostos ora sugeridos pelo mundo branco funcionam como forças que afastam os africanos e os afro-diaspóricos de sua História, impedindo-os de ter consciência de si mesmos e, conseqüentemente, de sua coletividade. Uma vez que aborda a urgência de se buscar a libertação da mente, Asante demonstra que a língua e as linguagens são elementos constituintes de poder e que, por isso, devem ser ressignificados e reconfigurados em uma posição Afrocêntrica. Dessa maneira, será formada uma linguagem negra capaz de agir como veículo de libertação de ideias e de pensamento; será formada uma linguagem detentora de instrumentalidade. Ela será, então, agente na desconstrução e na superação do sistema racista;

será capaz de apropriar-se dos instrumentos de controle e de usá-los de forma libertadora, afrocentrando, portanto, a língua e o vocabulário aos quais foi imposta, até então.

Nossa libertação do cativeiro da linguagem racista é a prioridade do intelectual. (...) A primeira regra para a liberdade da mente é a liberdade da linguagem. Como Lorenzo Turner disse, linguagem é essencialmente o controle do pensamento. Não será possível direcionar nosso futuro sem primeiro controlarmos nossa linguagem. O sentido da linguagem está na precisão de vocabulário e na estrutura em um contexto social particular. (ASANTE, 2014, p.52)

Em busca dessa libertação, fazemos o convite a pensar a Literatura Negro-Brasileira como uma das formas buscadas por intelectuais e escritores negros que, através da linguagem, buscam manter vivas as tradições e as conquistas dos ancestrais e, ainda, desconstruir o pensamento racista e opressor que é imposto aos sujeitos negros e desfrutado pela branquitude. Com vistas ao entendimento da resistência de autores negros ao longo de nossa História, propomos um diálogo com os ensinamentos de Cuti, a respeito das estratégias adotadas pelos autores negros de nossa Literatura desde o século XIX até os tempos atuais. Nesse exercício, sugerimos a constante orientação a partir da Afrocentricidade, com o intuito de reconhecermos nessas estratégias os sinais patentes das culturas e da resistência ensinadas pelos ancestrais africanos daqueles que, primeiramente pela escritura racial de seu fenótipo, fazem de sua produção literária uma extensão do que é ser negro, portanto afro-diaspórico, no Brasil.

No âmbito da Literatura Brasileira, Cuti, em *Literatura Negro-Brasileira*, debruça-se sobre os processos de formação de nossa literatura, a fim de elucidar a maneira pela qual a literatura nacional se transformou através dos séculos, representando a identidade de um povo. Segundo o autor, dentre os muitos apagamentos vividos pelas populações negras, um deles perpassava também a crítica literária. Por esse motivo, afirma que a escrita de autores negros, bem como a representação dos africanos e de seus descendentes que aqui ficaram, só se tornaram objetos de estudo no século XX, sob a ótica de pesquisadores estrangeiros como Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Barbosa. A esse respeito, Cuti afirma que:

No Brasil, durante os quatro primeiros séculos, escritores ficaram à mercê das letras lusas. O domínio político e econômico também se refletia no domínio cultural, incluindo a literatura. A crítica obedecia aos pressupostos do padrão de escrever da metrópole e por esse viés valorizava ou desqualificava as obras. (CUTI, 2010, p.15)

Nesse sentido, a teoria de Cuti parte de uma constatação: a Literatura Brasileira, como espelho de sua sociedade, originou-se da reprodução do modelo social imposto pelo colonialismo. Assim, todos aqueles que eram racializados, marginalizados e apagados dos

espaços de poder, ou seja, os povos tradicionais brasileiros, africanos, descendentes de africanos e mestiços, seriam, então, representados dessa mesma forma, nas expressões culturais do país.

Sendo palco de grandes transformações e do rompimento entre colônia e metrópole, o século XIX, período marcado pelo processo de Independência do Brasil (1822), pela Abolição (1888) e pela Primeira República (1889), é estabelecido por Cuti como o marco zero da literatura como agente de construção e reprodução do que se pretendia como identidade nacional. Dessa forma, assim como a sociedade brasileira marginalizava os povos tradicionais e as populações (oficialmente) ex-escravizadas e seus descendentes, a literatura também reproduziria tais comportamentos. Assim, o Romantismo, como parte desse processo, buscaria nas cores e na geografia do país seus traços identitários; nos povos tradicionais, esse movimento imprimiria a imagem do “bom selvagem”.

Os movimentos literários que sucederam o Romantismo também reproduziram a mesma lógica racista. “O tom estava dado. Realismo, Naturalismo e Parnasianismo, cada um a seu modo, também vão enfatizar a nacionalidade, empregando elementos locais” (CUTI, 2010, p.16). No que tange à população negra, no entanto, sua presença na literatura se daria de forma diferente daquela que tematizava os indígenas. Sobrevivente de trezentos anos de escravidão, a população negra, que vivenciava sua libertação formal dos espaços de cativeiro e subjugação, ainda lutava pelo reconhecimento de sua humanidade e por sua verdadeira inserção na sociedade da época de forma digna e reparadora. Ao abordar esse período, Cuti afirma que:

No período pós-Abolição, fica evidenciada a discriminação antinegra pela ausência de projeto oficial de integração da massa ex-escravizada que sai do campo e emigra para a área urbana, ou lá continua, enfrentando situações semelhantes ao regime que se extinguiu formalmente. Tal discriminação acompanhada de forte repressão policial, se não se oficializa, naturaliza-se. (CUTI, 2010, p.16)

Desse modo, naturalizada a visão subalternizada que a sociedade brasileira tinha a respeito das populações negras, a literatura nacional caminhará nessa mesma direção, reproduzindo em seus escritos o período escravista e pós-escravista de forma descompromissada e suas vítimas de forma coisificada. Ao negro, então, nas produções literárias, continuavam sendo negadas a subjetividade, a complexidade e a pluralidade; enfim, negada a humanidade. Dessa forma, o que se buscava como ideal de nação era uma sociedade embranquecida e embranquecedora que só olhava o passado para docilizar as culturas indígenas e reafirmar a racialização e a exclusão social das populações negras.

A maneira como os escritores tratarão os temas relativos às vivências dos africanos e de sua descendência no Brasil vai balizar-se pelas idas e vindas da Europa, abordando o encontro entre os povos, sobretudo no que diz respeito à dominação dos europeus desde o início da colonização. A essas ideias somar-se-á a necessidade de se fazer projeções para o futuro do Brasil, um esforço para explicar-se ao mundo como povo. Os literatos estavam, assim, respaldados por uma crítica literária local, tentando cobrir o próprio país como tema de suas obras. (CUTI, 2010, p.17)

De acordo com Cuti, a segunda metade do século XIX dará o tom das discussões sobre raça. Tais discussões continuarão em busca de um entendimento a respeito da formação da população brasileira e, ainda, terão como objetivo projetar um ideal de futuro para a nação. No entanto, esse debate também será ditado pelos pensamentos advindos das teorias raciais supremacistas – aquelas mesmas que legitimaram a escravização por tantos séculos e que ignoraram os impactos provocados pela falta de um plano de inserção social das populações negras e de políticas de indenização, como provimento de terras e de trabalho, por exemplo.

Nesse sentido, cumpre observar que a busca pela construção da identidade nacional na literatura não importava da Europa somente os moldes de escrita, mas também os moldes de representar e de estereotipar. Os africanos e seus descendentes eram representados de forma coisificada e, muitas vezes, animalizada. Pungia a negação de sua humanidade. Os negros, quando temas ou personagens na literatura, eram meros acessórios narrativos; “coisas” que surgiam nas escritas racistas para ratificar a desumanização banalizada que ditava as relações sociais e a própria formação do país. Entendemos, assim, que a supressão da subjetividade ficcional dos negros espelhava o rapto da humanidade que esses sujeitos sofriam no real.

Por esse motivo, compreendemos que os pilares que sustentaram e permitiram o crescimento da Literatura Brasileira, até o início do século XX, foram responsáveis pela manutenção das estruturas sociais impostas pelo colonizador e reproduzidas por seus descendentes – detentores do controle social mesmo depois do período pós Independência. Assim, torna-se explícito o motivo pelo qual haja grandes lacunas quando buscamos a presença das populações negras nas versões oficiais da História ou quando buscamos representações dignas nos escritos de grande parte do cânone literário.

Cuti identifica, ainda, a retomada da busca pela construção da ideia de brasilidade na segunda metade do século XX. Pontuando as características do Movimento Modernista, ele afirmará que:

Já na segunda metade do século XX, o Modernismo retoma veementemente as ideias de se caracterizar uma nacionalidade literária, buscando na população pobre e nos índios a sua inspiração. Mas desses segmentos sociais quer tão somente as manifestações folclóricas, não seus conflitos. Assim, encontra motivos para

experimentações de linguagem, restabelecimento de mitos, superstições, danças, músicas e religiosidade. (CUTI, p.2010)

Ainda sobre a produção literária modernista, Cuti segue sua análise a fim de traçar possíveis mudanças entre a busca por uma brasilidade expressa pelos escritos dos autores desse movimento e os autores que os antecederam desde o século XIX. Há, porém, a constatação de que os povos que antes eram marginalizados por nossa sociedade assim permaneceram; conseqüentemente, a produção literária nacional que os desumanizava continuou a fazê-lo. Assim, na perspectiva de Cuti, podemos afirmar que o poder de produzir e de representar no espaço da literatura pouco mudou através dos séculos, sinalizando que as raízes escravocratas da sociedade brasileira jamais enfraqueceram.

A discriminação (prática do preconceito que se constitui na rejeição do outro, seja por desqualificação verbal, seja por agressão física) instala-se não apenas no relacionamento entre as pessoas. A discriminação se faz presente no ato da produção cultural, inclusive na produção literária. Quando o escritor produz seu texto, manipula seu acervo de memória onde habitam seus preconceitos. É assim que se dá um círculo vicioso que alimenta os preconceitos já existentes. As rupturas desse círculo têm sido realizadas principalmente pelas suas próprias vítimas e por aqueles que não se negam a refletir profundamente acerca das relações raciais no Brasil. (CUTI, 2010, p.25)

Rompendo os círculos de desumanização mantidos pelos escritos daqueles que retroalimentam o racismo estrutural<sup>3</sup> que se estende pela produção literária nacional, as escritas de autores negros se lançam sobre a Literatura Brasileira como um movimento de disputa por espaços: o espaço da produção, o espaço da representação, o espaço da reparação e o espaço da recepção. Dessa maneira, as prosas e as poesias que emergem de um oceano salgado por lágrimas agitam as águas que, em vão, as escritas embranquecedoras tentaram aterrar. Surgem, assim, os escritos dos autores que se propunham a fazer uma literatura igualmente negra.

Nessa literatura, estabelecendo o lugar da enunciação como o lugar do negro, as produções que vierem dele também demarcarão o território literário como um lugar negro. Desse jeito, a temática negra que antes era abordada de forma esvaziada e discriminatória passa a ser reescrita de outra forma. A escrita do autor negro irá, então, rasurar os escritos

---

<sup>3</sup> Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratarem de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como “normais” em toda a sociedade. É o que geralmente acontece nos governos, empresas e escolas em que não há espaços ou mecanismos institucionais para tratar de conflitos raciais e sexuais. Nesse caso, as relações do cotidiano no interior das instituições vão reproduzir as práticas sociais corriqueiras, dentre as quais o racismo, na forma de violência explícita ou de microagressões – piadas, silenciamento, isolamento etc. Enfim, sem nada fazer, toda instituição irá se tornar uma correia de transmissão de privilégios e violências racistas e sexistas. De tal modo que, se o racismo é inerente à ordem social, a única forma de uma instituição combatê-lo é por meio da implementação de práticas antirracistas efetivas. (ALMEIDA, 2019, p.32)

estereotipados e inscreverá nesses espaços uma nova forma de representação das populações negras e de suas Histórias. Assim, as rupturas propostas por esses autores já sinalizam que, da mesma forma que as produções tiveram de mudar, a própria Literatura Brasileira precisa ser mudada, rasurada e corrigida.

É necessário pontuar que a busca pelo reposicionamento do negro no espaço literário brasileiro se fez possível, sobretudo, pelo reposicionamento social que as populações negras conquistaram na segunda metade do século XX. Entendendo a década de 1970 como um marco das lutas antirracistas e como a década em que surgiu o Movimento Negro Unificado, esse momento da História de nossa sociedade simbolizou o avanço de pautas que tinham como objetivo a verdadeira inserção social das populações negras. Direitos básicos como o direito à cultura e à educação formal alicerçaram as bases para que essas populações pudessem não somente produzir suas narrativas, mas também para que pudessem ter uma recepção e uma crítica igualmente negras.

Cuti explicita, ainda, umas das características mais importantes das obras de autores negros: sua relação com a recepção. No século XIX, os autores negros que conseguiam penetrar nas fissuras sociais e produzir literatura viam na recepção e na crítica literária brancas um grande impeditivo para que pudessem discutir amplamente suas questões. Desse modo, no período pré-Abolição, a produção literária negra deveria pautar-se no “viés da comiseração” (CUTI, 2010, p.27) e na tentativa de alertar a sociedade sobre os flagelos vivenciados pelos negros; nenhuma pauta negra que excedesse esses dois limites interessaria, portanto, à sociedade branca.

Já no pós-Abolição, o grito pela libertação dos escravizados não era mais uma possibilidade temática. Restaria aos escritores negros a denúncia de uma libertação inconclusa. Contudo, a censura aos escritos afirmativos desses autores poderia dar-se de outra forma: a repressão à publicação. Tendo em vista que viviam em uma sociedade recém-saída (formalmente) da escravização, aqueles que, enfim, fossem libertos continuavam à margem da sociedade, alijados do poder da leitura e da escrita. Por esse motivo, os escritores negros ainda se viam rendidos por uma recepção e por uma crítica brancas, que os faziam amargar o risco de se quer ter suas obras lidas.

Dessa forma, a segunda metade do século XX, simboliza uma outra libertação da população negra: a libertação literária. As brechas pelas quais os autores negros do século XIX penetraram com dificuldade parecem, enfim, alargar-se e permitir que outras temáticas negras se tornem presentes na literatura nacional. Junto dessa mudança, o aumento da recepção negra

simboliza um aumento de oportunidades. No entanto, sem que se perca a consciência do *modus operandi* da sociedade brasileira, algumas limitações ainda se opõem à produção negra.

Ao falar sobre o público alvo almejado pelo autor negro, Cuti afirma que:

Quando alguém se põe a escrever, não é verdade que escreve para si mesmo. Já no ato da escrita, um leitor ideal vai se formando na mente do escritor, alguém que ele gostaria intimamente, que lesse o seu texto. As costumeiras dedicatórias são a revelação da ponta do *iceberg* deste leitor concebido no ato da própria escrita, sem que, muitas vezes, o escritor tenha consciência. Isso ocorre porque, ainda que o ato da escrita seja solitário, na maioria das vezes ele enseja o princípio de um grupo: o autor e o leitor. É um ato de comunicação. (CUTI, 2010, p. 28)

Muitas vezes a presença de elementos como dedicatória e epígrafe sinalizam à recepção o público alvo pretendido, mesmo que de forma discreta. A esse respeito, Cuti afirma, ainda, que o que chama de “racismo cordial<sup>4</sup>” pode interpor-se entre o autor e a obra, prejudicando, assim, sua circulação. Por esse motivo, ainda que intimamente um autor negro almeje um semelhante seu como recepção, as ferramentas de repressão veladas de nossa sociedade podem comprometer o sucesso e a recepção de seu trabalho.

Ainda no caminho de reafirmar a escrita de autores negros como uma escrita negra, Cuti debate a respeito das classificações como Literatura Afrodescendente, Literatura Negro-Brasileira e Literatura Afro-Brasileira. A esse respeito, ele afirma que:

A denominação de um recorte da literatura traz em si propósitos diversos. Por princípio, pretender dar um destaque a um *corpus* é realçar uma seleção. Sabe-se que quem seleciona estabelece critérios para tal. As denominações estariam balizadas por um propósito de reunir escritos que tivessem algo em comum, capaz de estabelecer algum contraponto com outras reuniões ou com o restante do conjunto do qual a seleção faz parte, iluminando um detalhe do todo. (CUTI, 2010, p.33)

Nesse debate, Cuti defende que dar um nome à escrita de pessoas negras brasileiras carrega uma importância muito maior do que apenas definir um estilo literário. O autor explica que, ao atrelar o morfema “afro” à literatura produzida por esse segmento da população brasileira, condicionamos o que aqui é produzido à ideia que se tem do continente africano – essa literatura seria, então, uma espécie de apêndice das Literaturas Africanas, o que, segundo Cuti, faria com que a escrita desses autores ficasse à margem da Literatura Brasileira.

---

<sup>4</sup> Escritores negros sempre tiveram de contar, como qualquer artista, com a recepção branca. Ora, se o escritor conhece a concepção de raça que predomina na sociedade (no Brasil, a ideia de que não há discriminação racial, ou quando muito apenas um “racismo cordial”), procurará não ferir a expectativa literária para não comprometer o sucesso de seu trabalho. (CUTI, 2010, p.28)

Por essa razão, Cuti defende que a produção literária negra não deve ser classificada nem como afrodescendente nem como afro-brasileira, mas, sim, Literatura Negro-brasileira, uma vez que seus produtos vivem a condição de serem negros brasileiros e de serem negros no Brasil. Dessa forma, Cuti afirma que:

Atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate o racismo brasileiro. E não se assume como negra. (...) Como em um navio tumbeiro literário são misturadas as literaturas para venda em outras partes do mundo. Essa negação das singularidades nacionais enfatiza ainda a dominação global, com roupagem de um novo tráfico, agora de livros. (CUTI, 2010, p.36)

Em nosso projeto, portanto, adotaremos a classificação de Literatura Negro-brasileira. Tendo em vista que reconhecemos a camada da população classificada como parda ou mestiça como pertencente à população negra brasileira. Buscaremos, aqui, reforçar este pertencimento através da reafirmação da origem afro-diaspórica dessa população, quando sua ascendência negra se mostra presente em seus traços fenotípicos. Para tanto, nos referenciaremos nos escritos de Kabengele Munanga, em *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*.

Partindo de uma discussão a respeito do conceito de raça, Munanga identifica o ideal brasileiro de democracia racial como um fator responsável pelo embranquecimento das populações negras e pela negação do racismo intrínseco à sociedade brasileira. O desafio de admitir a lógica racista que permeia as relações sociais vem da recusa em aceitar as premissas que deram origem ao que se passou a entender como nação. O racismo à brasileira seria, então, a própria negação da existência do negro brasileiro – pois se o Brasil é sociedade harmonicamente mestiçada, todos são em maior ou menor grau “misturados”. Portanto, não havendo negro, não há discriminação.

A busca da elite pela construção do Brasil como uma sociedade branca traçou, ao longo do pós-Abolição, caminhos que conduziam a nação em uma dupla direção: de um lado, seguiriam aqueles capazes de clarear a massa que carregava a cor de um passado escravocrata e de raízes africanas; de outro, seguiriam aqueles que, dotados dessa cor, deveriam perseguir sua redenção, buscando relações que pudessem clarear sua raça e afastá-los dos flagelos vividos por seus ancestrais.

A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca, daí por que a raça tornou-se o eixo do grande debate nacional que se

travava a partir do fim do século XIX e que repercutiu até meados do século XX. Elaboraões especulativas e ideológicas vestidas de cientificismo dos intelectuais e pensadores dessa época ajudariam hoje, se bem reinterpretadas, a compreender as dificuldades que os negros e seus descendentes mestiços encontram para construir uma identidade coletiva, politicamente mobilizadora. (MUNANGA, 1999, p.51)

Dessa maneira, as políticas de embranquecimento populacional não se fizeram atuantes somente nas políticas de incentivo à imigração<sup>5</sup>, mas também na incessante busca pelo clareamento das pessoas negras que aqui já estavam. Assim, ainda que abolida formalmente a escravização, a violência contra os ex-escravizados e seus descendentes persistiu como estratégia das elites brancas de reconfiguração social. Sob esse peso, portanto, essas populações sobreviveram ao pós-Abolição ocupando as margens da sociedade e resistindo ao apagamento étnico racial que se mascarava como projeto político e econômico.

Essa estratégia das elites brancas, no entanto, não surtiu o efeito que almejavam: não houve o branqueamento da raça, mas, sim, o crescimento de uma população mestiça. Dados os rizomas e troncos racistas que sustentam a grande árvore que é o Brasil, os teóricos racistas não cogitaram sua própria recusa em juntar-se às pessoas negras e constituírem, de fato, famílias. Assim, o próprio racismo brasileiro provocou o fracasso de seu projeto. Restava-lhes, então, incentivar o sentimento de divisão entre os próprios mestiços e os inquestionavelmente negros.

Ao longo de nosso passado escravocrata, testemunhamos várias estratégias promovidas pelos senhores de engenho para dividir os mestiços (que eram consequências do estupro de mulheres negras e indígenas) dos negros escravizados – fossem esses africanos ou descendentes deles. Muitos desses mestiços, por conterem em si a mancha do sangue negro, eram vendidos por seus próprios pais. Outros deles, quando nasciam, eram libertos, porém, sem o reconhecimento da paternidade nem da plena dignidade humana; eram usados, por exemplo, como feitores ou como capitães do mato. Serviam, assim, como reprodutores de mecanismos de opressão de sua própria raça.

---

<sup>5</sup> Decreto-lei nº 7.967 de 27 de agosto de 1945.

Dispõe sobre a Imigração e Colonização, e dá outras providências

Art. 1º Todo estrangeiro poderá entrar no Brasil desde que satisfaça as condições estabelecidas por esta lei.

Art. 2º Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional.

Art. 3º A corrente imigratória espontânea de cada país não ultrapassará, anualmente a cota de dois por cento o número dos respectivos nacionais que entraram no Brasil desde 1 de janeiro de 1884 até 31 de dezembro de 1933. O órgão competente poderá elevar a três mil pessoas a cota de uma nacionalidade e promover o aproveitamento dos saldos anteriores. (Disponível em: [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/Del7967impressao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del7967impressao.htm)).

Essa distinção entre mestiços e negros, então, simbolizava que, a depender da situação, ser mestiço poderia garantir um tratamento menos animalizado do que aquele sofrido por negros. No entanto, a um sujeito mestiço jamais seria garantido o mesmo tratamento recebido por brancos, nem mesmo o acesso aos mesmos espaços e direitos sociais. Compreendemos, dessa forma, que a busca pelo extermínio do sentimento de pertencimento entre mestiços e negros já era uma estratégia de enfraquecimento coletivo amplamente utilizada pelos brancos, a fim de se manterem na posição de detentores de poder.

Passados os séculos, a branquitude, que havia fracassado em seu projeto de apagamento do negro na sociedade, precisou recorrer a outras formas de desarticulação das populações negras. O culto à mestiçagem e o rapto da ancestralidade dos mestiços se tornou, então, outra estratégia para dismantelar a coletividade negra brasileira. Desse modo, quanto mais o indivíduo possuísse em seu fenótipo traços de sua ascendência branca, mais ele se distanciava de seu passado negro e, ao mesmo tempo, renegava sua ancestralidade.

Tal comportamento é incentivado, então, pela própria estrutura social brasileira, que, numa tentativa de disfarçar seu caráter racista, ocupa-se de sobrepor mais camadas sobre as opressões sofridas por mestiços, a fim de convencê-los de que os traços fenotípicos negros em seus corpos não são motivos causadores de discriminação social e de opressão. Dessa forma, ao mesmo tempo em que nossa sociedade prega o ideal de uma sociedade misturada, estimula o sentimento de diferença entre mestiços e aqueles que são inquestionavelmente negros. A esse respeito, Munanga explica que:

A maior parte das populações afro-brasileiras vive hoje nessa zona vaga e flutuante. O sonho de realizar um dia o "passing" que neles habita enfraquece o sentimento de solidariedade com os negros indistigíveis. Estes, por sua vez, interiorizaram os preconceitos negativos contra eles forjados e projetam sua salvação na assimilação dos valores culturais do mundo branco dominante. Daí a alienação que dificulta a formação do sentimento de solidariedade necessário em qualquer processo de identificação e de identidade coletivas. (MUNANGA, 1999, p.88)

Nesse contexto, Munanga nos devolve à década de 1970 e às lutas dos movimentos negros da época para nos apresentar aos pensamentos de Abdias Nascimento, face às violências que se escondiam por trás da mestiçagem. Referindo-se a Abdias com o “porta-voz desse mundo afro-brasileiro” (MUNANGA, 1999, p.90), Munanga nos explica que as demandas das populações negras, diante de séculos de exclusão, passaram a incluir a urgência de se construir uma democracia plurirracial e pluriétnica, ou seja, uma democracia que reconheça sua pluralidade e que não transforme suas diferenças em alvos a serem exterminados.

Reconhecendo Abdias como um dos grandes pensadores desse movimento, Munanga afirma que, para Abdias, “os segmentos negros e mulatos da população são considerados, em *O genocídio do negro brasileiro*<sup>6</sup>, como estoques africanos com tradições culturais e um destino históricos peculiares” (MUNANGA, 1999, p.91) (grifo nosso). Nesse sentido e à luz do pensamento de Abdias, Munanga passa a discutir a mestiçagem como um projeto de cunho genocida, que tanto na busca pelo clareamento da população quanto na tentativa de alienar a população mestiça de sua pertença, visa o extermínio das populações afro-brasileiras.

Assim, Munanga nos permite compreender que, para que haja verdadeiramente uma união da coletividade vitimada e marcada pelas opressões do colonialismo e das políticas racistas do embranquecimento, é necessário que haja uma compreensão, sobretudo, de quem foram as vítimas desses processos. Desse modo, é necessário que os mestiços se reconheçam como parte da população afro-brasileira e que compreendam, ainda, que a mistura de seu fenótipo carrega uma dupla opressão: a primeira, da violência sobre o corpo de mulheres pretas, escravizadas e ex-escravizadas; a segunda, do uso de sua existência como recurso para apagar identidades e reforçar perseguições (aos inquestionavelmente negros).

Nesse trabalho, buscaremos seguir o proposto por Munanga, através dos ensinamentos de Abdias Nascimento. Aqui, a literatura de autoria negra será analisada da perspectiva que reconhece tanto os mestiços (que ora chamaremos de pardos) quanto os pretos como agentes fundadores de um movimento literário que busca a “reinscrição” do negro na Literatura Brasileira. Para isso, reconheceremos, inclusive, que a recepção a qual se dirige de forma especial essa modalidade de escrita também diz respeito aos sujeitos pretos e pardos.

Reconhecendo essa literatura como um movimento em busca da organização das populações negras e de sua consciência coletiva, tal como propõe Asante, nos debruçaremos sobre o romance *Rio Negro, 50*, de Nei Lopes, com o objetivo de traçar as características de sua escrita que o fazem ser lido como um autor de Literatura Negro-Brasileira. Para isso, reservaremos especial atenção às performances de sua narrativa e ao uso da *oralitura*, com o objetivo de analisar esses dois pontos como característicos da escrita de Nei Lopes e como representativos de sua Afrocentricidade.

Adotando como nosso sul os ensinamentos do *griot* e tradicionalista malinês Amadou Hampaté Bâ, propomos também como hipótese que guiará esta Dissertação que, em Nei Lopes, há busca pela instrumentalidade de suas palavras e compromisso com a emancipação cultural e racial da população negra brasileira, a partir do culto às vitórias da coletividade

---

<sup>6</sup>Nascimento, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 20.

negra, da reverência ao passado e do reconhecimento da sabedoria ancestral, transmitida nos ensinamentos dos mais velhos. Buscaremos traçar, também, uma relação entre a representação das figuras dos *griots* africanos e a possibilidade de representação de Nei Lopes enquanto *griot* afro brasileiro.<sup>7</sup>

No tocante à metodologia, procederemos à leitura cuidadosa da obra de Nei Lopes em paralelo com a tradição dos *griots* africanos, como evidenciamos neste capítulo. Buscaremos, ainda, discutir a oralidade da escrita de Nei Lopes como uma ferramenta importante na identidade de sua obra e na construção da Literatura Negro-brasileira. Para tanto, proporemos um diálogo entre os escritos de Amadou Hampaté Bâ, Molefi Kete Asante e Leda Martins.

---

<sup>7</sup> É necessário fazer uma distinção: quando estamos na presença de um *griot* historiador, convém sabermos se se trata de um *griot* comum ou de um *griot-doma*. Ainda assim deve-se admitir que a base dos fatos raramente é alterada; serve de trampolim à inspiração poética ou panegírica, que, se não chega a falsificá-la, pelo menos a “ornamenta”.

## 1 AO *GRIOT* EM FORMA DE ARTE

Quilombo pesquisou suas raízes  
 Nos momentos mais felizes  
 De uma raça singular, e veio  
 Pra mostrar esta pesquisa  
 Na ocasião precisa  
 Em forma de arte popular, a mais...

A mais de quarenta mil anos atrás  
 A arte negra já resplandecia  
 Mas tarde a Etiópia milenar  
 Sua cultura até o Egito estendia  
 Daí o legendário mundo grego  
 A todo negro de etíope chamou  
 Depois vieram reinos suntuosos  
 De nível cultural superior  
 Que hoje são lembranças de um passado  
 Que a força da ambição exterminou  
 Que hoje são lembranças de um passado  
 Que a força da ambição exterminou

Em toda cultura nacional  
 Na arte, até mesmo na ciência  
 O modo africano de viver  
 Exerceu grande influência  
 O negro brasileiro  
 Apesar de tempos infelizes  
 Lutou, viveu, morreu e se integrou  
 Sem abandonar suas raízes  
 Por isso o quilombo desfila  
 Devolvendo em seu estandarte  
 A histórias de suas origens  
 Ao povo em forma de arte.

Quilombo pesquisou suas raízes  
 Nos momentos mais felizes  
 De uma raça singular, e veio  
 Pra mostrar esta pesquisa  
 Na ocasião precisa  
 Em forma de arte popular, a mais...

A mais de quarenta mil anos atrás  
 A arte negra já resplandecia  
 Mas tarde a Etiópia milenar  
 Sua cultura até o Egito estendia  
 Daí o legendário mundo grego  
 A todo negro de etíope chamou  
 Depois vieram reinos suntuosos  
 De nível cultural superior  
 Que hoje são lembranças de um passado  
 Que a força da ambição exterminou  
 Que hoje são lembranças de um passado  
 Que a força da ambição exterminou.

(MOREIRA, Wilson e Nei Lopes. *Ao povo em forma de arte* in A Arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes, Universal Music Ltda, 1980).

A História do negro não começa na escravização nem à deriva, em um oceano. A África representa muito mais do que uma mãe que perde seus filhos e que os vê, entre lágrimas, crescer de longe. É preciso voltar ao passado, mas não àquele passado que se inicia a partir da presença europeia: é preciso voltar a um passado maior, ancestral, milenar. Nessa busca, o Quilombo, representado por sua coletividade ou pela unidade que carrega em si essa coletividade, mergulha o solo em busca do que o fortifica: suas raízes. Essas, nutridas e mantidas por momentos felizes, emergem, florescem e crescem em forma de uma raça singular.

Uma voz que canta em solo, ritmada apenas pelos sons do pandeiro, da cuíca e do cavaquinho, vagarosamente surge para anunciar que é chegada a ocasião precisa de demonstrar a identidade dessa arte popular. Ela é para todos; a pesquisa dos filhos que pertencem à raça singular não é feita para ser ouvida por entre paredes brancas nem para ser presa ao silêncio do papel. Ela é um samba, é arte e é potência. Ela é uma ramificação das raízes procuradas – e encontradas.

Em seguida, o som da caixa se soma aos sons dos outros instrumentos para despertarem juntos, nos ouvintes, a compreensão da extensão dessas raízes: é possível ouvi-las de longe, tão claramente quanto o som do instrumento que as acompanha. Elas são tão profundas que se estendem a mais de quarenta mil anos atrás. Uma vez que essas raízes emergem e crescem em direção ao ar, a raça que elas fortificam brilha em forma de arte também milenar. Assim, a manifestação da ancestralidade, em tom de pesquisa, se mostra tão potente quanto àquilo que é pesquisado.

Se, para aqueles revestidos pela cor alva, há quatro séculos, os filhos da África eram pessoas sem luz, portanto sem humanidade, a arte negra, aqui, resplandece, manifestando, assim, o brilho e a potência que vêm de dentro de quem a faz. E ela é milenar, muito anterior aos quatrocentos anos a que tentam limitá-la. Ela é os reinados milenares etíopes e suas resistências às invasões europeias; ela é a imponente do Egito e suas conquistas científicas que não se limitavam à Terra, pois se estendiam ao plano celeste e aos astros; ela é a razão e a filosofia, é a legendária negrura dos gregos, que tentam clarear. Ela é, ainda, a riqueza que deu origem ao que se entende como nível cultural superior: ela é Madraça, fruto dos reinos do Mali.

A voz em singular continua na segunda estrofe para, no nono verso e nos versos seguintes, lamentar que a cantada riqueza ancestral tenha sido exterminada (ou quase!) pela força da ambição daqueles que, nesse samba, são tão inferiores que não são nem mesmo nomeados. Eles são apenas representados pelo que mais lhes transparece: a ambição e o extermínio. Esse lamento ganha força ao ser repetido com o auxílio de outras vozes. Em coral,

portanto em coletividade, o que poderia significar o fim da riqueza ancestral, torna-se o prenúncio de sua perpetuação; dessa vez, na cultura nacional.

A arte, a ciência, as culturas e o modo de viver africano não foram neutralizados pela ambição e pela tentativa de extermínio, pois são tão profundos que permaneceram firmes e perpétuos em seus filhos em Diáspora; dentre eles, o negro brasileiro. Aqui, os filhos da África também não tiveram suas vidas e suas significações reduzidas às dores e às violências sofridas nos tempos infelizes. Eles lutaram, viveram, morreram e se integraram sem jamais abandonarem suas raízes. Dessa forma, os negros brasileiros, filhos da África milenar, impuseram-se e resistiram com força, representando terem a mesma nobreza de seus ancestrais. Tal potência, então, solidifica o caminho pelo qual, orgulhosamente, o quilombo desfila.

Desse modo, ao ostentar e defender seu estandarte, o negro brasileiro exhibe, orgulhosamente, as histórias e as riquezas que o compõem, reafirmando, então, que sua voz, sua cultura e sua existência são os frutos de culturas superiores. Portanto, diante dos mais de quarenta mil anos atrás, os dez por cento de História aos quais o pensamento eurocentrado tenta acorrentar a África e seus filhos não são nada diante de sua nobreza.

Em resistência, Nei Lopes perpetua as raízes de seus ancestrais em todas suas expressões de ser negro brasileiro, logo, de ser afro-diaspórico. Nascido em 1942, na cidade do Rio de Janeiro, cresceu no bairro do Irajá, subúrbio ao qual presenteou com um samba<sup>8</sup>. Aos 24 anos, como se anunciasse que sua vivência representaria a quebra dos estigmas impostos aos sujeitos negros brasileiros, Nei Lopes se formou na Faculdade Nacional de Direito, demonstrando, então, que ocupar e enegrecer os espaços dos quais sua coletividade era afastada seria sua constância. A esse respeito, em entrevista, Nei Lopes afirma que:

Em 1966, quando me formei na Faculdade Nacional de Direito, eu já trabalhava como “solicitador”, categoria de atuação forense hoje extinta, em um escritório de advocacia. Ser advogado era um sonho manifestado na infância, em brincadeiras no quintal de casa, quando eu nem sabia o que era a profissão. Eu vestia um paletó e uma gravata, velhos, enchia uma pasta com papeladas (recibos, contas de luz, páginas de revistas etc.) jogadas fora, e “ia à luta”, influenciado por algo visto não me lembro onde. A família, sem tradição escolar além do ensino fundamental, parece que via aquilo como algo talvez profético. O ingresso na faculdade, então, foi visto como o início da concretização da “profecia”, materializada enfim na formatura.

Movido por uma arte que resplandece a mais de quarenta mil anos atrás, encontrou no Samba o amor e o caminho por onde seguiria por toda sua vida. O vermelho vivo da Academia do Samba de quem se tornou filho, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do

<sup>8</sup> MOREIRA, Wilson e Nei Lopes. “Samba do Irajá” in *A Arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes*, Universal Music Ltda, 1980.

Salgueiro, misturou-se ao seu sangue, penetrou seu corpo e passou a pulsar no ritmo sincopado de seu coração. Assim, o Samba, “(sempre ele!)”<sup>9</sup>, entrelaçou-se à sua vivência e às suas criações, transparecendo em suas composições, em seus dicionários e em seus romances.

Aliás, faz-se necessário reafirmar a imensa contribuição cultural e intelectual feita por Nei Lopes. Autor de quarenta e duas obras publicadas, até o momento, sua vasta produção literária é composta por títulos que ocupam as estantes destinadas à Literatura Brasileira, à História, à Etnografia, às Ciências Sociais, ao Samba e às questões Étnico-raciais.

Consagrado também por suas obras de poesia e de romance, Nei Lopes é filho dos versos de Cruz e Souza, é a maestria da prosa de Machado de Assis, é o orgulho e a reafirmação da escrita de Lima Barreto. Nei Lopes é, na Literatura Brasileira, a reinscrição da presença negra em páginas brancas, é a resistência de seus ancestrais.

Ele também é, ao mesmo tempo, a reparação do que foi rasurado e a recriação daqueles que foram silenciados. Nei Lopes é, assim, a manifestação mais genuína das raízes pesquisadas pelo Quilombo, ou melhor, ele é a representação do próprio quilombo, a pesquisar e reafirmar os momentos mais felizes. Ele é a voz que canta o desfile que exhibe, orgulhosamente, o estandarte que representa as Histórias e as origens de uma raça singular que, em vão, a força da ambição tentou exterminar.

Por fim, em sua escrita, gerada de ouvido, Nei Lopes é a manutenção dos ensinamentos dos ancestrais. Sob o pedido da bênção do Sagrado, o escritor faz de sua produção um espelho do que aprendeu ao aprender a escutar, manifestando a resistência da tradição oral afro-diaspórica e o respeito ao ancestral. Por esse motivo, a escrita de Nei Lopes é a representação da potência das raízes que se estendem a mais de quarenta mil anos atrás.

---

<sup>9</sup> Nei Lopes, 2021.

## 2 UM *GRIOT* CARIOCA

Um toque ancestral  
 Revela também o futuro  
 Desperta no astral  
 A luz que nos traz um seguro lugar  
 Reúna os seus orixás pra ver quem deles  
 que te traz  
 O plano dos seus ancestrais  
 Coração é tambor  
 Coração é tambor  
 Coração é tambor  
 Coração bate forte  
 (FRAN, Coração Tambor. Blacktape:  
 2020)

Parte de uma tradição secular, os *griots* desempenham uma função importante, em algumas sociedades africanas: através das palavras faladas, eles contam histórias e Histórias, cantam, exaltam guerreiros e rememoram seus ancestrais. Os *griots* têm o poder de criar fatos ficcionais e até de aumentar os fatos reais; são íntimos às palavras e capazes de esculpi-las.

Na Diáspora, muitas histórias dos africanos e de seus descendentes correram o risco de serem deixadas à deriva, não fosse o sopro que vibra as cordas, transforma-as em voz e procura ouvidos: a oralidade. “De ouvido”, as tradições dos antepassados e os grandes feitos da coletividade persistiram no tempo até que pudessem se transformar em letra-tinta-papel. De boca a ouvido, os *griots* africanos contaram e cantaram tão alto que por séculos e séculos ainda se ouvem suas vozes e se aprendem com elas. Lá e cá.

Ouvindo, aqui investigaremos os ecos das tradições dos *griots* representadas por Nei Lopes em suas expressões enquanto escritor. Buscaremos, a partir disso, traçar paralelos entre o escritor carioca e as tradições dos contadores de história africanos. Assim, esperamos evidenciar que seu fazer literário reúne importantes características que o fazem compor uma importante vertente da Literatura Brasileira: a Literatura Negro-Brasileira. Como se se guiasse e, ao mesmo tempo, guiasse através das águas, Nei Lopes abraça o oceano e o transforma em um rio – corrente, imenso e vivo a ser todo lido. Ouvido.

No Rio de Janeiro da década de 50, dentre vários bares do centro da cidade, as rodas das mesas do *Café e Bar Rio Negro* e do *Abará* são escolhidas como os principais cenários do romance de Nei Lopes: “Rio Negro, 50”. Não por acaso nem somente pela negrura de seus nomes, os dois bares também se destacam por serem redutos da coletividade negra intelectual, artística e popular carioca. Separados por uma avenida, diferem-se por seus frequentadores: no

*Rio Negro*, intelectuais, escritores, jornalistas, pintores, teatrólogos e advogados se reúnem, pois:

“O freguês ou “cliente”, como é mais elegante dizer, pode beber uísque, escocês ou nacional; e chope da Brahma, claro ou escuro, sempre bem tirado e gelado a contento, pois passa por uma serpentina de chumbo. Pode-se comer um sanduíche frio, uma salada de batata... Mas a boa pedida, mesmo, é o sanduíche de pernil.” (LOPES, 2015, p.25)

O narrador puxa uma cadeira, sorri para a recepção, e continua o convite, ainda sobre o bar *Rio Negro*, observando que:

Entretanto, o bar não é só comes e bebes: ele já começa também a ser visto (mal e bem) como um reduto da Negritude, aquela dos poetas africanos e antilhanos de fala francesa. Tanto que alguém já comentou a presença, lá, de “poetas negros apertando contra o peito, defendendo-os do naufrágio da raça, originais de escritos que nunca serão publicados”. (...)

Pois é isso: poetas (alguns medíocres, como Alves Cruz), sonhadores, artistas, a turma do Rio Negro é boa, é mesmo da política forte. (LOPES, 2015, p.25 e 26)

Já no *Abará*, “a uns poucos duzentos ou trezentos metros do Rio Negro” e “maldosamente apelidado de “Café e Bar Colored”, um eufemismo usado para designar os “moreninhos”, reúnem-se artistas e profissionais “menos intelectualizados e talvez mais sonhadores”. São costureiras, camareiras e técnicos do Theatro Municipal; músicos, coristas e sambistas dos shows da famosa boate Night and Day e seus aderentes” (LOPES, 2015, p.45).

A partir dessa apresentação breve, é necessário pontuarmos que, mesmo que o prestígio social e intelectual os diferencie, constantemente os dois bares abrem espaços para discussões a respeito de temas que atingem, exaltam e fazem parte da vida e da luta das populações negras.

Da mesma forma que o Café e Bar Rio Negro ganhou o apelido de “América”, por agregar comunistas e simpatizantes, tidos como “vermelhos”, cor do clube tijucano; o *Abará* (no registro, “Restaurante Nosso Senhor do Bonfim”) é veladamente referido, por concorrentes e detratores, como o “Colored” ou, ainda, “Harlemzinho”. E isto em clara referência à pigmentação epidérmica do grupo de frequentadores de que estamos falando.

Talvez por isso, com certa regularidade, o *Abará* e o Rio Negro “conversam” (...). (LOPES, 2015, p.51)

Nesse sentido, é necessário pontuar que os limites das mesas e dos bares se tornarão, ao longo da narrativa, limites invisíveis, pois as discussões de seus frequentadores percorrerão a cidade e os anos, guiados apenas por um sentimento Afrocêntrico. Por isso, são diversos os momentos em que os personagens que os frequentam se destacam por seu senso crítico e por

sua consciência social. Entre um gole e outro e ao sabor dos petiscos, personagens dotados de subjetividade e de saberes aprendidos pela oralidade ou pela educação formal também guiarão o leitor-ouvinte, como contadores de histórias que percorreram o mundo, vivificando, através das palavras, narrativas e conquistas que não podem ser esquecidas. Dessa maneira, por exemplo, a recepção caminhará pelas páginas lendo-ouvindo-aprendendo a respeito de uma cultura tão plural quanto ancestral. Serão nomes, feitos, conquistas a serem lembrados; será o sagrado a ser reverenciado.

Ainda no início do romance, o dramaturgo e ator Esdras ganha enfoque ao ser entrevistado por um repórter provocador, interessado na *Uagacê* (União dos Homens de Cor), movimento do qual faz parte. Ao longo da entrevista, Esdras, entusiasmado, exalta a importância da coletividade negra na organização que dirige:

A Uagacê de Esdras quer fundar um grupo de teatro para formar atores dramáticos negros e propiciar a criação de uma literatura afro-brasileira, num cenário onde os negros só são vistos como subalternos. Por isso, ele coloca toda sua energia neste seu projeto de vida. (LOPES, 2015. p.34)

Esdras é descrito pelo narrador como generoso e solidário, mas também como enérgico, exigente e impulsivo. No dramaturgo, coexistiriam cordialidade e agressividade, traços que seriam justificados por sua urgência em tornar visíveis as grandes realizações do povo negro – um desejo que Nei Lopes, ao longo de todo enredo, preocupa-se em realizar, citando e, cuidadosamente, apresentando grandes personalidades negras, referências de luta e resistência, a quem o escuta-lê. É importante, inclusive, observarmos que o convite às grandes personalidades negras afro-diaspóricas será um dos recursos mais utilizados pelo *griot* do Irajá para exaltar o passado.

No personagem de Esdras, podemos identificar, em especial, uma alusão ao grande dramaturgo e militante do Movimento Negro Unificado Abdias do Nascimento<sup>10</sup>, que assim como o personagem de Nei Lopes, via também na arte a possibilidade de fortalecer sua comunidade e desconstruir o racismo que compõe a sociedade brasileira. Tal semelhança nos

---

<sup>10</sup> Escritor nascido em Franca, SP, em 1914. Em 1944 fundou, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro (TEM). A partir daí, além de desenvolver intensa carreira política, destacou-se também como ator, dramaturgo, poeta e artista plástico, além de publicar vários livros como *Sortilégio*, *Mistério Negro* (teatro, 1959). *Dramas para negros e prólogo para brancos* (teatro, coletânea, 1961); *O negro revoltado*; *O genocídio negro brasileiro* (1978); *Sortilégio II, mistério negro de Zumbi redivivo* (teatro, 1979); *O quilombismo* (1980); *Sitiado em Lagos* (1981); *Axés do sangue e da esperança* (poemas, 1983); *O Brasil na mira do pan-africanismo* (2002), além de *Sortilége (black mystery)*, tradução de *Sortilégio, mistério negro* por Peter Lowds (Chicago, 1978). Em 2005 teve sua trajetória mostrada em monumental exposição do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, e em 2006 viu lançado o livro *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*, livro autobiográfico, escrito em parceria com Éle Semog.

leva a pensar, ainda, se o personagem criado pelo *griot* do Irajá seria mesmo uma representação de quem de fato existiu ou, por outro lado, um personagem criado a partir da vivência de Abdias Nascimento e de suas significações para a coletividade negra brasileira. A esse respeito, quando entrevistado, Nei Lopes nos explica o seguinte:

Aí, sim, uso um recurso, que é o de misturar e confundir, fazendo o personagem real invadir a ficção, na qual ele está representado com outro nome, fictício. No caso do saudoso Abdias, criei um personagem com algumas de suas características, mas com outro nome. Então, adiante no texto, fiz referências a ele para despistar, para criar no leitor a dúvida se era ou não do Abdias, inspirador de todos nós, que eu estava falando. (LOPES, 2021)

Ainda na narrativa, ao apresentar o bar *Abará*, o próprio narrador abre uma brecha para pontuar um evento importante que estaria acontecendo “do outro lado da Avenida, no prédio da ABI”: “o 1º Congresso do Negro Brasileiro, idealizado pelo Teatro Experimental do Negro, sob a liderança do artista Abdias do Nascimento e do sociólogo Guerreiro Ramos” (LOPES, 2015, p.45). Nesse momento, história ficcional e a própria História nacional se encontram através dos escritos de Nei Lopes, fazendo com que Esdras e Abdias se aproximem não somente em seus planos para sua coletividade, mas também em seu contexto histórico.

É também, por exemplo, na roda do *Rio Negro*, que o sociólogo e jornalista Paulo Cordeiro, inspirado pelo amendoim vendido por João, relembra e apresenta ao leitor George Washington Carver, um importante botânico, inventor, cientista e agrônomo afro-americano, desconhecido por muitos de seus irmãos africanos e afro-diaspóricos.

São muitos os momentos em que Nei Lopes usa seu poder do fazer literário para visitar o passado; algumas vezes para corrigi-lo, outras vezes para exaltá-lo. Da organização de suas ideias, surge uma Literatura preocupada com a identidade negra, brasileira ou não, e com a instrumentalidade de suas palavras. Nada é narrado ou citado sem intencionalidade. O *griot* do Irajá conta de boca a papel-livro-ouvido as Histórias ora ficcionais ora reais de uma negritude que anseia ouvir (e, assim, também falar) através da Literatura.

É no *Abará* também que duas funcionárias públicas que não têm suas aparências descritas e que, por isto, supomos que não sejam negras (visto que todo personagem negro do romance tem seus traços físicos e subjetivos apresentados), lancham durante um dos intervalos de seu expediente. A conversa delas, sem economia de declarações racistas, abre espaço para que o narrador defenda Abdias Nascimento e O Teatro Experimental do Negro de suas ofensas travestidas de opinião.

Essa preocupação do narrador e, conseqüentemente, do autor representa mais um resgate da tão negada História da negritude brasileira, fazendo, mais uma vez, a obra de Nei Lopes um exemplo de Afrocentricidade.

No fundo, o que seus idealizadores querem mesmo - e fazem - é alfabetizar, organizar o povo das favelas, preparar os estudantes contra o racismo nas escolas... Enfim, dar consciência e cidadania aos pretos e mulatos, notadamente às mulheres, duplamente oprimidas, pela origem e pelo sexo. (LOPES: 2015. p.46)

Nei Lopes reserva em suas páginas outros momentos em que a memória negra é dissociada das representações estigmatizadas que ainda são presentes não só na literatura, mas também no cinema, na televisão, nas escolas e em qualquer espaço ou manifestação cultural em que ainda não tenha sido atendida a urgência de descolonizar seu pensamento. Assim, na roda do *Rio Negro*, em um longo diálogo, é denunciado:

- O aluno preto, mulato, mestiço, tendo um mestre da sua cor, ele vê que pode chegar lá também; que é possível romper a barreira. (...)
- A gente é desestimulado de tudo quanto é jeito. Aí, quem é mais fraco se entrega, acaba desistindo, ficando no mesmo lugar. Ou no meio do caminho. (LOPES, 2015.p.257)

Nessa direção, o autor de *Rio Negro, 50*, ao exaltar o talento de atores como Grande Otelo e Haroldo Costa e de escritores como Dalcídio Jurandir e Solano Trindade, preenche, de certa forma, vazios que sujeitos negros sentem e que, por terem-lhes negado representatividades, acreditam que no Brasil, aos seus iguais, só sobram a base da pirâmide social e a servidão. Assim, Nei Lopes faz de seu romance culto ao passado, reflexão do presente narrado e ensinamento no presente da recepção. Como um *griot*, o escritor do Irajá transforma a literatura em uma tradicional contação de história afrocentrada – ela busca entreter, reverenciar e conscientizar sua coletividade.

É o que veremos a seguir.

## 2.1 Karingana: faça-se o *griot*

Pedindo as bênçãos dos **Ancestrais** e a licença dos **Guerreiros Desbravadores dos Caminhos**.

LOPES, Nei. *Rio Negro*, 50

Antes mesmo de usar a força da vibração de suas palavras, é pedindo as bênçãos dos ancestrais que Nei Lopes inicia seu romance. Hampaté Bâ (2010) diria que dirigir-se às almas antepassadas é pedir-lhes que venham assisti-lo a fim de que possam evitar que a língua se confunda no que irá dizer e que a memória se esqueça de levar à fala o que tem de ser dito. Tal recurso, segundo o autor, é utilizado pelos chamados “tradicionalistas-doma”, que são aqueles que “sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência” (BÂ, 2010, p.190).

É por saber ensinar enquanto cria suas narrativas que Nei Lopes se volta constantemente aos ancestrais e ao sagrado. Nesse retorno, o escritor demonstra que o modelo de contar histórias que será encontrado em sua escrita não será como aqueles presentes no trovadorismo europeu nem nas expressões orais deste mesmo continente, assim como as finalidades de sua escrita e os recursos empregados para criá-la também serão outros. É assim que, em um trecho que se passa na praia de Copacabana, diante de uma multidão que se reúne em um grande cerimonial de Mamãe Guiomar, que uma Senhora, vinda do mar, afirma:

– Meus filhos, minhas filhas: Nossa religião não pode ser vista como uma coisa somente folclórica, festiva e do passado. Ela é uma força viva, em movimento e transformação, mais do que todas as outras que se praticam aqui e em todas as Américas. E, para que ela se conservasse assim forte, não foi preciso que nenhum santo ou pai, mãe, filha e filho de santo fosse pro meio da rua pra buscar adeptos e seguidores. Quem precisa de orixá é que nos procura. E nós recebemos; não pro outro mundo, mas pra esse daqui. (LOPES, 2015, p.247)

Nessa passagem, através de uma narrativa ficcional, o *griot* do Irajá transcreve um ensinamento direcionado àqueles que estão no festejo e àqueles que o escutam-leem. Trata-se de um culto ao Sagrado e do reconhecimento de sua força e de sua resistência ao longo dos séculos em que foi perseguida e demonizada. A Senhora, consciente da história da coletividade negra, relembra a essência do Sagrado que é presente em seu povo, motivo pelo qual o culto aos orixás não dependeu de ser grafado em páginas da História oficial para que se mantivesse como uma tradição viva no e do povo negro.

Não se pode confundir, no entanto, como pontua Hampaté Bâ, a figura do tradicionalista-doma com as dos trovadores, contadores de história e animadores públicos, “que

em geral pertencem à casta dos Dieli (griots) ou dos Woloso (‘cativos de casa’)” (BÂ, 2010, p.190), pois entre essas castas há diferenças no uso das palavras e na forma como as histórias são contadas. Nesse sentido, discutiremos nesta seção as razões pelas quais também atribuiremos a Nei Lopes, no exercício de sua escrita literária, a figura do *griot dieli*.

E é agindo como um *dieli* que o *griot* do Irajá demonstra que, para compor sua narrativa, o que não lhe falta é inspiração para criar histórias completamente improváveis, seja pelo contexto histórico, seja pela própria verossimilhança. Entre um ensinamento e outro; entre um acontecimento real ou uma personalidade real da coletividade negra e outra, *Rio Negro, 50* tem suas páginas revezadas por vozes que contam de tudo – até mesmo das mentiras mais forçadas e exageradas. O objetivo, é claro, é o riso e o entretenimento da recepção.

É dessa forma que Ministro, um dos frequentadores mais assíduos do Bar Rio Negro, prende a atenção de seus colegas, à mesa. Além de estilo e de marra, não falta criatividade ao personagem que se empolga ao ficcionalizar histórias a respeito de si mesmo, colocando-se sempre em posição de herói. Beliscando rodela de salaminho entre uma golada e outra de chope, esse personagem não costuma economizar o gogó, na hora de contar um grande caso e arrancar gargalhadas de seus companheiros.

Foi com esse intuito, então, que o referido personagem prendeu a atenção de todos, ao contar a mirabolante história do dia em que encarou sozinho uma guarnição inteira – não da polícia, dos bombeiros, é claro.

Segundo Ministro, certa vez, após passar um longo dia de embelezamento, fazendo o cabelo no barbeiro Bêibi e as unhas na Leonor, depois vestindo um terno lavado e engomado na tinturaria, combinado com um sapato “de couro de cobra, meia-sola e salto” (LOPES, 2015, p.145), foi, então, buscar sua Crioula, que estava igualmente produzida, para irem ao baile do sindicato das manicures e dos barbeiros, no Elite. O personagem conta que era realmente um grande baile, todos bem vestidos e a música rolando solta, porém, quando foi dançar com sua parceira, num rodopio passou a sentir o chão afundar enquanto via o teto e as outras pessoas subirem: era o chão, que tinha afundado. Segundo Ministro, os bombeiros chegaram rápido, e ele e sua companheira foram socorridos, sem quaisquer sequelas – com exceção dos danos materiais: o trato no visual e o investimento no traje tinha ido por teto abaixo. Foi aí, então, para o delírio de seus colegas, que o personagem contou como encarou a guarnição:

“Olha aqui, Seu Tenente! Olha o estado do meu terno de linho! É Super-Pitex, inglês. E olha aqui o meu pisante: é do Souza, compreendeu? E olha o tafetá da “patroa”? Quero ver é quem vai pagar meu prejuízo”.

Ninguém acredita na história. Mas não há quem negue que Ministro sabe contar um caso. E como sabe! (LOPES, 2015, 146)

Assim como seu personagem, o *griot* do Irajá sabe contar casos e causos; saber oscilar entre a seriedade de um ensinamento Sagrado às histórias fanfarronas como as de Ministro. Por esse motivo, aqui, propomos que Nei Lopes seja lido como um *griot* tradicionalista engajado com a ancestralidade negra (brasileira, afro-diaspórica e africana) e como um *griot dieli*, entregue ao sorriso e comprometido com o divertimento de quem o lê.

Hampaté Bâ ainda nos explica que “a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos *griots*, espécies de trovadores ou menestréis que percorrem o país” (BÂ, 2010, p.202). De acordo com o autor, esses, que por vezes são confundidos com os tradicionalistas, podem ser compreendidos de diversas formas, dividindo-se em três categorias:

- os *griots músicos*, que tocam qualquer instrumento (...). Normalmente são cantores maravilhosos, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores.
- os *griots “embaixadores”* e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados à uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa.
- os *griots genealogistas*, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família. (BÂ, 2010, p.202.).

Ainda que também reconheçamos em Nei Lopes marcas de um *griot músico*, devido às suas inúmeras composições, frutos de seu eterno compromisso com a preservação e exaltação do samba, aqui nos interessa ater-nos à sua atuação enquanto *griot genealogista*, historiador e poeta, pois acreditamos que o autor de *Rio Negro*, 50 utiliza as páginas de sua prosa para reverenciar a ancestralidade e para recontar as lutas do passado usando palavras mais críticas no presente.

Não se fechando somente no viés crítico da História (que compõe o pano de fundo e também o centro de sua narrativa), encontramos, ainda, na escrita do *griot* do Irajá, campos vastos e férteis onde ele planta e prontamente colhe sorrisos de seus leitores; pois, assim como um *dieli*, Nei Lopes sabe como desfrutar da sua liberdade de falar e gozar através da contação de casos e causos. Por esse motivo, em muitas passagens do romance, o leitor se diverte como se fosse um dos personagens que riem ao ouvir certo relato ou por estarem em determinada situação. Tal característica pode ser observada, por exemplo, em uma cena que se passa no *Café e Bar Rio Negro*:

— Cullus bebedorum dominum non habet — adverte, com seu latim de taberna, sua formalidade jocosa e sua voz abaritonada o advogado Paula Assis, emendando com uma veemente ordem ao garçom: — Mais uma rodada aqui, meu caro Lima! Aos costumes! De conformidade com a jurisprudência. — E então sentencia, em tom cavernoso: — Aos piores papéis se prestam aqueles que se dedicam ao feio vício da embriaguez. (LOPES,2015: p.40)

Ainda como sinal de quem sabe, como um *dieli*, brincar com as palavras e com os fatos e gerar deles uma narrativa verossímil, Nei Lopes mistura largamente nomes de personalidades que realmente existiram aos nomes de personalidades que o leitor só saberá se são verdadeiras mediante pesquisa. Nomes como o de Solano Trindade ou de Abdias Nascimento se misturam a outros que são apresentados com igual credibilidade e adjetivados com a mesma admiração pelo do narrador ou pelo personagem que os cita.

Algo parecido acontece também quando o personagem Paula Assis fala sobre um processo cível que tem em seu escritório – porém sem que se queira, neste caso, trazer o riso à passagem. Trata-se de uma briga judicial entre uma família de fazendeiros, ex senhores de escravizados, e uma senhora liberta, acusada de ocupar irregularmente o terreno dos escravocratas. Com a descrição do processo e com os dados informados pelo advogado, reforça-se a credibilidade do relato. Desse modo, o leitor, ao deparar-se com outros dados, como o ano do processo, localização do terreno, condições em que se deu a ocupação e a descrição da ação (que aponta que os autores do processo têm seus nomes citados, mas a ré, por outro lado, é denominada simplesmente como “preta Justina”), é levado a acreditar no que está sendo relatado. Dessa maneira, na narrativa de Nei Lopes, histórias como a da preta Justina são somadas a outras verídicas sem que saibamos se de fato aconteceram; sabemos apenas que “isso é o que o diele diz! Não é verdade verdadeira, mas aceitamos que assim” (BÂ, 2010, p.204)

Por outro lado, nem todo *griot* busca o riso ou muitas invenções em suas histórias, nem tem “duas línguas na boca”. Muitas vezes, até um grande *griot* genealogista e historiador pode transformar-se em *tradicionalista-doma*. Este representaria uma fonte de informações de absoluta confiança, pois, uma vez iniciado, seria atribuído a ele alto valor moral e a mentira, assim, não lhe seria permitida. “Torna-se um outro homem, é um “griot-rei” (...), a quem as pessoas consultam por sua sabedoria e seu conhecimento, e que, embora capaz de divertir, jamais abusa de seus direitos consuetudinários” (BÂ, 2010, p. 207).

Ainda que o largo riso esteja presente em seu romance aqui discutido e apesar das passagens em que o ficcional se embaralha e se disfarça como real, encontramos nos escritos de Nei Lopes evidências que nos permitem afirmar que também é possível reconhecermos em sua

figura um *tradicionalista-doma*. Se por vezes não sabemos se o narrado é criação de *dieli* para fantasiar o real, não podemos dizer, por outro lado, que a presença do real se mascara com as interrogações do ficcional. Nei Lopes não mente a respeito da historiografia. Quando trazida à trama, a outra face da História vem como forma de crítica ou como uma sinalização de que o narrador está ciente das violências e das elipses presentes na versão oficial que nos é imposta.

Após pedir as bênçãos dos Ancestrais, mas antes de dar início à trama, Nei Lopes recorre a três citações diretas que situarão o leitor quanto ao posicionamento do escritor e às questões que perpassam a narrativa. São elas, especificamente:

“... a princesa Isabel acabou com o cativo, mas depois continuou o aperto ainda. Quem derrubou um bocado desse aperto foi Getúlio Vargas...” (Seu Julião — in A. Rios & H. Matos, *Memórias do cativo*, Civilização Brasileira, 2005)

“Art. 1º Todo estrangeiro poderá entrar no Brasil desde que satisfaça as condições estabelecidas por esta lei. — Art. 2º Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional.” (Decreto-Lei 7.967 de 27 de agosto de 1945 — vigente até 1980).

“Com isso, não foi minha tenção fazer obra d’arte, romance, embora aquele Taine que, certa vez, o doutor Graciliano, o promotor público me deu a ler, dissesse que a obra d’arte tem por fim dizer aquilo que os simples fatos não dizem.” (Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaias Caminha*).

Dessa maneira, Nei Lopes junta os seus saberes de tradicionalista aos de *griot*. Tomando como ponto de partida uma revisão de um capítulo de nossa historiografia, feita pelas historiadoras Ana Lugão Rios e Hebe Mattos, o escritor a põe em xeque ao citar, logo em seguida, dois artigos de um mesmo Decreto-Lei que, ironicamente, foram assinados por Getúlio Vargas, aquele que, inocentemente, Seu Julião acreditou ter diminuído seu aperto. Num sinal de que o real pode ser transformado pelo ficcional, o *griot* do Irajá cita também um fragmento de um romance de Lima Barreto, escritor ancestral de toda coletividade negra, como uma confirmação que, de fato, “a obra d’arte tem por fim dizer aquilo que os simples fatos não dizem”.

Nesse sentido, podemos observar que Nei Lopes não somente objetiva marcar sua escrita por seu talento em criar narrativas ficcionais, mas que também, sobretudo, tem como ideal a escrita composta pelo sopro das Palavras daqueles que o antecederam, pelo resgate das histórias que compõem a História negra e a História oficial e pelo ensinamento da ancestralidade afro-brasileira àqueles que o leem (em especial, aos leitores negros).

*Rio Negro, 50* é um romance em que o narrador-personagem e os demais personagens são criados por seu criador de modo que ao mesmo tempo em que dialogam entre si e descolonizam uns aos outros, fazem o mesmo com o leitor que os acompanha. Ambientando principalmente ao redor das mesas de bar, as conversas entre os clientes muitas vezes parecem ser entre os clientes e a recepção, como amigos que se reúnem e que, diante de um integrante novo, tentam agregá-lo e trazê-lo para sua conversa.

Gozando quase sempre de uma informalidade das palavras e das abordagens dos mais variados assuntos sobre a negritude, Nei Lopes atinge o posto de *griot* que oraliza por escrito; não apenas as falas dos personagens, mas também a narração e as observações feitas pelo narrador parecem, durante todo momento, estarem sendo ditas pela vibração de suas palavras, indo de suas bocas aos ouvidos do leitor-ouvinte. Assim, tal como os *griots* descritos por Hampaté Bâ, através da fala, Nei Lopes desperta as forças de sua recepção e, valendo-se da instrumentalidade de sua linguagem, estimula um pensamento afro centrado e emancipador, em quem o escuta-lê.

– Cuba e Brasil são muito parecidos, têm histórias muito semelhantes. Os africanos que foram pra lá como escravos, de um modo geral, saíram dos mesmos lugares dos que vieram pro Brasil: Angola, Congo, Guiné, Costa da Mina, Daomé, Calabar... (LOPES, Nei, 2015: p.84)

– Durante o escravismo, Cuba e Brasil foram as colônias americanas que mais se serviram de mão de obra africana; e, já independentes, foram os dois últimos países a abolir a escravidão nas Américas. (LOPES, Nei, 2015 p.85)

Assim como defende Molefi Keté Asante, o *griot* do Irajá sabe que a questão racial, suas causas e suas consequências, não atingem somente o sujeito negro brasileiro, mas toda a coletividade negra que partilha de um passado marcado pela grande diáspora africana. Dessa forma, ao recontar a História brasileira, entre casos e causos, Nei Lopes espalha por sua narrativa vestígios de que tanto aqui quanto em Cuba, por exemplo, as cores e as marcas são as mesmas oriundas da África, e, assim, mostra a seus leitores que o sujeito afro brasileiro muito mais se parece com aqueles que também nasceram aqui e acolá e que foram escravizados do que com aqueles que escravizaram. Desse modo, através da Literatura, Nei Lopes promove o resgate identitário e a libertação do pensamento colonizado, imposto por sociedades embranquecidas e embranquecedoras.

Costurada à escrita emancipadora do *griot* do Irajá, podemos observar, ainda, a busca pela inversão dos valores que marcam grande parte do cânone Literário brasileiro e que marginalizam o negro no espaço das representações estereotipadas e subjetivamente vazias. A

quase totalidade dos personagens de *Rio Negro, 50* é negra; dentre eles, há de personagens pobres, como vendedor de amendoim e cozinheira, até profissionais e personalidades de maior prestígio social, como dançarina, militante, advogado, teatróloga, funcionária pública... Ao construir esses personagens, o *griot* brasileiro confere aos negros a “humanidade literária” que sempre foi negada na Literatura Brasileira. Se na escrita de um Manuel Bandeira, Irene seria um corpo preto erotizado, na prosa de Nei Lopes, Irene seria mulher.

– Abolição de fachada! Onde já se viu libertação sem condição econômica, sem previdência? E havia projetos para resolver isso. O mulato Rebouças apresentou um, pra dar terra e oportunidade aos pretos depois do Treze de Maio.

A mesa chama mesmo atenção: seis moças “moreninhas”, funcionárias, formadas, cultas, discutindo esses assuntos! (LOPES, Nei, 2015: p.154)

É em uma mesa de numa chique cafeteria do centro do Rio de Janeiro que uma roda de mulheres se reúne para lanchar e conversar sobre política. Esse evento, que faz transparecer nelas naturalidade e costume, pela forma como comem e pela maneira como se sentem à vontade no local, é observado pelo narrador como algo que chamava atenção das outras pessoas devido à cor das mulheres e ao assunto que abordavam, algo que não esperariam de mulheres negras – nem os demais clientes nem o leitor de grande parte da Literatura Brasileira. No entanto, como se objetivasse um duplo impacto, Nei Lopes faz das seis mulheres destaque na cena e na narrativa; pois é pelas vozes delas que promove a discussão a respeito da Abolição inconclusa, do engano da existência do “racismo ao contrário” e, em especial, a respeito da soma das opressões que pesam sobre os ombros das mulheres negras.

Nesse romance, Nei Lopes se estende por todos os encantamentos que a palavra de um *griot* possui: dos risos provocados pela narrativa de um *dieli* aos resgates históricos de um *griot* historiador. Assim, o *griot* brasileiro, de lá, do Irajá, alinha-se ao pensamento de Asante e estimula, através da instrumentalidade de sua linguagem, o autoconhecimento e a construção de uma identidade negro-brasileira coletivamente.

### 3 A NEGRITUDE E O *GRIOT* BRASILEIRO

Explica-nos Nei Lopes, em *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, que a *négritude* é:

Neologismo surgido na língua francesa, na década de 1930, para significar: a circunstância de se pertencer à grande coletividade dos africanos e afrodescendentes; a consciência da pertença a essa coletividade e a atitude de reivindicar-se como tal; a estética projetada pelos artistas e intelectuais negros baseados nessa consciência; o conjunto de valores civilizatórios africanos no continente de origem e na Diáspora. O termo aparece impresso pela primeira vez no poema “Cahier d’un retour au pays natal”, de Aimé Césaire (...). Com ecos da Harlem Renaissance americana, um grupo de intelectuais africanos e caribenhos radicados em Paris, estudantes, em sua maioria, se organiza, promovendo, primeiro, a publicação da revista *Légitime Défense* (1932) e, depois, do jornal *L’Étudiant Noir* (1934-40), num movimento literário de afirmação de uma estética negro-africana e de combate ao neocolonialismo. (...) O ideário da *négritude* assentava-se na afirmação da identidade africana, pregando o entendimento de que os negros do continente africano e da Diáspora deveriam lutar por seus direitos fundamentais e de que os negros do mundo inteiro teriam um compromisso ideológico uns com os outros. (LOPES, Nei, 2011, p. 488)

A *négritude* é, então, afirmar para si e para o outro a condição de sujeito negro e, assim, afirmar seus atravessamentos e subjetividades; seja na África, seja sob a condição de sujeito resultante de uma grande diáspora, essa constante assertiva negra reverbera em todas as manifestações sociais do ser negro. De boca a ouvido, tal como os *griots* (BÂ, Amadou Hampaté, 2011) transmitem seus saberes e suas ancestralidades, o sujeito negro afro-diaspórico transmite aos seus semelhantes suas histórias que foram abafadas pela História oficial e sua resistência às mais diversas formas de apagamento impostas por um sistema eurocentrado e eurocentrante.

Em “Negritude Afro-Brasileira: perspectivas e dificuldades”, Kabengele Munanga afirma que os conceitos de identidade e negritude têm escapado aos espaços científico-acadêmicos e de militância para se tornarem palavras comuns ao vocabulário de pessoas que não pertencem a esses meios. Diante disso, Munanga reconhece o deslocamento social dessas palavras como um avanço das pautas antirracistas e como um sinal da evolução da conscientização da população a respeito de uma temática que por muito tempo foi abafada, em nossa sociedade.

Ao afastar esses conceitos de fundamentações de cunho puramente biológico, Munanga nos explica, ainda, que pensar negritude e identidade não significa propor teorias sobre qualquer superioridade racial negra, muito menos significa que esses termos devem ser compreendidos como uma sorte de auto segregação. Ao contrário, compreender esses conceitos e seu uso por parte da população afro-brasileira nos demanda um exercício de refletir sobre nossa composição

histórico-social – algo que transcende e supera debates biológicos. A esse respeito, o autor nos diz que:

Estas perguntas, dúvidas e preocupações merecem um esclarecimento, ou melhor, uma discussão. Poderiam agrupar e alinhar as melhores definições do mundo sobre esses conceitos. Acredito que isto ajudaria pouco para desvendar seus conteúdos. Portanto, sobra uma perspectiva mais viável do meu ponto de vista: situar e colocar a questão da negritude e da identidade dentro do movimento histórico, apontar seus lugares de emergência e seus contextos de desenvolvimento. Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la cientificamente sem aproximá-la com o racismo do qual é consequência e resultado. (MUNANGA, 1990, p.110)

Munanga explica, a partir de acontecimentos históricos como o genocídio dos povos originários das Américas, o Apartheid, na África do Sul, e a perseguição aos judeus, durante o nazismo, que a divisão da humanidade entre raças e sua hierarquização sempre foi um dos instrumentos utilizados para oprimir e controlar outros grupos sociais, por aqueles que detinham poder. Para o autor, tais momentos da História mundial comprovam que “o racismo é um fato e uma realidade, enquanto que raça é apenas um conceito” (MUNANGA, 1990, p.110) sem comprovação biológica, porém amplamente utilizado, em contextos de disputa ou de imposição de poder.

Nesse sentido, ao abordar países multirraciais, como o Brasil, Munanga afirma que o conceito de raça, mesmo que biologicamente refutável, torna-se algo real e concreto na organização política, econômica e ideológica dessas sociedades, refletindo constantemente em sua estrutura. Desse modo, esse termo é tomado como um critério que determina as posições e as funções sociais de cada sujeito, a depender de sua identidade racial. No Brasil, esse tipo de hierarquia social se expressa, principalmente:

Quando os negros incorporam os mestiços de negros e brancos na categoria "negros", ou quando brancos incorporam mestiços de brancos e japoneses na categoria "brancos". Às vezes, as ditas diferenças biológicas são imaginárias, como no caso do judeu alemão, que não é diferente ao alemão não judeu e do ariano, que deixou de ser um conceito linguístico para se transformar numa "raça". (ASANTE, 1990, p.110)

Diante do exposto, é comum confundir-se e considerar que o racismo seja um fato universal, guiado pelo combate às diferenças, sejam elas de quaisquer ordens. No entanto, faz-se necessário pontuar que a dita universalidade do racismo deixa de ser uma possibilidade, quando remontamos ao século XVIII, período em que argumentos religiosos nutriram ideias racistas, na sociedade ocidental. A partir de então, o discurso de superioridade racial se disseminou com a

máscara do cristianismo, chegando ao século das luzes com vigor e com novas fundamentações: o progresso científico e o desenvolvimento da razão.

Um dispositivo intelectual foi desenvolvido, dividindo a espécie humana em raças desiguais (branca, amarela e negra) e confiando à raça branca, dita superior, a missão de unificar o mundo de acordo com seus valores. Observar-se-á como esse discurso pseudo-científico vai se juntar a explicação religiosa para justificar e legitimar a escravidão, e mais tarde, também, a colonização que garantirá o desenvolvimento industrial da Europa que começa no século XIX. (MUNANGA, 1990, p.111)

Sob a autoridade do discurso científico, a discriminação racial contra o negro se consolida como fato social e se enraíza tão profundamente, nas sociedades ocidentais, a ponto de convencer até mesmo aqueles que eram oprimidos de que sua condição humana era inferior. Desse modo, o racismo se estabelece tanto como um sistema de organização social, quanto como uma ferramenta de alienação, imposta aos sujeitos racializados.

Uma vez atingida essa fase, ao negro se apresentava uma alternativa: eliminar a diferença, assemelhar-se ao branco, trocando a pele física, cultural e intelectualmente. Esta troca da pele devia resultar na integração social do negro no mundo dominado pelo branco. Infelizmente, o negro já alienado e culturalmente desestruturado não foi integrado no mundo dos brancos apesar de seus esforços de assimilar este último. (MUNANGA, 1990, p.111)

Recusar a integração de negros no mundo branco (mesmo quando assimilam seu discurso) simboliza a impermeabilidade do sistema racista, uma vez que toda sociedade que se ergue sobre castas raciais só tem a garantia de sua ordem e do bom funcionamento de suas instituições se aqueles que são oprimidos continuarem alheios de si mesmos e das forças que os oprimem. Por isso, na contramão dessa constância, o negro passa a se dar conta de que sua realidade não será outra enquanto buscar a anulação de si mesmo em troca da validação do mundo branco. Em outras palavras, o negro supera a alienação racista e passa a ter consciência de si e das opressões que o atingem; assim, retoma consciência do que lhe foi tirado e do que lhe é proibido. Surge, então, uma luta por direitos e por reparação social e história pautada na reafirmação cultural, moral, religiosa, física e intelectual negra. A tal retomada, nomeou-se “negritude”.

Se o conceito nasceu em Paris, nos meios intelectuais negros na década de trinta. a coisa, a substância da negritude pode ser presenciada nas Américas e no próprio continente africano. O grito de liberdade de Nzumbi dos Palmares é, sem dúvida, uma manifestação de revolta e de ruptura que se traduziu na construção de uma República inspirada dos valores políticos negro-africanos e, portanto, uma manifestação de “negritude”. (MUNANGA, 1990, p.111-112)

A retomada de si é construída lado a lado da afirmação de legitimidade histórica da negritude. Assim, ela é, então, a superação da negação dos valores negros e de suas expressões sociais; é a conversão da alienação racista em consciência racial e coletiva. Dessa maneira, “a negritude se transforma num movimento antirracista, num movimento ideológico-político para a libertação dos negros do sistema colonial e do racismo praticado contra ele na sua “Díaspóra”” (MUNANGA, 1990, p112).

Munanga pontua, ainda, que apesar da legitimidade histórica que acompanha o pensamento da negritude, cabem algumas problematizações quanto à adoção desse conceito como pertinente a todas as sociedades que foram moldadas pelo sistema racista, tendo em vista que nem todos os negros estiveram sob a condição de alienação cultural e social, assim como não é correto afirmar que não houve resistências à escravização e aos seus desdobramentos. No Brasil, as populações negras encontraram na oralidade, nos quilombos e no Sagrado as estratégias para resistirem às opressões impostas pelo mundo branco ocidental.

O autor também nos explica que a busca pela identidade afro-brasileira não pode se sobrepor a alguns fatores históricos, políticos, culturais, econômicos, sociais e ideológicos que também permeiam o debate a respeito das populações negras que protagonizaram as resistências à escravização e ao colonialismo.

Há de considerar também que, se a noção de identidade é inseparável da noção de unidade, ela implica também a diversidade. Mesmo respeitando esta última, poder-se-ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram a nível nacional. Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de “exclusão”. Ser negro é ser excluído. Por isso, sem minimizar os outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade afro-brasileira mais abrangente seria a identidade política, de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica. (MUNANGA, 1990, p.113)

Munanga também salienta que não é possível afirmar a identidade afro-brasileira se pautando somente na exclusão política e econômica, muito menos na crença de unicidade da cor e da cultura negra, no Brasil. Tendo em vista que vivemos em um país que buscou e busca incessantemente clarear e apagar o fenótipo negro de sua composição populacional, afirmar a negritude brasileira a partir da cor seria ignorar mecanismos que se impuseram sobre o negro brasileiro. Da mesma forma, não é possível afirmar que os negros brasileiros se identificam nas expressões de uma mesma cultura, visto que nem todos sambam, nem todos jogam futebol ou capoeira, por exemplo.

Acreditamos que para buscar a ideia de unicidade coletiva negra é necessário considerar e se pautar a partir das condições que aqui se impuseram sobre os africanos e os afro-brasileiros.

Assim, seremos capazes de compreender que ser afro-brasileiro é compor um grupo populacional plural e com resistências e existências plurais.

Em Nei Lopes, identificamos a busca pela representação da pluralidade das performances de ser afro-brasileiro. Não há a tentativa de uniformidade fenotípica nem subjetiva dos personagens negros. Assim, inferimos que o *griot* do Irajá busque a reafirmação da negritude afro-brasileira a partir da reafirmação de sua própria pluralidade – de formas e culturas. Na escrita do nosso *griot*, as identidades afro-brasileiras se desabrocham para anunciar que, embora o racismo tente comprimi-las como uma massa única, elas são diversas e singulares, unidas e influenciadas, porém, por um laço embrionário que as reconecta com a Diáspora e com o continente ancestral.

Também tendo como objetivo a descolonização do pensamento brasileiro, os escritores afro-brasileiros que reclamam por espaço na noção consolidada de Literatura Brasileira assumem como sua e de sua obra a missão de, a partir da instrumentalidade da linguagem negra (ASANTE, Moléfi Keté, 2014), representarem a coletividade à qual pertencem.

Longe de uma pura reprodução mimética da sociedade, a negritude brasileira que se inscreve em nossa história literária ginga nos versos e nas narrativas, recua com uma negativa diante das canônicas representações subalternizantes da população negra e, entre floreios, lança com uma certa meia lua de frente a auto representação negra literária, derrubando, assim, os muros que a cercam junto às *Irenes Pretas* e *Tias Nastácias* que foram espalhadas em, até então, incontáveis páginas de nossa Literatura.

Trata-se, desse modo, de um resgate do negro (seja enquanto autor seja enquanto tema) nas narrativas da Literatura Brasileira. O sujeito negro escritor, carregando em sua pele a si mesmo e seu coletivo, reposiciona-se e reposiciona os seus a partir de uma perspectiva diferente daquela que por tanto tempo dominou a concepção tradicional de Literatura nacional, relegando o negro a uma posição subalterna.

Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira no século XXI*, afirma que, na contemporaneidade, a multiplicação e a difusão dos bens culturais se dão num espaço labiríntico erguido sob um solo movediço; o que tornaria a atual escrita literária (sendo esta uma manifestação da arte e da cultura) uma questão tão rica quanto complicada de se analisar.

Por outro lado, ainda que diante das incertezas da difusão dos bens culturais na atualidade, a autora aponta que os discursos anti-hegemônicos dão formas múltiplas à criação Literária contemporânea. Neste sentido, Resende nos diz que uma das características da Literatura

Brasileira Contemporânea é o resgate da “memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular” e afirma que “essa multiplicidade de nossa literatura aparece como fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20).

É ao se posicionar como uma dessas formas múltiplas da criação literária que a escrita negra de si (e preferencialmente feita para si) se pluraliza na contemporaneidade e desperta divergentes opiniões a seu respeito. Sobre essa questão, Nei Lopes explica que:

Para alguns teóricos, a literatura é uma expressão que usa necessariamente códigos ocidentais, sendo que, para ser vista como tal, necessitaria do reconhecimento de instituições como a escola e os círculos de leitura. Por essa razão, para que a literatura contemporaneamente produzida por escritores negros no Brasil pudesse ser de fato considerada uma literatura específica, diferenciada, seria necessário propor uma nova estética, capaz de romper os limites “ocidentalizantes”, qualificados como essenciais segundo esses teóricos. Em contrapartida, há aqueles que acreditam que tal rompimento residiria na denúncia e no enfrentamento do racismo, consubstanciado, pelo uso dessa temática, uma proposta estética em si. (LOPES: 2011. p. 402)

Por acreditarmos no rompimento feito pela denúncia e pelo enfrentamento ao racismo, ou seja, por acreditarmos na Literatura Negro-brasileira enquanto movimento literário, nesta sessão, propomos a análise do conto “Valonguinho”, presente no volume de contos *Nas águas desta baía há muito tempo: contos da Guanabara*, de Nei Lopes, como exemplo dessa escrita de autorrepresentação negra construída a partir de uma memória individual que, uma vez experienciada por um sujeito negro, junta-se à narrativa de uma memória coletiva.

Proporemos, por isso, que a escrita negra de si é a escrita negra do outro (negro), uma vez que os fenótipos afro-brasileiros são atravessados pelas marcas de uma mesma História e continuamente vitimados por suas consequências. Dessa maneira, as expressões e performances desses sujeitos partilharão das semelhanças que os compõem – e isso não se limita às dores do passado.

Nesse sentido, o conto que ora analisaremos servirá de alicerce para que, mais adiante, mergulhemos unicamente na análise do romance *Rio Negro, 50*, peça central de nosso trabalho. Assim, uma vez concluída esta sessão, propomos a compreensão da autorrepresentação negra como um traço marcante não apenas na obra que nos direciona aqui, mas, sim, como um traço marcante da própria escrita de Nei Lopes.

Sendo um gênero que transita por outros gêneros, é possível compreendermos que o romance, desde seu surgimento, se utiliza das características de outras estéticas literárias para desenvolver narrativas. Dessa maneira, é comum identificarmos, também, traços das escritas biográficas e autobiográficas em romances que, quando convidam o real para o espaço

ficcional, permitem-se deformar e reescrever a realidade tal como preferir ou, ainda, apropria-se do real para autorrepresentar-se na Literatura e através dela.

Nei Lopes utiliza amplamente vários procedimentos comuns na produção de um romance. No entanto, ele o faz de um modo que o afasta da ficcionalização apenas sobre si mesmo. Na obra do *griot* do Irajá, esses procedimentos da escrita de si revelam um eu essencialmente coletivo, que se materializa e incorpora nas palavras das narrativas do eu escritor.

Nei Lopes se vale abertamente de sua relação com o mundo real e da autorreflexividade ao longo de toda sua obra literária – essa será a hipótese de leitura que propomos para a obra de Nei Lopes. Entendemos que assim, entre nos versos de sua poesia e nos parágrafos de sua prosa, o escritor, com uma perfeita postura de *griot* e *tradicionalista* (BÂ, Amadou Hampaté, 2011) afro brasileiro, lança mão da Literatura para representar-se e representar sua coletividade, emaranhando os fatos históricos aos ficcionais.

Apesar de recorrer constantemente à historiografia oficial, Nei Lopes também se entrega às liberdades que o gênero romance lhe garante, criando narrativas que pintam a História com seus próprios tons, delineada com seus próprios traços.

Nei Lopes (2017) não permite que haja, porém, delimitações precisas entre os fatos reais (aqueles pertencentes à História nacional) e os fatos criados e moldados por sua escrita. A esse respeito, ainda na orelha do volume de contos *Nas águas desta baía há muito tempo – Contos da Guanabara*, Heloisa Seixas afirma que:

Este livro de Nei Lopes é uma viagem. Uma viagem por ruas, praças, morros, mares, rios, praias, mangues e ilhas do Rio – mas um Rio secreto e cheio de mistério. Nei Lopes foi ao passado e de lá voltou nos trazendo os ecos de uma cidade quase selvagem, de lugares encantados, que se chamavam Pombeba, Pindaí, Baiacu, Cambebmbe, Aroeiras, Tapuamas, Pancaraíba (...). Nei voltou também trazendo palavras que ninguém usa, como se quisesse salvá-las do esquecimento: cochicholo, freges, inana, bitacaias (...).

E as pessoas – homens e mulheres – que passeiam pelas histórias? Também têm nomes que nos levam para longe: Prodígio do Espírito Santo, Chico Barulho, Secundino (...). Você lê e se pergunta: será que essa gente existiu? Será que tudo isso aconteceu? Será que a Fortaleza de Villegaignon era mesmo chamada de “Vergalhão” e que o Porto de Caxias recebeu esse nome por causa das caixas com as cabeças decepadas do bando de Bento Sem Braço, à espera da balsa que as levaria ao necrotério? Verdade ou mentira? Real ou ficção?

Nei Lopes sabe ser o mestre das palavras e sabe combiná-las de tal forma que até o mais atento de seus leitores, em um momento ou outro, já acreditou como realidade fato que só exigiu na imaginação do escritor; causos com tantos detalhes históricos que se camuflariam perfeitamente entre as páginas de um livro de História.

Essa leveza presente nas falas do *griot* de Irajá faz com que se confundam o real e o ficcional. Tal marca do escritor parece ser resultado de duas coisas: a primeira, sua habilidade quase que inata de conduzir a narrativa. Como um capoeirista que usa seus braços e pernas de forma meticulosamente despretensiosa, Nei brinca com o fazer literário: ao mesmo tempo em que se deixa ser visto pelo leitor, camufla-se entre floreios.

Em seguida, acreditamos que a confusão entre realidade e ficção se dê por conta de seu total domínio da memória coletiva afro-brasileira. Nei Lopes sabe como criar uma narrativa tão verossímil a ponto de parecer real porque tem sua vivência atravessada por questões causadas pelo mesmo fato passado que atravessa a vida de seus personagens.

Sem que haja quaisquer redundâncias no que diremos, a escrita de Nei Lopes representa sua *autorrepresentação* e a representação do sujeito afro-brasileiro. E, sobretudo, lembremos que, ao representar-se enquanto sujeito negro, Nei Lopes representa já toda sua coletividade, pois, como sabemos, todo corpo que traz em si o fenótipo negro é coletivizado pelos diversos artifícios do sistema racista presente em nossa sociedade.

No entanto, é importante que saibamos a urgência de recontar a História coletiva a partir das memórias afro-brasileiras, para que compreendamos a origem do apagamento das subjetividades dos corpos negros.

Nesse sentido, o conto “Valonguinho” já se inicia com a apresentação do personagem que dá título à narrativa. Porém, ironicamente, ainda que este intitule a história, seu nome nada de especial tem. Valonguinho, o personagem, tem o apagamento de sua subjetividade denunciado já nas primeiras linhas:

Não falava, ou por um defeito congênito ou por uma patologia social; e não tinha nome: era sempre o moleque, o negro, o preto, o coisa, o miquimba. Até que, quando começou a aparecer nos trapiches do Saco do Alferes, do Caju, em Maria-Angu e até nas ilhas, acabou sendo nomeado “Valonguinho”. (LOPES, NEI. 2017, p. 43)

É importante que remarquemos, aqui, o componente simbólico presente no nome do personagem. O vocativo que lhe é atribuído advém do cais do Valongo, situado na zona portuária do Rio de Janeiro. Trata-se do principal ponto de chegada e de venda de sujeitos escravizados, nos séculos XVIII e XIX.

Os moleques, os negros, os pretos, os coisas, os miquimbas que antes desembarcavam e eram vendidos na atual Praça XV, porém, geraram incômodo por conta das doenças, dos cheiros e dos ferimentos contraídos por seus corpos violentados pelas naus que os sequestravam. Assim, por iniciativa do Marquês de Lavradio, foi estabelecido que o cais do Valongo, longe dos

espaços em que a nobreza circulava, passaria a ser o local de chegada, de venda e de retirada de subjetividade de cada sujeito negro.

Furtado de sua identidade, Valonguinho poderia ser quaisquer um desses que chegassem, oriundos de quaisquer etnias africanas. Sobre isso, o narrador do conto afirma que:

O fato é que a escravidão desumanizava qualquer um. Já nos trapiches do Valongo, homens, mulheres e crianças ficavam o dia inteiro sentados ou deitados, encostados às paredes, às vezes saíam à rua. Seu aspecto era horrível: o bodum, a catinga que exalavam aqueles corpos infelizes era tão forte e desagradável que, a não ser que estivesse acostumado, era difícil até passar perto. (LOPES, NEI. 2017, p. 44)

Sabemos, porém, que seria de grande anacronismo defendermos que as memórias contadas por Nei Lopes, em *Valonguinho*, foram resultantes de suas experiências ou de fatos por ele testemunhados. Sua narrativa se trata daquela memória resultante das contações de histórias e da ancestralidade passadas de boca a ouvido, tal como, de acordo com Amadou Hampaté Bâ, deu-se a preservação das histórias e da resistência africanas e afro diaspóricas. No caso do Brasil, tal mecanismo também foi adotado ao longo de todo nosso passado escravocrata e permanece como ferramenta de resistência em nosso presente, marcado pela recusa à representação negra e não estereotipada na História e nas artes.

Apresentado ao leitor o personagem núcleo do conto, a narrativa de Nei Lopes se segue através dos discursos diretos livres de personagens escravocratas que, através de suas falas, delimitam a visão que a sociedade colonial brasileira do século XIX tinha a respeito daqueles que chegavam aos portos atados às correntes de ferro e de animalização, seguradas pela mão escravizadora europeia.

Em um diálogo entre amigos supostamente brancos e nobres, tais descrições são feitas: “– Era um horror! Quando eu conheci lá o depósito, encontrei centenas deles praticamente nus; quase todos; homens e mulheres. Tudo com as carapinhas rapadas, naquela fedentina medonha. Ficavam sentados em bancos ou amontoados no chão. A aparência dava medo” (LOPES, 2017, p. 44). Em seguida, outro personagem diz: “Eu fui lá também. Todos, machos, fêmeas, filhotes andavam praticamente nus, só com um molambo encardido envolvendo a cintura e com unguentos pelo corpo para disfarçar as feridas. Comiam sempre o mesmo: uma tamina de feijão duro, farinha e carne-seca.” (LOPES, 2017, p. 44). Ao final do diálogo, um dos personagens ainda lança: “Com aquelas fisionomias abobalhadas, pareciam criaturas de outro mundo. E, em sua consciência, ninguém reconhecia aquilo como gente. Era uma coisa medonha...” (LOPES, 2017, 44 – 45).

O diálogo que desumaniza os africanos chegados é protagonizado por dois personagens que sequer têm seus nomes ditos, muito menos suas características descritas. Intencionalmente, Nei Lopes os faz são tão carentes de subjetividade quanto aqueles de quem falam. Ironicamente, a conversa desses é seguida pela retomada de Valonguinho na narrativa – este que, ainda que seja negro, é nomeado e tem descritas sua fisionomia, sua origem e sua condição enquanto sujeito negro numa sociedade colonial e escravocrata.

Valonguinho veio sem saber de nada. Cresceu um pouquinho, sem sentir, como um bicho, comendo restos, sendo enxotado. Depois passou a ser utilizado em pequenos serviços no próprio Valongo, sem nunca ser vendido nem comprado. Quem iria comprar um traste? Mas desenvolveu a habilidade de nadar, feito um cachorrinho, com extrema velocidade. E com isso foi útil na Revolta, quando morreu como herói. (2017, p. 48-49)

A diáspora africana, anterior mesmo às questões humanistas europeias do século XVIII, simbolizou a concretização da derrubada de suas fronteiras tradicionais por parte dos invasores e sequestradores europeus. A desintegração quase completa dos sujeitos raptados em relação às suas etnias se deu ao atravessarem oceanos e, já como objetos, ao serem apartados uns dos outros e misturados, muitas vezes, juntos de africanos de etnias rivais.

O fracasso do apagamento completo da *afrocentricidade* (ASANTE, 2014) dos negros aqui chegados e de seus descendentes se deu diante da incapacidade dos senhores de escravos e, consequentemente, do sistema racista brasileiro de emudecerem por completo as tradições orais africanas. Assim, seja nos cantos negros, seja nos tambores das macumbas, seja nas narrativas afro-brasileiras, o resgate da memória se mantém e se permite ser sujeito de sua própria enunciação.

A Literatura Negro-brasileira, vinda da resistência negra e germinada na oralidade, transforma a transmissão oral de saberes em signo e, ao entregar-se à ficcionalidade, firma-se enquanto movimento literário. Tendo as questões negro-brasileiras como objeto de produção e o público afro-brasileiro como seu principal alvo, esta e seus autores, como Nei Lopes, vão de encontro ao que Georges Gusdorf afirma, em *A invenção do psicológico*:

O homem que se dá ao trabalho de falar de si sabe que difere do passado e não será repetido no futuro, ele se tornou mais consciente das diferenças do que das similitudes; dada a constante mudança, dada a incerteza dos eventos e dos homens, ele acredita ser útil e valioso fixar a sua diferença entre nós e nós mesmos quanto entre nós e outrem. (1997, p.101).

Ao optar pelo período (oficialmente) escravocrata da História brasileira como pano de fundo de sua narrativa, Nei Lopes não repete a tradição das narrativas canônicas de autores brancos do século XIX, mas toma para si e para sua coletividade o direito de falar sobre seu próprio passado e rompe com a tradição de manter os personagens negros, escravizados ou não, somente nas periferias das narrativas.

Na narrativa de “Valonguinho” há, ainda, a introdução de mais um personagem negro que ganha destaque na passagem que trata de uma aula em que o professor Estácio Gondim, homem branco adepto às teorias racialistas, atribui à raça negra características pejorativas:

Observem como é um autêntico primata. Observem a forma e a dimensão anormais da calota craniana e da face... Vejam os molares proeminentes, as orelhas grandes e deformadas, a dissimetria corporal, a grande envergadura de braços, mãos e pés. Certamente, era bastante insensível à dor; tinha requintes de crueldade... Deveria ser também avesso ao trabalho, instável, supersticioso... (LOPES, 2017, p.51)

Com o poder da condução da narrativa, o *griot* do Irajá, ao falar sobre o espaço onde se passa a aula, descreve-o da seguinte forma: “O cheiro de clorofórmio inunda a sala branca e fria”. Tais adjetivos, “branca” e “fria”, são seguidos pelas considerações desumanizadoras do professor a respeito do corpo estudado, abrindo, assim, brechas para que consideremos que “a sala branca e fria” tanto pode referir-se ao local quanto àqueles que o ocupam.

Ainda como marca de sua escrita negro-brasileira, Nei Lopes constrói o personagem do professor como um tipo de intelectual sem grandes conhecimentos, porém admirado por sujeitos tão ignorantes quanto ele, capazes de encontrar genialidade em questionáveis declarações científicas, como ao descrever o sujeito do corpo estudado como pertencente ao um povo denominado “niam-niam; nome que derivaria do ruído que seus indivíduos fazem ao comer carne humana”. (LOPES, 2017, p.52)

A genialidade do professor é abertamente posta em xeque na ocasião em que este apontava que o fracasso do Império Romano se deu quando eles “se miscigenaram, se misturaram com os povos que venceram, absorveram sangue de raças derrotadas”. O segundo personagem negro da narrativa dotado de subjetividade, então, interpela-o e o corrige, afirmando que, naquele momento do Império, “a corrupção crescia... e aí veio o cristianismo... A soma disso tudo foi que enfraqueceu o Império Romano e facilitou a invasão dos bárbaros. Concluindo que não tem nada de raça nessa história”. (LOPES, 2017, p.54)

O bater de porta que descreve a saída deste personagem da sala branca e fria do professor simboliza a ruptura do poder do discurso das vozes de uma branquitude acostumada a

contar somente uma versão da História: aquela que nem sempre é verídica, que é dotada de estereótipos e responsável pela perpetuação de estigmas.

Não por acaso, o aluno que se revolta ao ouvir de seu professor que a mistura com raças derrotadas enfraquece as raças superiores é descrito, mais adiante, pelo próprio professor Gondim, da seguinte forma:

- Caros alunos, esse colega de vocês, que acaba de se retirar, é um típico mestiço neurastênico do litoral, como mencionou Euclides da Cunha. Concordam comigo?
- Perfeito, mestre. Ele já saiu. – O aluno do canto esquerdo procura amenizar o desconforto.
- (...)
- Ah! Essa questão ainda provoca polêmica, meu rapaz. Mas a verdade já começa a ficar evidente.
- A cor preta nunca me agradou, mestre. – O aluno sem pasta também tenta agradar o professor. – Ela não é uma síntese, como a cor branca. É a própria ausência de cor, na série prismática. O senhor não acha?
- (...)
- Sim, claro! Luto, trevas, fumo... Tudo isso forma um complexo que vem lá da infância. (LOPES, 2017. p.54-55)

A fala do aluno revolta Gondim, pois representa justamente a força das raças subalternizadas por figuras como ele, que vê a presença dos negros mestiços como consequência da promiscuidade entre portugueses, negros e indígenas, responsáveis pela degeneração da “imensa qualidade” da herança deixada pelos lusitanos.

A narrativa do *griot* do Irajá permite que, ainda que após séculos sendo inferiorizados por conta de seus fenótipos, os personagens negros e, por consequência, seus leitores, tenham espaço para lerem e falarem de si mesmos, repensando e dismantelandando, dessa forma, a esgotada representação da negritude em grande parte da Literatura Brasileira canônica.

O rompante do outro personagem negro da narrativa, este mestiço, diante das declarações do professor Gondim a respeito de mestiços como ele, representa a quebra da constância narrativa branca e reposiciona ele mesmo, o professor e Valonguinho no discurso, pois mesmo que Estácio refute os rumores a respeito do Santinho do Valongo, a história do homem negro que ao longo de toda narrativa sofreu com as condições de ser africano e escravizado, se impõe até mesmo sobre a branquitude do professor; tornando o outrora miquimba, finalmente, sujeito do discurso.

Valonguinho, antes descrito como tendo hábitos animais, agora se agiganta enquanto santo e conquista, inclusive, espaço dentro da instituição religiosa que foi, aliás, uma das grandes agentes responsáveis pela exploração e subjugação do povo negro: a igreja católica.

A partir da fala de um de seus devotos, Valonguinho mostra que não só foi capaz de adentrar, mas também de marcar a igreja eurocentrada com práticas das religiões de matrizes africanas: “– Eu tenho muita fé nele, sabe? Toda segunda-feira eu vou aqui embaixo, na Igreja da Saúde, acender uma velinha. A “igreja” dele foi lá pra longe, lá pro subúrbio. Então eu vou aqui mesmo. Chego, acendo uma vela, boto um copo com água e **um pratinho de doce**” (grifo nosso) (LOPES, 2017, p.58). Aqui, observamos que o pratinho de doce deixado pela fiel simboliza uma referência aos cultos aos erês e aos ibejis, sagrados nas religiões de matriz africana, agora presentes no culto “católico” ao santo negro Valonguinho.

Passível de um retorno cíclico à dúvida levantada por Heloisa Xavier (sobre muitos fatos narrados serem ou não reais), o leitor de “Valonguinho” poderá identificar como real o que se apresenta no texto de Nei Lopes. Trovador da História negro-brasileira e *griot* de nossos tempos, Nei Lopes transforma memória e História em textos Literários, ao buscar em seu eu real (sendo este um eu coletivo) um eu ficcional.

Nesse sentido, o autor transforma o passado e a autorrepresentação em arte e faz florescer de suas palavras a Literatura. Dessa forma, distancia-se da figura de historiador e se entrega ao posto de escritor de uma Literatura Brasileira afro perspectivada; portanto, de uma Literatura Negro-brasileira.

#### 4 ORALIDADE E FAZER LITERÁRIO: REAFIRMAÇÃO LITERÁRIA E ANCESTRALIDADE

metade homem  
metade tambor  
procurava pelos pares  
entre caminhos literários  
seguia centauros, elfos  
pégasos, unicórnios

via-se sozinho  
o homem tambor  
talvez, em estante errada  
pressentindo  
passou a esticar seu couro  
ao sol

o mais antigo dos seres  
recebeu de um menino  
um toque  
de curiosidade inflamada  
bem no centro  
do umbigo

o homem  
metade tambor  
levitava  
propulsão sonora

BALLOUK, Sergio. *Enquanto o Tambor Não Chama*. p.67. 2011.

Um signo só se torna palavra quando decodificado; a palavra é silêncio até que seja evocada. Enfim, a linguagem. Ela, se afrocentrada, como couro ao sol, estica-se para despertar a instrumentalidade das palavras, fazendo com que essas se amplifiquem e equalizem tal como o som do tambor. A vibração sonora da palavra e do tambor só se tornarão significados completos quando, finalmente, forem tocadas, escritas e lidas.

A respeito do tambor, Nei Lopes explica que:

(...) A música africana, na origem e na Diáspora, compreende enorme variedade de tambores, e em geral seus nomes se estendem às danças que geram e acompanham; por exemplo: *bamboula*, carimbó, conga, tumba, etc. Quando usados ritualisticamente, tornam-se (os tambores) sagrados, já que o som que emitem é portador de energia vital, de axé, servindo como veículo de contato entre o mundo dos vivos e o das entidades sobrenaturais. Por isso, eles recebem sacrifícios e oferendas e são tratados com o respeito que merecem as divindades. (LOPES, Nei, 2011, p.662)

Ancestrais como o som dos tambores, as palavras da Literatura Negro-brasileira levam em si a herança de uma população quase silenciada e marginalizada. De boca-papel a ouvidos, a produção literária afrocentrada também busca ser um veículo entre a História negada e o presente de reafirmação.

Nas narrativas de Nei Lopes, as palavras escritas são tão sonoras quanto aquelas faladas; mesmo quando impressas, o *griot* do Irajá as escreve como quem conta algo a alguém. Assim, não são apenas narrativas, são também um diálogo entre um narrador que deseja a escuta e a resposta de seu leitor. Como um tambor, a produção literária de Nei Lopes se propõe ser eco das vozes que a antecederam e vibração no tempo presente.

Em sua obra, Nei Lopes transcreve sua voz, fazendo-a ser pronunciada pelos narradores e personagens de seus romances. Ao entrar em contato com o leitor, a voz coletiva de Nei Lopes, então, corporifica-se novamente. Dessa maneira, o *griot* do Irajá, como *homem tambor*, propulsiona a cultura e a ancestralidade negro-brasileiras. Do transcrito aos ouvidos, a herança negra segue sendo transmitida através de um de seus formatos mais característicos: a contação de histórias.

Seja na Literatura, seja em outras manifestações de matriz afro-diaspórica (como o samba, o rap e o partido alto) a oralidade se mostra com um dos pontos centrais da formação das culturas negro-brasileiras. No fazer literário de Nei Lopes, em especial, o oral conquista importante destaque, ao reproduzir saberes, tal como os mais velhos, e ao passar adiante as lendas e causos não registrados pela historiografia.

A voz que emerge da escrita de Nei Lopes não é uma voz que se quer oral ainda que seja escrita. Assim, o que observamos nos romances do *griot* do Irajá encontra outros pares, em outros autores igualmente negros e afrocentrados, distanciando, conseqüentemente, essa Literatura de uma simples “variante poética”. Podemos dizer, dessa forma, que a oralidade da escrita negra tem a intencionalidade de se mostrar como *oralitura*.

Em *A fina lâmina da palavra*, Leda Martins refaz o caminho que as escritas negras percorreram desde o século XIX para que hoje pudessem ser espelho e reflexo de um movimento negro Literário. Nesse trajeto, ao buscar evidenciar a negrura do fazer Literário daquela época, a autora recorre aos nomes de autores que se juntaram ao cânone da Literatura Brasileira, afirmando que suas obras caligrafam, na Literatura e através dela, a afro-descendência de si mesmos.

Ao evocar Machado de Assis e Cruz e Souza, Leda Martins explicita a diferença entre a linguagem adotada por esses dois autores negros, que viveram um Brasil ainda oficialmente

escravocrata, no século XIX, e a linguagem que, posteriormente, escritores negros adotariam com o objetivo de criar um movimento literário genuinamente afro-brasileiro. Segundo a autora, ainda que ambos fossem “mestres nos estilos e no ofício da escrita”, seus contextos sociais não lhes permitiram escrever para os seus semelhantes. A esse respeito, Leda Martins afirma que:

A tradição letrada exige certas condições específicas de produção e de recepção para o seu exercício, condições essas também desfavoráveis ao negro africano e a seus descendentes. A escrita carece de leitores e de interlocutores. Os lugares de enunciação do escritor e os sujeitos de recepção da escrita, a maior ou menor mobilidade social e econômica de brancos, mestiços e negros, na sociedade em geral e nos meios letrados em particular; o acesso à formação escolar e aos meios de produção, os preconceitos, discriminações e exclusões do sistema são alguns dos fatores que não podem ser relevados quando analisamos, diacronicamente, a produção literária afro-brasileira. (MARTINS, Leda, p.58)

Nesse sentido, podemos entender que, àquela época, as condições que se impunham, socialmente, faziam com que a população negra estivesse em constante desvantagem, tanto na produção quanto na recepção literária. Por esse motivo, jamais conseguiríamos sustentar a hipótese de que escritores como Maria Firmina dos Reis ou Lima Barreto já produzissem uma Literatura negra tal como conhecemos desde a segunda metade do século XX. Mais do que anacrônico, compreendemos como contraditório o impulso de atribuir a estética literária negra aos escritores do século XIX.

Ainda a respeito do momento histórico vivido por Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis e Lima Barreto, consideramos importante ter em mente que o projeto de construção de sociedade de então não reconhecia a população negra como merecedora de direitos que só foram constitucionalmente garantidos a qualquer cidadão no século seguinte. Sobre isso, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, em *Pensamentos Negros em Educação*, afirma que:

O Brasil, Colônia, Império e República, teve historicamente, no aspecto legal, uma postura ativa e permissiva diante da discriminação e do racismo que atinge a população afrodescendente brasileira até hoje. O Decreto nº 1.331, de 17 de fevereiro de 1854, estabelecia que nas escolas públicas do país não seriam admitidos escravos, e a previsão de instrução para adultos negros dependia da disponibilidade de professores. O Decreto nº 7.031-A, de 6 de setembro de 1878, estabelecia que os negros só podiam estudar no período noturno e diversas estratégias foram montadas no sentido de impedir o acesso pleno dessa população aos bancos escolares. Com a evolução da história brasileira e interação dos diferentes povos, nativos, portugueses, africanos e os imigrantes, criaram uma mistura genética, a miscigenação, que resultou no “povo brasileiro” com cultura e costumes próprios e apenas resquícios das raízes culturais. Tornando-se natural a cultura brasileira em detrimento das culturas originais do povo aqui miscigenado. Pode-se falar principalmente do povo africano e atualmente afrodescendentes que nesse processo tiveram sua cultura apagada por força da sociedade escravocrata e até por leis e

costumes elitistas que proibiam as manifestações culturais africanas. (BRASIL, 2004, p.7)

Assim, em concordância com o exposto por Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, vamos de encontro ao que é defendido por Leda Martins: não é possível afirmarmos que a Literatura Negro-brasileira, enquanto movimento como conhecemos hoje, tenha sido intencionalmente criada no século XIX, visto que, como já nos explicou Cuti, a produção literária negra precisou que houvesse avanços sociais para que fosse possível falar de si e escrever uma vertente literária igualmente sobre si.

A constituição populacional será, entretanto, o fator predominante. É o período em que a temática e a ideologia aliam-se explicitamente à forma de escrever dos movimentos artísticos transplantados da Europa.

(...)

Até então, nesse contexto, os descendentes de escravizados são utilizados como temática literária predominantemente pelo viés do preconceito e da comiseração. A escravização havia coisificado os africanos e sua descendência. (CUTI, 2010, p.16)

Por isso, ao considerarmos a estrutura social do século vivido por esses autores, consideramos também que sua recepção não seria aquela, em especial, buscada pela escrita afrocentrada. Desse modo, por mais que Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis e Lima Barreto se posicionassem a favor daqueles com quem partilhavam ascendência, não conseguiriam explorar a instrumentalidade de sua linguagem literária, tampouco conseguiriam falar de boca a ouvido.

No entanto, reconhecemos suas obras e suas biografias como sendo elas, por si mesmas, movimentos negros no cânone literário e na cultura brasileira. Suas escolhas narrativas, o ponto de vista que adotavam através de seus personagens e a potência com a qual produziam suas ficções já tingiam de pardo-preto as brancas páginas da tradição Literária nacional. Os autores afro descendentes do século XIX já se transformavam, desde então, em pontes para que seus irmãos pudessem, futuramente, caminhar pelo espaço disputado da Literatura Brasileira.

Desde a década de 80, críticos literários discutem a respeito das motivações e das características da Literatura Negro-brasileira e evidenciam que grande parte de sua identidade resulta da preservação das tradições das culturas dos povos africanos que aqui foram explorados. Seja pelo culto ao sagrado, seja de boca a ouvido, as histórias contadas pelos escritores comprometidos com a afirmação desse movimento literário sempre extrapolam o silêncio dos grafemas e buscam a sonoridade dos fonemas.

A respeito disso, Leda Martins afirma que:

Esse olhar e essa escuta nos oferecem poderosos veículos de interlocução, ao nos remeter, por exemplo, a toda uma *poieses* da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais, em particular no âmbito dos sistemas religiosos, tanto nos de ascendência nagô-iorubá, quanto nas matrizes bantu.

O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros de composição textuais; nos métodos e processos de resguardo e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nas quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve.

(MARTINS, Leda. 1999. p.82)

O corpo do qual a autora fala performa, por escrito ou oralmente, com uma representação e uma potência diferentes daquelas observadas em narrativas eurocentradas.

Ao reconhecermos que o poder da palavra grafada da forma como nações eurocentradas conhecem foi relegado a grande parte dos africanos e a seus descendentes, encontramos na oralidade e na corporeidade as ferramentas e os meios de preservação da herança da população negra. Se para as culturas eurocentradas a escrita emudece a fala e enfraquece a relação performancial entre autor e recepção, na produção Negro-brasileira, a escrita corporifica as vozes que sobreviveram nos ecos da História e que, através da Literatura, buscam ser representação e serem representados; serem a presença plena e gerarem presença; buscam ser voz-grafia-voz.

Ainda sobre a oralitura, Leda Martins defende que ela é resultado da natureza performática das culturas negras. Não se trata, porém, de afirmar que a performance seja uma exclusividade dessas culturas, mas, sim, trata-se de investigar como essa característica é marcante nelas e, ao longo da Diáspora, tornou-se ferramenta de resistência e de preservação da ancestralidade negra. Assim, a oralitura não seria pura e simplesmente uma Literatura oral, mas, na verdade, ela seria as performances negras atuando como força motriz na criação e na recepção de sua estética cultural e, conseqüentemente, Literária. Nesse sentido, em entrevista concedida ao Literafro, Leda Martins afirma que:

A gente fala muito, em geral, “oralidade” ou, no caso, “oralitura”. Ali (em *Afrografias da Memória*), eu tento demarcar que modos, processos e procedimentos metodológicos são esses que fazem com que as performances negras nos façam pensar que não há nenhuma sociedade ágrafa, porque todo complexo de saberes, de todas as ordens, inclusive o filosófico, podem ser transportados, transcriados, reinventados e reterritorializados em quaisquer lugares, sob quaisquer condições, inclusive as mais opressivas, como, no caso da escravidão, pelas performances do corpo e, no corpo, também a voz.

Desse modo, a oralitura busca a centralidade do corpo negro em sua expressão de ser no tempo e no espaço. Tendo a voz como principal meio de transmissão de saberes, a estética defendida por Leda Martins explora o modo como os corpos negros produzem conhecimento ao mesmo tempo em que resgatam os conhecimentos e as sabedorias africanas através de seu modo de serem e de estarem no mundo. Projetada pelo corpo, a voz seria, então, o artifício utilizado pela população negra para reafirmar sua existência no presente de sua fala e para projetar, de boca a ouvido, sua historicidade e seus saberes atuais e ancestrais para as gerações futuras.

A versão online do dicionário Caldas Aulete define como “oral” aquilo “que é articulado pela boca (sons, palavras ou frases)” e como “litura” aquilo “que está apagado numa escritura; o que se riscou ou raspou num escrito e que por isso não ficou legível”. A partir disso, podemos também compreender a oralitura como uma rasura da linguagem escrita através de uma letra que não se inscreve no papel, pois se inscreve no corpo performático que produz conhecimento. Assim, a oralitura seria a intervenção da performance do corpo no espaço do escrito; bem como a intervenção da voz sobre o apagamento do que foi rasurado. Dessa forma, essa estética que é produzida pela voz é capaz de transitar pelo corpo-grafia-corpo, inscrevendo-se sobre o que antes havia sido apagado.

No âmbito da Literatura Negro-brasileira, compreendemos, portanto, que no momento da produção escrita, a corporeidade negra transita pelo passado e pelo presente. Do passado vêm os saberes que resistiram às rasuras da História através da oralidade de suas tradições e de seus saberes. Esses saberes compõem o corpo negro do presente e, agora, também através da Literatura, projetam-se ao futuro a partir da grafia da voz. Assim, o autor negro, no momento de seu fazer Literário, representa a corporificação das vozes ancestrais, por isso, a corporificação do passado no tempo presente, que irá se estender a outros corpos negros no momento da recepção – seja ela contemporânea ao tempo da publicação da obra ou não. Portanto, a oralitura é uma escrita que se faz no tempo e no espaço, mas não de forma definitiva: ela transita entre os tempos de sua ancestralidade, de sua produção e de sua recepção. Fixa-se no papel, mas o transcende ao retomar o corpo na recepção.

## 5 DE BOCA A OUVIDO, *RIO NEGRO*, 50

Na narração da chuva, está o corpo fundante de Mãe, depois como consequência, como elo, talvez o meu. As meninas, minhas irmãs, no silêncio guardam lembranças. Impossível que elas não tenham as suas águas. Da fala escolhi que a palavra é um direito e um dom. Muitos escolhem o silêncio para fabricar o esquecimento. O esquecimento também dá sentido à história. Por que é preciso esquecer? Alguém já disse que a fala e a mudez moram na mesma casa e que de vez em quando uma pisa no pé da outra. O lembrar e o esquecer também coabitam sob o mesmo teto. Às vezes se trombam e sangram. (EVARISTO, Conceição. 2017, p.101)

– Quanto mais gente puder entender o que está escrito nos documentos, nos jornais e nos livros que os tugas fazem no Grão-Pará e no Brasil, mais gente vai poder resolver nossos problemas – diz, em claro oiobomês (aqui traduzido e adaptado para o conforto dos leitores), o grande mestre Felipe Alberto aos estudantes que vieram ouvir Du Bois, entre os quais se mesclam jovens e homens já de uma certa idade. – Aí – conclui ele –, a gente mesmo vai poder criar as oportunidades para o nosso crescimento. (LOPES, Nei. 2010, p.141)

Na obra de Nei Lopes, o poder da memória e o direito à palavra falada e escrita são lâminas de uma mesma faca com a qual ele remodela a presença negra na Literatura e na História brasileira. Tal como um escultor, o *griot* do Irajá redefine os traços identitários que, até parte do século XX, caracterizavam a população negra de forma imprecisa e estigmatizada, deturpada pelas lentes do racismo. Assim, como se quisesse tingir de negro as páginas da Literatura, Nei Lopes se transforma em agente e instrumento da redesignação do que é ser negro na escrita literária nacional.

Alheio ao silêncio e caminhando sempre em sentido oposto ao esquecimento, Nei Lopes busca fazer de suas obras lembrança e voz escrita-falada contra as tentativas históricas de apagamento que buscam a supressão da presença negra na construção de nossa identidade enquanto nação. Dessa maneira, é através da instrumentalidade de sua escrita que nosso *griot* do Irajá faz de sua literatura uma Literatura genuinamente Negro-brasileira, partindo de uma autoria negra em busca, especialmente, de uma recepção igualmente negra.

Em *Rio Negro, 50*, romance no qual ora mergulharemos, Nei Lopes atende à urgência de combater o sentido que o esquecimento dá à História, tal como Conceição Evaristo denuncia na epígrafe desta seção, permitindo, assim, que seja garantida à população negra a oportunidade da escrita, da leitura, da representação e, enfim, da reparação.

*Rio Negro, 50* é, portanto, o instrumento e o meio pelo qual o autor reivindicará o direito à Literatura e, igualmente, o direito à representatividade, seja como autor, como personagem ou como leitor. Reconhecemos essa obra, portanto, como a materialização da memória e da

oralidade coletiva e como motivação para a produção artística negra, tal como defende Abdias do Nascimento, em *A cultura africana na arte brasileira*, na seguinte passagem:

Compreender a arte como um processo de luta – luta espiritual e intelectual da humanidade – é compreender que a criatividade artística deve ser liberta do dogma e do ritual de rotina. A arte negra, com sua liberdade inerente, insurge-se contra os métodos e normas da arte ocidental, não tanto para negá-los, mas para impedir que seus critérios prevaleçam em nosso trabalho. Quatrocentos anos após a Diáspora Negra, de violência e pressão da cultura ocidental, chegou o momento de se redimir o significado mítico-poético das antigas civilizações negras africanas. Buscando tais objetivos, minha arte distingue os símbolos e mitos que existem apenas na tradição – os símbolos mortos – daqueles que significam forças dinâmicas. Mais do que visualizar um retorno, focalizamos a defesa da integridade e continuidade do fluxo vital negro, suas fontes elementares, vitais e cósmicas, tão diferentes da mecanização tecnológica do mundo branco ocidental. (NASCIMENTO, Abdias, 2014, p.279)

Partindo de uma autoria diferente daquela pertencente ao mundo branco ocidental, *Rio Negro, 50* se mostra como uma potente voz-escrita de retorno à ancestralidade, pois, antes mesmo de permitir que o narrador sobre as primeiras palavras, o autor pede a bênção daqueles que o antecederam e licença ao Sagrado, demonstrando, assim, que o que escreve no presente é uma linha pertencente a um mesmo novelo que se desenrolou através da oralidade de seus ancestrais. Nesse movimento, ao olhar para trás antes de começar a caminhar, Nei Lopes já sinaliza à recepção que as páginas que se seguirão são “continuidade do fluxo vital negro”, defendido por Abdias do Nascimento, e têm como objetivo se insurgirem “contra os métodos e normas da arte ocidental, não tanto para negá-los, mas para **impedirem** que seus critérios prevaleçam em **seu** trabalho” (grifos nossos).

### 5.1 Um sopro de Cruz e Sousa

Como se ouvisse o pedido do *griot* do Irajá, ainda no prólogo do romance, Cruz e Sousa abre a roda para que Nei Lopes oraliture sua narrativa. “Clamando...”, poema que se destaca na epígrafe da primeira página da narrativa, abre passagem para que o autor de agora siga pelo fazer literário conquistado por aquele que caminhou pelas páginas das brancas da Literatura Brasileira de séculos atrás e as tingiu da tinta negra que hoje permite ter cor e forma a escrita da Literatura Negro-brasileira.

Assim, ao citar o primeiro verso do referido poema logo no topo de *Rio Negro, 50* e ao reverenciar o autor dele no rodapé da primeira página do romance – “Os versos decassílabos,

como este, que servem de epígrafe aos capítulos são de autoria do poeta Cruz e Sousa (1861 – 1898), símbolo maior da intelectualidade afrodescendente no Brasil” (LOPES, Nei. 2015, p.15) –, o *griot* do Irajá se ajoelha em reverência à ancestralidade e ergue suas mãos em recebimento da bênção, que é o poder da performance palavra escrita e suas significações.

Dessa maneira, Nei Lopes corporifica uma criação ancestral e devolve-a aos seus contemporâneos e aos seus descendentes através da grafia de suas palavras. Citando o passado no presente, o autor, então, performa a oralitura construída pelo poema de Cruz e Sousa e se lança tanto como ferramenta quanto como agente na perpetuação das linguagens Negro-brasileiras. “Clamando...”, soneto simbolista, será, então, a harmonia entre as vozes negras do passado e as vozes negras do presente – aqui representadas pela narrativa do *griot* do Irajá.

#### CLAMANDO...

Bárbaros vãos, dementes e terríveis  
Bonzos tremendos de ferrenho aspecto,  
Ah! deste ser todo o clarão secreto  
Jamais pôde inflamar-vos, Impassíveis!

Tantas guerras bizarras e incoercíveis  
No tempo e tanto, tanto imenso afeto,  
São para vós menos que um verme e inseto  
Na corrente vital pouco sensíveis.

No entanto nessas guerras mais bizarras  
De sol, clarins e rútilas fanfarras,  
Nessas radiantes e profundas guerras...

As minhas carnes se dilaceram  
E vão, das Ilusões que flamejaram,  
Com o próprio sangue fecundando as terras...  
(SOUSA, Cruz. Broquéis)

A versão digital do dicionário Caldas Aulete define o verbo ‘clamar’ como “1. Bradar, gritar, exclamar (algo); 2. Protestar com veemência ou em voz alta; 3. Pedir com insistência; implorar, rogar, suplicar.”. “Clamando...”, poema de Cruz e Sousa escolhido por Nei Lopes para iniciar o romance *Rio Negro*, 50, consegue ao mesmo tempo ser clamor, grito e protesto. Explorando desde o primeiro verso o fonema fricativo /s/, ao dizer o poema, a aliteração feita por esse fonema provoca na recepção a noção de uma súplica tão insistente a ponto parecer cansar aquele que tanto pede, que tanto grita.

Na primeira estrofe, observamos uma oposição entre o eu que clama e o outro, aquele que provoca o clamor. Dessa forma, como um protesto, o grito do eu lírico se inicia ao acusar de “bárbaros vãos, dementes e terríveis” os responsáveis pelo dor que se espalhará pelo soneto.

Por serem rudes e desumanos, os bonzos inflexíveis (por isso “de ferrenho aspecto”) são incapazes de serem afetados pelo horror denunciado nas estrofes que seguem.

Como uma breve ruptura da aliteração que continua dando o tom nesta estrofe, a interjeição “Ah!” simboliza um grito dentro de outro grito e introduz no poema o primeiro sinal de horror, que é o “clarão secreto”, sinal luminoso que se volta para o terceiro verso, onde se tornará explícita a incapacidade de sentirem afeto, denunciada no último verso da primeira estrofe, ao serem chamados de “Impassíveis”.

Há um tom bélico no poema que, então, torna-se patente a partir da segunda estrofe, permitindo que o receptor entenda o motivo causador de tamanha súplica: as “guerras bizarras e incoercíveis”.

Existe uma tentativa, no entanto, nesta mesma estrofe, de reprimir a dor sentida pelo eu lírico. Pela segunda vez, a aliteração é rompida e, no verso “No tempo e tanto, tanto imenso afeto”, é substituída pela assonância dos ditongos nasais -em, -an e -en. Esse recurso, quando dito em voz alta, permite que o receptor sinta a extensão e a intensidade do tempo, bem como a imensidão do afeto. Apesar de intenso e imenso, nem o tempo nem o afeto são capazes de gerar emoção naquele que é acusado, por isso, ao retomar ao tom de clamor (e à aliteração), o eu lírico diz serem “Na corrente vital pouco sensíveis”.

No segundo verso da terceira estrofe, a luminosidade antes mencionada no terceiro verso da primeira estrofe passa a ser uma luz mais intensa que aquela do clarão secreto, torna-se luz “de sol”, e se transforma em som de “clarins”, depois em cor de “rútilas fanfarras”, o que nos possibilita supor também que a cor rubra é despertada pelo som metálico das bandas que anunciam as guerras, agora “mais bizarras”. A sinestesia provocada por essa estrofe explicita a gradação da intensidade do clamor e do horror anunciado pelo eu lírico – e negligenciado pelos bárbaros vão. Assim, ao lermos “Nessas radiantes e profundas guerras”, somos capazes sentir a intensidade da luz como se fossem explosões intensas em “profundas guerras”.

Na última estrofe, a cor rubra passa, enfim, a ter sua motivação revelada, pois são “as minhas carnes” que em meio às “rútilas fanfarras” “se dilaceram” e que vão “com o próprio sangue fecundando as terras”. Nesse momento, o eu lírico escancara quem são o “eu” (perspectiva a partir da qual ele clama) e o “outro”. O primeiro é aquele que é comandado e que se sacrifica em guerras; o outro, aquele que comanda as guerras e que impõe os sacrifícios, vendo os sacrificados como “menos que um verme e inseto”, e que, por esse motivo, “na corrente vital” são “pouco sensíveis”.

O sangue que fecunda as terras, no soneto de Cruz e Sousa, atravessa os séculos e é gestado de outra forma; “No tempo e tanto”, não é mais o sangue daqueles que eram usados como instrumentos de guerras comandadas por “Impassíveis”, agora, com “tanto imenso afeto”, são escrita e reação dos que resistiram aos “bárbaros vãos, dementes e terríveis”, permitindo, assim, nascerem dessa terra homens livres.

Aludindo a esse poema no início da trama de *Rio Negro, 50*, Nei Lopes faz de sua obra um fruto da terra fecundada por seu ancestral e demarca a oralitura como sul de sua escrita, demonstrando que o que será narrado é resultado das resistências de sujeitos negros que o antecederam. Assim, o *griot* do Irajá sinaliza que a linguagem da narrativa que se iniciará não deve ser lida como uma linguagem qualquer, mas, sim, como uma linguagem afrocentrada. A respeito dessa estratégia, Cuti afirma que:

A literatura nos traz a história emocionada, não apenas a informação fria do historiador, mas a possibilidade de experimentarmos sensações e emoções de que as personagens ou os “eus” líricos são dotados na obra. Assim, os escritores negro-brasileiros vão se posicionar também no tempo para instaurar no seu trabalho o ponto de enfoque literário. (CUTI, 2010, p.93)

Desse modo, compreendemos que o sangue que encerra o soneto de Cruz e Sousa escorre pela História e encontra continuidade na escrita do *griot* do Irajá, tingindo de cor rubra a primeira passagem de seu romance. Por esse motivo, propomos pensar a escrita de Nei Lopes como uma expressão performática e também sensorial, tendo em vista que o fio condutor entre a epígrafe e o prólogo é estabelecido a partir das expressões da corporeidade negra.

Um gosto de cabo de guarda-chuva. Ou de morte matada.  
Com certeza é isso o que esse rapaz – como todos – sente na boca, desde de manhã.  
Não que nunca nenhum brasileiro tivesse sentido. Mas dessa vez é diferente: mistura de amargor e sangue; como uma hemorragia interna, anunciando o fim do caminho.  
(LOPES, Nei, 2015, p.15)

## 5.2 Do sopro da palavra à criação

O gosto anuncia o sangue e introduz o fato. É a partir do gosto “de cabo de guarda-chuva” que é descrito o primeiro acontecimento da narrativa: a morte de um rapaz que não possui nome, mas possui corpo; “Por isso ele anda devagar, as pernas curtas ainda mais arqueadas sob o tronco maciço; os olhos ainda mais apertados por cima dos malares de bantu

sul-africano.” (LOPES, 2015. P.15). A identidade racial do jovem assassinado se torna ainda mais evidente quando, ao sair do trem e ao se perceber ser seguido por doze pessoas, ele ouve as primeiras ofensas: “– Mas é ele mesmo?/ – É, sim! Não está vendo?/ – Crioulo safado! Covarde!”.

Sem que nem mesmo o leitor saiba se o jovem descrito é de fato aquele de quem suspeitam, as ofensas se espalham pelas páginas ao passo que ele tenta fugir pelas ruas; Entra pelo “Ministério da Guerra... Rua Larga...”, em seguida “Sente o choque. Nas costas. Pensa em correr. A segunda pedra vem do outro lado, da “Fera da Rua Larga”. E passa raspando a cabeça” (LOPES, 2015, p.16). Entre tapas e uma rasteira, é na Esquina da Conceição que ele cai e sofre os golpes que findam sua vida, “– Negro sem-vergonha!”, “– Que é isso, gente? Vocês vão matar o homem!/ – É pra matar mesmo! Segura essa, seu merda!” (LOPES, 2015. p.17).

A primeira passagem termina no momento em que termina a vida do rapaz. A ausência de um nome e de características que não sejam apenas físicas se juntam à forma como o matam: como um animal, à pauladas. E, assim, simbolizam algo comum aos sujeitos negros: a retirada de subjetividade a partir da racialização do corpo. Na contramão disso, a transição entre a morte do jovem e a próxima sessão simbolizará a reumanização daquele que então fora abatido. Dessa maneira, Nei Lopes usa sua narrativa para romper com essa constante que escapa ao real e se repete muitas vezes na Literatura nacional, partindo da reprodução de uma representação racista à escrita literária reparadora.

Nesse sentido, João, o primeiro personagem detentor de subjetividade, será introduzido à trama. Assim, o sangue evocado do soneto de Cruz e Sousa se derrama junto ao sangue do jovem assassinado, fecunda a terra e gera uma narrativa em que seus personagens não sejam mais dilacerados.

No bonde, passando pela Praça XV, João avista o linchamento ocorrido na passagem anterior e o compreende, nas palavras do narrador, como uma “fúria animal”. Essa descrição nos chama à atenção, pois reconhecer as agressões como uma fúria animal é reposicionar o rapaz morto e os agressores no discurso. Se antes a aparência do jovem agredido dispensava sua identidade e o transformava em um corpo matável, agora, na visão de João, perde a humanidade quem o espancava. Mais adiante, ao chegar à casa de Tia Caetana e começar a torrar amendoins, o personagem continua a ser atravessado pela lembrança do havia testemunhado: “João tenta não lembrar, mas a cena do linchamento não lhe sai da cabeça. Alguma coisa lhe diz que aquilo é um baita de um engano.” (LOPES, 2015, p.18).

Será a partir da percepção deste personagem que ocorrerá a segunda reumanização do rapaz agredido: sensibilizado pela morte, João lhe confere subjetividade: “Aquele não era o Bigode. E Bigode não foi o culpado de o Uruguai ter levado a Copa do Mundo. Nem ele nem o Barbosa. Muito menos o Juvenal.”. Assim, então, o leitor finalmente descobre o motivo pelo qual as doze pessoas cometeram tal crime: acreditavam que o rapaz fosse Bigode, jogador da Seleção brasileira que protagonizou o “Maracanaço”. Dessa forma, o romance que ora analisamos demarcará, mais uma vez, sua intencionalidade na desconstrução das representações estigmatizadas da população negra na Literatura Brasileira, pois se valerá da própria corporeidade negra para reinscrever sua presença no âmbito literário. A esse respeito, Joyce Gonçalves Restier da Costa Souza, em “Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação”, afirma que:

A corporeidade é constituída a partir de nossa relação com o mundo. Se o mundo onde vivemos se constitui de uma sociedade que foi colonizada, onde os conhecimentos reverenciam uma parcela da população e invisibilizam outra, acreditamos que a corporeidade dos invisibilizados esteja formada de maneira a manter-se invisível. Porém, pela ação da resistência cultural, temos um novo panorama para a corporeidade negra. O mesmo corpo que é marginalizado, subjugado como incapaz de alguns afazeres intelectuais tem hoje o seu retrato modificado pela ação das linguagens corporais negras incorporadas à cultura vigente. Apesar da globalização e dos deslocamentos das culturas para a periferia, o que assistimos é o crescimento das vertentes de matriz africana participando cada vez mais da cultura de massa, tornando a corporeidade negra, sim visível. (SILVA, Joyce G. 2014, p 273.)

Nesse sentido, além de revelar à recepção a motivação do crime, João ainda escancara um segundo ponto: o apagamento das particularidades das pessoas negras. Pois, para quem agrediu o rapaz, um corpo negro não tem singularidade; ele representa um coletivo no qual as existências se fundem a partir de seus traços étnico raciais. O fato de ser espancado até a morte não despertava a empatia das pessoas por sua pele ser marcada por um passado escravocrata e por fazer parte de um presente que se constrói no combate à sua existência, por esse motivo as doze pessoas eram Impassíveis. Assim, fosse Bigode ou não, ele merecia ser exterminado. Essa passagem ilustra, então, a vulnerabilidade sofrida pela população negra ainda nos tempos atuais, em que constantemente jovens negros, sobretudo homens, são mortos, presos ou desaparecem por simplesmente se parecerem com alguém suspeito, ou pior, por serem negros.

Nesse sentido, ainda no prólogo do romance, ocorrerá um reposicionamento do corpo negro no espaço da escrita literária. Dessa vez, será o próprio João quem sofrerá a discriminação por conta de sua identidade racial. Ao deixar a casa de Tia Caetana, o jovem

ambulante parte para vender seus amendoins. No caminho, encontra um embaixador que lhe diz:

– Olha, vou lhe dar um conselho; de amigo. Eu, se fosse você. Se tivesse esse físico, esses músculos, eu ia era trabalhar no Cais do Porto, meu filho! O Brasil precisa mais é de braços assim como os seus. Bobagem, essa de querer ser diplomata. Você nunca vai conseguir entrar para o Itamaraty. (LOPES, 2015. p.19)

O vendedor de amendoim sofre “o outro linchamento” ocorrido naquela mesma rua; ambos motivados pela retirada de subjetividade em detrimento da animalização da identidade negra. Sua reação, porém, devolve-lhe a humanidade que quem o agride tenta retirar: “A sentença do embaixador o deixou tonto, cego pelas lágrimas que lhe desciam à face”. João chora, portanto, e mais uma vez, sente. Desse modo, o prólogo termina demonstrando que nesse romance o lugar da representação negra também será o lugar da reafirmação das subjetividades.

### 5.3 Representação e reparação

A presente sessão será dedicada à análise da apresentação dos personagens de *Rio Negro, 50* a fim de identificar de que maneira Nei Lopes constrói sua subjetivação e de que maneira as representações descritas pelo autor sinalizam uma tomada de posição enquanto autor negro, sem que, no entanto, sua produção escrita perca a literariedade nem caia no lugar comum de um mero panfleto. Partindo dessa hipótese, propomos que esses elementos, somados à narrativa em si, colaboram para que a escrita do *griot* do Irajá seja vista de maneira singular, quando comparada à Literatura Brasileira Contemporânea, mas plural, quando lida de uma perspectiva literária Negro-brasileira.

Para tanto, sugerimos que nossa proposta de leitura seja feita à luz do que Conceição Evaristo afirma a respeito da escrita negra, em *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*:

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que

negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral. (EVARISTO, Conceição, 2009. p.19)

Nesse sentido, é junto aos passos de João que a recepção caminha em direção ao primeiro capítulo do romance. Nele, o narrador faz uma minuciosa descrição das linhas de trem do Rio de Janeiro. Partindo do terminal ferroviário da Central, ele se espalha pelas linhas das páginas junto aos trilhos, chega às estações, descarrila, muda o curso e visita a Zona Sul para que, mais adiante, volte à Zona Norte, que “só inveja mesmo, da Zona Sul, é o mar” (LOPES, 2015. p.22). Ao falar sobre os ramais que compõem a malha ferroviária do Rio, o narrador ainda afirma que “há quem diga que a vida, os sonhos e as aspirações nascem e morrem nos limites dos trilhos dessas três estradas de ferro; restando aos moradores, como única possibilidade de fuga, o rádio” (LOPES, 2015. p.22).

Nessa narrativa, porém, os personagens não precisarão recorrer à companhia do rádio para fugirem de suas realidades nem para nutrirem seus sonhos, pois ainda na centralidade da cidade haverá refúgios para pluralidade afro-diaspórica: os bares. É nesse sentido que, enfim, conheceremos o bar que possivelmente intitula o romance, o “Café e Bar Rio Negro”, conhecido pelo sanduíche de pernil, pelo chope gelado da Brahma e pela salada de batata.

Entretanto, o bar não é só comes e bebes: ele já começa também a ser visto (mal e bem) como um reduto da Negritude, aquela dos poetas africanos e antilhanos de fala francesa. Tanto que alguém já comentou a presença, lá, de “poetas negros apertando contra o peito, defendendo-os do naufrágio da raça, originais de escritos que nunca serão publicados”. (LOPES, 2015. p.26)

É nesse sentido que a narrativa se desenrolará, mostrando que além dos comes e bebes, o Café e Bar Rio Negro se destacará por seus frequentadores, que protagonizarão conversas importantes a respeito da Negritude. Nessas passagens, constantemente as vozes dos personagens se misturarão à voz do próprio narrador e, em uníssono, buscarão a escuta da recepção. Nesses momentos, os discursos dos personagens que buscam descolonizar o pensamento uns dos outros romperão a barreira do ficcional e atingirão o real: aquele que os lê. Nesse movimento, a escrita do *griot* do Irajá parecerá servir não somente à fruição literária, mas também ao uso afrocentrado da linguagem, conforme o defendido por Molefi Keté Asante. Será dessa forma, inclusive, que os demais personagens serão apresentados; Ao lado de João, o leitor entrará pela primeira vez no bar.

– Opa! Olha o amendoim aí, pessoal! Vamos nessa!

O autor da animada exclamação é Cordeiro – Paulo Cordeiro, formado em sociologia e jornalista de profissão. Ainda não tem 30 anos; mas a reputação de seus estudos e

reportagens sobre as tradições populares, principalmente as do povo negro, fazem muita gente supor que ele seja mais velho.

(...)

Mas Paulo empreende suas pesquisas de campo nas macumbas, nos candomblés, nas escolas de samba, nas rodas de batucada e de partido-alto – onde não faz feio num improviso nem no “miudinho”. Por isso, a chamada “Academia” não reconhece valor em seus trabalhos, o que o magoa profundamente, pois essa é a glória que mais deseja. (LOPES, 2015. p.31-32).

Paulo Cordeiro é visto como “líder natural do grupo” que cotidianamente se reúne no bar Rio Negro. Tal grupo nos chama à atenção por ser composto por cinco homens negros detentores de capital cultural e de certo capital financeiro. Esdras do Sacramento, Lázaro Dantas, Paula Assis, Hamilton Nascimento e o próprio Paulo Cordeiro são pertencentes às classes médias, e a esses homens é permitida uma vida que não se limite somente à sobrevivência; seja a sobrevivência à pobreza ou às violências que exterminam a população negra. Esses personagens, além de serem detentores de direitos básicos presentes na Constituição Federal de 1946, como os direitos à Educação e à Cultura, têm a oportunidade de exercê-los – algo que não era comum à grande parte da população negra na década de 50, que amargava a exclusão social e não ocupava grande parte das cadeiras em salas de aula.

Será através das vozes desses homens que o *griot* do Irajá usará essa narrativa para abordar diversos assuntos que perpassam as vivências negras e para denunciar as agressões que as afligiam àquela época e que ainda as afligem atualmente. Tal estratégia faz com que a obra de Nei Lopes se afaste da classificação de Literatura Brasileira Contemporânea e se insira completamente naquela literatura que é descrita por Cuti. Dessa forma, será já no primeiro capítulo que na mesa dos cinco amigos a marginalização de jovens negros será denunciada.

A identidade negro-brasileira mira também o amanhã, por conta de ser animada por um ímpeto renovador. Ela opera para deixar de ser o que foi forçada a ser para tornar-se uma dimensão liberada, um território conquistado no campo da cultura e do imaginário nacional, em que as premissas racistas sofrerão contínuos ataques poéticos visando à reversão de suas mentiras impostas como verdades desqualificadoras dos atributos físicos e culturais da população negro-brasileira. (CUTI, 2010, p.103)

Ao visitar a mesa dos cinco amigos, o amendoim de João desperta, primeiramente, o interesse de Cordeiro, que observa que “o professor Carver explorou o amendoim até suas últimas possibilidades” (LOPES, 2015 p.34), o que é seguido pelo comentário de um sujeito de bigodinho da mesa ao lado, que diz que “Amendoim é tipicamente brasileiro. Tanto que o nome vem do tupi mandubi, que quer dizer “enterrado” (LOPES, 2015 p.35). O acompanhante do sujeito de bigodinho resolve também opinar, “sinceramente: pra mim, “amendoim” é diminutivo de “amêndoa”.

A conversa a respeito da origem do amendoim se estende ao pensamento de Cordeiro, que “lembra de certo povo africano “mundubi”, escravizado no Brasil; mas não diz nada”, e se encerra quando Lázaro Dantas resolve perguntar a João se é possível sobreviver apenas vendendo amendoim. O jovem rapaz, então, responde que ‘dá para ir levando’ e, em seguida, responde a segunda pergunta feita pelo homem: “parei (de estudar) no terceiro ano. Tinha que ajudar em casa.”. Lázaro Dantas, então, tenta convencê-lo da possibilidade de estudar e trabalhar, mas é surpreendido por sua resposta:

- Não dá mais não, chefe. A cabeça já não presta pra leitura. É melhor eu ficar no amendoim mesmo. A pessoa da minha cor, no Brasil, tem muita dificuldade pra essas coisas...
- Ei! Espera aí. Olha bem pra esta mesa. Aqui todo mundo é “queimadinho” igual a você, uns mais, outros menos. E todo mundo tem o seu emprego direitinho.
- Mas o senhor e seus amigos são gente estudada, de boa família, são doutores. Sabem falar, conversar... Eu, não! Não dei nem pra cantar, nem pra tocar violão, nem jogar bola. Só sei mesmo é torrar e vender amendoim. (LOPES, 2015. p.36)

Através dessa conversa entabulada por ele e Lázaro Dantas, podemos identificar duas questões que coexistem em João (agora apelidado como “Maní”, por Lázaro Dantas, que afirma ser a forma como chamam “amendoim”, em Cuba) e tantos outros jovens negros de sua época: a pobreza e a falta de escolarização como consequências de uma sociedade racialmente excludente.

João Bonifácio, o jovem vendedor de amendoim, tem 16 anos, mora no Morro da Congonha, em Vaz Lobo, e é amigado com outra jovem apenas dois anos mais velha. Além de vagar pelas margens das mesas em busca de seu sustento, Maní também vaga pelas margens da sociedade, que desde sua primeira infância o repele de qualquer chance de acesso à vida digna; foi separado de sua mãe, que sofria de hanseníase, ainda neném e levado para um internato, vendo-a poucas vezes e ouvindo freiras chamarem-na de “vagabunda” por não tê-lo criado. Sobre isso, o narrador nos explica que:

Tudo isso – mas João nunca soube – era por conta de uma lei, dos anos 20, que determinou o isolamento dos “leprosos” ou “morféticos”, já que a doença era, como se dizia, uma das ameaças ao crescimento de uma população forte e sadia no país. Tudo isso, dentro de uma orientação política que tinha por objetivo eliminar qualquer traço que impedisse o Brasil de se parecer com uma nação europeia. Ser sadio não era só ter saúde, era também não ter nenhum defeito físico. Como o da cor, por exemplo. (LOPES, 2015. p.37)

A intervenção do narrador expõe as misérias que atingiam a população negra e que a impediam de transitar pela pirâmide social. Maní cresceu em situação de uma vulnerabilidade

provocada duplamente pelo próprio Estado: primeiro, tirou-lhe a família; segundo, não lhe garantiu seu direito estabelecido pelo Artigo 144 da Constituição Federal que vigorava à época: o direito à Educação. Assim, subir o morro e buscar táticas de sobrevivência, como vender amendoim e se juntar a outra jovem empobrecida, eram o que lhe restava.

Nessa passagem, salta-nos aos olhos, ainda, o posicionamento do narrador, ao dizer que “Ser sadio não era só ter saúde, era também não ter nenhum defeito físico. Como o da cor, por exemplo.”. Tal observação nos leva ao seguinte questionamento: O defeito da cor da mãe de João seria, de fato, a hanseníase ou sua cor negra? Fosse o que o fosse, o isolamento dela e a anulação de suas possibilidades de estudar neutralizavam os dois, corroborando para que o Brasil atingisse seu objetivo e se tornasse cada vez mais branco, ao eliminar veladamente a população negra.

Interessa-nos, também, discutir que para Maní as únicas possibilidades de ascensão social de jovens negros como ele tivessem que ser a música ou o futebol. Isso reforça, então, que nem mesmo em pensamento o jovem conseguia acreditar que o lugar da escolarização e do emprego formal pudesse ser para ele. Por esse motivo, o conselho dado por Lázaro Dantas lhe parecia algo tão distante a ponto de pertencer ao plano das coisas inatingíveis.

Há uma transição do foco narrativo, que se afasta de João e se projeta em outro rapaz da mesma idade: Hamilton Nascimento, que apesar de também ter origens humildes, sofreu menos os impactos da exclusão social. Nascido e criado em Vila Isabel, Hamilton pertence a uma classe média baixa que conseguiu manter seus filhos na escola mesmo diante da necessidade de trabalho quase infantil. Cliente do Café e Bar Rio Negro, esse personagem simboliza a quebra de expectativas daquele leitor que acredita que a narrativa de Nei Lopes verse somente sobre a pobreza e a questão étnico racial de forma caricata e estereotipada. Aqui, o *griot* do Irajá nos apresenta um personagem possuidor de gostos, saberes, qualidades e, posteriormente, possíveis amores.

Inteligente e estudioso, completou o curso científico e quer continuar estudando, e o contato com a turma do Rio Negro abre uma perspectiva.

Embora ainda bem jovem, Hamilton já deixa ver seu caráter, no qual coragem, generosidade e criatividade são marcas facilmente perceptíveis. Calmo, tranquilo, gosta de cinema e teatro, mantendo-se atualizado com a programação. As conversas sobre artes o atraem e animam. (LOPES, 2015. p.38)

Da mesma forma, será convidado à roda da narrativa outro personagem que nos chama especial atenção: Doutor Evilásio de Paula Assis ou, simplesmente, Paula Assis, um advogado

carioca do subúrbio que traz em sua descrição biografemas do próprio autor. Na narrativa, Paula Assis é descrito da seguinte forma:

Ainda estudante, Paula Assis fez estágio, como “solicitador”, em escritórios importantes. E, formado, não quis fazer nenhum curso de pós-graduação, nenhum concurso; e jamais exerceu qualquer cargo público. Sempre gostou mesmo, como gosta até hoje, é de advogar. Daí o escudinho que carrega na lapela com a inscrição em latim ADVOCATUM NEC ULTRA, cuja tradução jamais revela, a ninguém, nem mesmo a mim, seu quase biógrafo.

Jamais publicou um livro e nem um artigo, o nosso Paula Assis. Mas o que sabe não cabe na coleção completa das obras de Pontes de Miranda. Não só de hermenêutica e jurisprudência, como também de chicanas, molecagens, safadezas e casos engraçados. (LOPES, 2015. p. 41-42)

Com isso, percebemos que a composição desse personagem se entrecruza às características do próprio autor. Assim como Paula Assis, Nei Lopes é formado em Direito e iniciou sua carreira como “solicitador”. Em suas próprias palavras, em entrevista que nos concedeu, ele nos conta que “em 1966, quando *se formou* na Faculdade Nacional de Direito, *ele* já trabalhava como “solicitador”, categoria de atuação forense hoje extinta, em um escritório de advocacia. Ser advogado era um sonho manifestado na infância, em brincadeiras no quintal de casa, quando *ele* nem sabia o que era a profissão.” (grifos nossos). Porém, diferentemente de seu personagem, o *griot* do Irajá findou sua carreira burocrata ao passo que se lançou as outras possibilidades profissionais – quase todas elas intermediadas por sua vivência e agência no samba.

Assim, cantando e transcrevendo saberes que não cabem em coleções completas de enciclopédias, Nei Lopes tem carregado em sua voz, através do samba e da Literatura, a oralitura de seus ancestrais. Seja em suas performances escritas ou cantadas, identificamos nele a resistência das culturas negras preservadas por seus antepassados e a preocupação com a manutenção dessas culturas para as gerações contemporâneas e futuras.

Não convém, no entanto, afirmarmos que a criação de Paula Assis seja uma tentativa de se colocar na narrativa como uma mera réplica do real no ficcional. Contrariamente ao que é defendido por Foucault (1992) a respeito da função da escrita, nesse romance, ela pode, sim, ser a exaltação do gesto de escrever e, ainda, a fixação do sujeito numa linguagem – a linguagem negro-brasileira. Assim, consideramos também que esse fazer literário seja um espaço onde o sujeito da escrita tende a aparecer, tanto através de biografemas quanto através da representação de sua coletividade, e acreditamos, sobretudo, que as marcas da presença de quem escreve não empobrecem a narrativa, tampouco a transformem em alguma sorte de relato biográfico, mas, sim, que contribuam para que ela seja uma narrativa autorrepresentativa.

Nesse sentido, propomos a hipótese do sujeito negro como um sujeito coletivo, uma vez que a racialização de sujeitos negro-diaspóricos seja um dos artifícios utilizados historicamente pela sociedade brasileira para marginalizar este grupo social. Contudo, propomos que na performance da escrita literária negro-brasileira, a representação coletiva do sujeito negro se estabeleça com o objetivo de ressignificar esse artifício, devolvendo, assim, o direito à subjetividade das pessoas negras e a reprodução de vozes antes rasuradas e emudecidas.

Numa estratégia de reposicionamento da coletividade negra na Literatura (enquanto autor, personagem, tema e recepção), reconhecemos, em *Rio Negro, 50*, a representação plural através da singularidade dos personagens. Se, no prólogo do romance, um jovem mereceu ser morto por sua pele representar um todo (a população negra), aqui, através do todo, ou seja, da elaboração da totalidade dos personagens e da própria narrativa, veremos a pluralidade da Negritude presente nas descrições e nas subjetividades de cada um. Portanto, e mais uma vez, defendemos que a escrita de Nei Lopes, além de escapar ao que Foucault defende como função autor, ainda escapa ao que Barthes defende, ao abordar a presença do autor no romance, dizendo que:

Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais que um *eu* de papel. (BARTHES, 1988, p. 72)

É necessário entendermos, ainda, que o fazer literário da escrita negro-brasileira carrega em si o somatório das vozes que antecederam tanto a obra quanto o próprio autor, visto que ela representa a manifestação da conquista do espaço da produção literária. Por esse motivo, diferente daquele Autor descrito por Barthes, o autor afrocentrado não se apaga ao fazer-se presente no Texto. Ao contrário, no Texto afro-brasileiro, tanto autor quanto a recepção compõem as narrativas, uma vez que a ancestralidade negra é uma das partes centrais de sua existência e que as performances negras são parte de seus enredos. Assim, não é possível afirmarmos que um escritor negro, ao produzir uma obra, tenha sua identidade anulada e passe a ter o resultado de sua escrita (a obra) como seu signo, seu significado e seu significante<sup>11</sup>. Ao

---

<sup>11</sup> De acordo com Ferdinand de Saussure, em *Curso de linguística geral*, podemos compreender que: “o signo não é uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa

contrário, acreditamos que um autor negro seja um signo plural com um significado coletivo, resultante de um significante concreto: o próprio livro.

Ainda nesse sentido, Neusa Santos Sousa, na introdução de *Tornar-se Negro*, afirma que:

Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade.

Este livro representa meu anseio e tentativa de elaborar um gênero de conhecimento que viabilize a construção de um discurso do negro sobre o negro, no que tange à sua emocionalidade.

Ele é um olhar que se volta em direção à experiência de ser-se negro numa sociedade branca. De classe e ideologia dominantes brancas. De estética e comportamentos brancos. De exigências e expectativas brancas. Este olhar se detém, particularmente, sobre a experiência emocional do negro que, vivendo nessa sociedade, responde positivamente ao apelo da ascensão social, o que implica na decisiva conquista de valores, *status* e prerrogativas brancos. (SOUSA, 1983, p.17)

Ao desenvolver uma escrita que parte da vivência para descrever a ideia que se tem a respeito da identidade negra, Sousa percorre os pensamentos de pessoas negras para debater as formas como as violências racistas influenciam na formação psíquica de sujeitos negros, e como elas, muitas vezes, impõem a esses sujeitos um ideal de *ego* pertencente ao sujeito branco. Assim, estabelecendo a branquitude como centralidade, todas as manifestações de ser sujeito social e ser enquanto indivíduo, no Brasil perpassam a estética branca e se tornam um ideal inatingível para a maior parte da população.

Em entrevista ao programa “Espelho”, Sousa defende, ainda, que, para entender o que é ser negro no Brasil, é necessário partir de uma análise singular, em que cada um fala de suas próprias questões, fugindo das generalidades com vistas às particularidades. Desta forma, ao propor a perspectiva da psicanálise, Sousa afirma que é necessário ouvir a singularidade para entender como cada sujeito negro, em particular, vai elaborar suas próprias questões e reflexões de sua identidade negra. Ser negro no Brasil não será, deste modo, compor uma massa, mas sim ser constantemente comprimido nela, como se na coletividade negra não houvesse singularidade e, portanto, pluralidade de vivências negras.

---

puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chama-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato.” (p.80)

“O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) *representa uma extensão*, e b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha.*” (p.84)

Em *Rio Negro, 50*, ao explorar a imensidão dessas subjetividades, Nei Lopes liberta o negro daquela representação ficcional que tenta reproduzir a representação racista real, ou seja, ele liberta seus personagens e suas narrativas dos estigmas dos moldes brancos que recalcam as individualidades e perpetuam estereótipos na escrita literária. Dessa maneira, ao longo do romance, observamos o *griot* do Irajá abordar os incontáveis cruzamentos culturais, filosóficos, religiosos e históricos que se fundiram às populações que se originaram a partir das culturas dos africanos que aqui chegaram, séculos atrás. Nesse exercício, Nei Lopes se distancia das generalidades apontadas por Sousa e se coloca como um agente que apresentará à recepção (negra ou branca) os matizes e as singularidades que compõem os sujeitos negros. Entendemos, assim, que além de sua escrita se entregar ao leitor como uma superação do racismo, ela se impõe a partir da reafirmação da Negritude e se aproxima do conceito de “encruzilhada”<sup>12</sup>, cunhado por Leda Maria Martins.

#### 5.4 Isso é o que o *dieli* diz

Entre História e histórias, a presente sessão será dedicada à análise das passagens em que a narrativa de Nei Lopes se nutre tanto do real a ponto de fazer parecer verdade os causos de sua escrita. Por reconhecermos que a habilidade de fantasiar a literatura com as indumentárias da verdade seja um dom do *griot* do Irajá, sugerimos que o enxerguemos como um verdadeiro *dieli*, visto que “para esses a verdade não existe, (...) a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O *griot*”, como se diz – “pode ter duas línguas”” (BÂ, 2010, p.190).

Nesse sentido, a personagem sobre a qual falaremos carrega em si tanto fragmentos do real quanto do ficcional. Entre um relato e outro, a escrita de Nei Lopes parece gingar e

---

<sup>12</sup> A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, estilos antigos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo **encruzilhada** como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem (cf. MARTINS, 1995). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.

confundir o leitor que tenta discernir o que é verdade ou não. Como se os pés e as mãos do *griot* do Irajá se movimentassem rápido demais, o leitor que tenta jogar seu jogo baixa a guarda, engana-se, tenta se aproximar da verdade da escrita, mas prontamente é afastado com um aú.

Gerada nas encruzilhadas, a personagem Isa Isidoro será uma das escolhidas pelo *griot* do Irajá para representar as várias manifestações e condições de ser negro. Com um tom descontraído, o narrador a apresenta como uma mulher com corpo de linhas perfeitas e que “enlouqueceu muito estudante” (LOPES, 2015, p.54), mas que não se rende à imposição de ter que identificar-se e que adequar-se ao modelo de mulher estabelecido socialmente, muito menos àquele modelo subalternizado em que tentam encaixar as mulheres negras. Por esse motivo, o *ego* de Isa não é fraturado pela busca pela estética branca nem seu corpo é seu inimigo, mas seu meio de libertação, pois é a partir dele e através de seus passos, gingas e danças, que ela, bailarina e integrante do Theatro Municipal, percorrerá a afro-descendência brasileira e, principalmente, dos países latinos.

Antiga aprendiz da falecida cantora lírica Etiópia de Oliveira Houston, Isa se esquivava da impossibilidade de sua presença como dançarina de balé clássico do referido teatro e passa a dedicar sua vida ao legado e aos aprendizados deixados por sua mestra. No entanto, nutre de forma especial um conselho dado por Etiópia: criar uma companhia de danças afro-brasileiras. Abraçada a essa ideia, Isa frequenta o bar Abará, distribuindo histórias de suas viagens e curiosidades culturais dos países por onde andou, quando fazia turnês.

Na roda do Abará, ao explicar os significados das danças dos orixás, Isa explica que:

– Teve isso, então, comigo. E a coisa da dança veio desde a primeira vez que eu fui na casa de meu pai, Seu Joãozinho. Nas festas, antes de eu ser raspada e catulada, eu via aquelas danças, aqueles movimentos, cada orixá contando a sua história, a sua lenda, a sua mitologia... Eu ficava fascinada com aqueles passos, aqueles gestos, aquela mímica toda; e pensava: Ah, isso no palco!...(LOPES, 2015, p.55)

Essa passagem desperta nossa atenção de forma especial, pois a fala de Isa é seguida pela voz do narrador que, como se a escutasse, reporta seus ensinamentos ao leitor:

Segundo Isa, a iaô, quando é feita, preparada para incorporar ou “receber”, ela começa aprendendo todos os fundamentos de seu santo, de seu eledá, inclusive o modo de ele ou ela dançar. Ogum dança guerreando, combatendo; Oxóssi dança caçando, procurando o animal a abater; Xangô dança reinando, comandando, porque Ele é acima de tudo um grande rei. Iemanjá dança afastando as águas salgadas, que é o seu ambiente; Oxum dança se banhando nas águas do rio, faceira; Iansã dança lutando e dominando os raios e os Eguns, os espíritos mortos – ela explica. (LOPES, 2015, p.56)

Todas as falas que Isa direciona aos colegas à mesa se costumam às intervenções do narrador que, direcionando-se sempre ao leitor, complementa as histórias da moça, acrescenta-lhes mais detalhes e ainda encontra espaço para fazer pequenas observações a respeito de sua personalidade. Além disso, tudo o que é dito por Isa e tudo o que o narrador diz a seu respeito parecem transitar entre o humor e o culto à ancestralidade, como se fossem dois pesos que equilibram uma balança. Nesse sentido, tal característica nos leva à dúvida se o narrador seria um personagem onisciente e onipresente que se senta às mesas, escuta as histórias e cochicha para recepção ou se, como um bom *dieli*, ele próprio seria o *griot* que inventa uma história e a conta à plateia que o escuta-lê.

Ao cogitarmos a possibilidade do narrador de *Rio Negro, 50* ser o próprio *griot* da prosa, assumimos também ser possível que o romance tenha sido construído a partir de uma metalinguagem: o autor escreve histórias sobre um narrador que conta histórias de histórias que relatam outras histórias. Se assim o for, Nei Lopes seria um *dieli* de duas línguas que criam e permitem que narrativas sejam criadas. De boca a ouvido, o narrador compartilha que:

Isa é uma entusiasta do seu trabalho, e de mestras, como a coreógrafa americana Dunham, que sempre menciona; e a brasileira Mercedes Baptista. Por isso, no Abará, sempre que pode, evoca passagens de uma viagem fantástica, mirabolante, que teria feito, não se sabe quando, com um estranho grupo de “folk-lorr” chamado “Dançarinos de Ébano. Aliás, “O Ébano”, como ela prefere chamar. (LOPES, 2015, p.56)

Se há momentos em que a jovem fala sério e exalta a pluralidade resultante da Diáspora africana, o narrador, por sua vez, cria momentos em que lhe empresta sua voz de forma descontraída, como se quisesse arrancar sorrisos do leitor-ouvinte (como um *dieli!*) enquanto inteira as narrativas de Isa. Essa harmonia entre narrador e personagem permite que a recepção esteja constantemente posicionada à mesa dos bares, entre os personagens e o narrador, ouvindo histórias e interrupções paralelas – no caso, as interrupções do próprio narrador. A respeito dessa característica de sua escrita, Nei Lopes afirma que:

Eu gosto muito de criar diálogos. E o gosto vem de um lado teatral menos conhecido de minha escrita. Não sei se, aí, eu chego à “ruptura”, pois outros autores, de outros universos, também escrevem assim. O importante é que o diálogo é a oralidade nua e crua, em estado puro. E isto é bom. (LOPES, 2021)

Ainda a respeito de Isa, é importante observamos o uso das performances de seu corpo como epicentro de sua subjetividade. Através do corpo, Isa atingiu a estabilidade social no Teatro, conheceu Etiópia, viajou o mundo e cultivou o ideal de continuar vivendo das expressividades que ele poderia ter. Isa seria a personagem de maior corporeidade do

romance; seria um corpo negro no mundo, dotado de subjetividade e de historicidade que vive em busca das historicidades dos outros corpos negros no mundo afro-diaspórico, para que então possa transformar suas significações em dança e exaltação a um embrião único: a afro-descendência. Nesse sentido, ao criar essa personagem, Nei Lopes se aproxima, mais uma vez, do que é descrito por Martins, ao abordar os rituais das congadas:

Em sua estrutura, os festejos dos Congados são ritos de aflição e religação fundados por um enredo cosmogônico que se desenvolve através de elaborada estrutura simbólica; um **teatro sagrado**, cuja performance festiva nos remete ao cenário do ritual, concebido por Turner (1982, p.109) como uma orquestração de ações, objetos simbólicos, códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal, portam valores estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-cultural. (MARTINS, p.71)

A companhia idealizada por Isa se inspira nos movimentos das danças dos orixás; mais do que um parâmetro estético, esses códigos presentificam a essência do sagrado em seu corpo, em seus gestos e em sua vivência. Como uma iaô, Isa transmite os ensinamentos de seu eledá através dos palcos, numa união indissolúvel entre o sagrado e o mortal; a dançarina demonstra, assim, que a cosmogonia Iorubá é uma parte integrante da resistência do povo afro-brasileiro, que o permitiu emergir diante das incontáveis tentativas de sufocamento protagonizadas pela branquitude. Dessa forma – e a partir de Isa – identificamos mais uma vez a metalinguagem da escrita do *griot* do Irajá: sua personagem performa o sagrado e o ancestral como estratégia de sobrevivência e resistência; o *griot*, por sua vez, performa a resistência a partir das performances de sua personagem. Ao lado de Isa, a recepção presencia as danças dos orixás e, se a curiosidade acompanhá-la durante a leitura-escuta, ouve as cantigas pertencentes a cada um deles.

Bèéníjé niàpàbò  
 Jé**bì**òò òní apàbò.  
 Ènìpà léérín adà balai.  
 Ìmòwà m̀nà m̀nà.  
 Kòjè ná mimò àsé  
 Kòjè ná mimò àsé  
 Kòjè ná mimò àsé.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Cantiga 4 de Sàngò. (D'ÒGÚNJÀ, Sérgio. Você canta para os òrìsàs. Cantigas de òrìsàs com o ògã àlàbè Sérgio D'ògúnjà - 1ª Edição. Rio de Janeiro: Centro de cultura e cânticos Africanos.)\*

\*Sem data.

Embora haja traços de tradicionalismo nas passagens em que Isa aparece, o narrador se antecipa e retoma o humor da narrativa com comentários descontraídos e, por vezes, debochados, como quando afirma que “o relato de Isa às vezes, como agora, é enfadonho. Resta então, aos circunstantes, o consolo de fingirem que prestam atenção” (LOPES, 2015, p.58). Dessa forma, como se simulasse observações paralelas às falas da personagem, a voz do narrador entra em primeiro plano, quando Isa se perde em deslumbramentos de viagens passadas e experiências que talvez nem tenham acontecido.

É importante percebermos que a finalidade de Isa, enquanto personagem, não é apenas falar sobre o sagrado das danças dos orixás nem das Histórias que constituem os afro-descendentes das Américas nem das estratégias de resistências encontradas por mulheres negras em nossa sociedade, que as oprime duplamente. Isa representará também o direito à subjetividade: como qualquer ser humano, sua existência enquanto sujeito não se resume a sua cor de pele nem à historicidade que ela carrega. Isa é uma mulher deslumbrada com as viagens ao estrangeiro, gosta de adornar e aumentar fatos vividos e, quem sabe, até apimentar, inventando um detalhe e outro, para satisfazer sua vaidade. Isa é, assim, dotada de singularidade – portanto, foge das generalidades condenadas por Sousa, ao defender que não existe uma ideia única do que é ser negro. Desse modo, Nei Lopes reafirma seu compromisso em produzir uma obra literária, não panfletária. Sua escrita se faz capaz de atingir, assim, tanto a fruição quanto a afrocentricidade.

Outro ponto a se considerar é a possibilidade de Nei Lopes ser, além de detentor do poder da produção literária, também responsável pela reescrita da presença negra na História nacional. Em *Rio Negro, 50*, podemos observar que a potência de sua escrita se mostra também ao fazer da Literatura um instrumento e o fim de sua missão, enquanto autor. Nesse sentido, acreditamos que a escolha em representar a população negra no recorte da década de 50 ultrapasse o simples objetivo de atribuir um pano de fundo à sua narrativa; cumpre-se observar que nesse romance são retratados momentos basilares para a organização dos movimentos negros no Brasil. Intencionalmente, o *griot* do Irajá preenche as longas páginas de sua prosa com importantes intervenções de grandes representantes do povo negro – tanto brasileiros, quanto estrangeiros; tanto militantes políticos, quanto agentes produtores de cultura (e, por que não dizer, reparadores de Culturas).

Além disso, pontuamos, ainda, que a década de 50 não é cristalizada como o único momento histórico da prosa. Assim como as ondas do mar levaram e trouxeram as heranças africanas às populações afro-diaspóricas, as ondas do tempo trazem ao momento da narrativa

os feitos de nomes que foram apagados dos registros oficiais da História, com o objetivo de levá-los do presente da escrita aos futuros alcançados no instante da recepção. Por essa razão, acreditamos que, para Nei Lopes, o fazer literário seja a retomada do direito às palavras (orais e grafadas) e o espaço da conquista da visibilidade histórica, na medida em que ele permite que a realidade penetre em suas palavras para que, enfim, possa moldá-la através de sua ficção. Fica patente, portanto, que Nei Lopes ultrapassa as expectativas do leitor que espera que sua produção se restrinja aos limites de produções de um autor militante; ao contrário, o *griot* do Irajá sopra suas palavras para se mostrar ser um grande construtor ficcional e um maestro do real maior ainda. Ele se reapropria da realidade e da História e as remodela com suas próprias cores e formas, reinserindo nelas tudo o que não deveria ter sido riscado nem apagado. Em entrevista que nos foi concedida, ao ser questionado a respeito da presença da oralidade em sua escrita, Nei Lopes afirma que tudo o que faz é “muito espontaneamente. E não como um recurso. É mais como uma espécie de técnica aprendida, “de ouvido”, como se diz na música.” (entrevista em anexo). Nesse sentido, acreditamos que as vozes de suas narrativas sejam, indiscutivelmente, a presença das encruzilhadas que compõe as culturas negras e traçam caminhos para o andar de suas *oralituras*. Em nossa análise, entendemos que, com um sopro de palavras, Nei Lopes demonstra, portanto, que para ser o *griot* da memória negra brasileira precisou, antes de tudo, saber ouvir o que lhe foi passado de boca a ouvido e reconhecer a herança das palavras ancestrais para que, enfim, tornasse-se o porta-voz de sua coletividade e um instrumento de sua perpetuação.

Nesse sentido, propomos considerar que a leitura do romance de Nei Lopes não se inicia ao abrir o objeto livro, mas, sim, ao compreender o que perpassa a formação daquele que é sinalizado como autor, na capa. *Rio Negro, 50* não é, assim, uma narrativa a respeito de personagens específicos em situações específicas; o romance é, em nosso ponto de vista, a essência da coletividade negra no espaço narrativo. Por este motivo, não cabe creditarmos casualidade às escolhas dos nomes dos personagens nem às relações que esses têm com a construção da prosa. Assim, a narrativa que ora analisamos se forma em espiral, construída através de fragmentos do passado real, do presente real, do narrado ficcional, do presente da recepção e, por fim, dos futuros também alcançados através da recepção. Nesse movimento, sinalizamos a presença do diálogo entre ancestralidade, autor, narrador, personagens e recepção; nessa harmonia de vozes plurais, a escrita de Nei Lopes se manifesta como uma grande conversa, tal como as conversas que entoam as vivências de seus personagens. Nessa direção, a escrita do *griot* do Irajá se faz, novamente, oralitura e performance.

No romance, um evento em homenagem aos 60 anos da finada Etiópia de Oliveira Houston abre espaço para que outro representante importante da coletividade negra tenha destaque na trama: o ator Grande Otelo. Em um discurso emocionado a respeito da cantora lírica, Otelo diz:

– Até hoje, passados mais de setenta anos do fim da escravidão no Brasil, pessoas de cor instruídas, como Machado de Assis, André Rebouças, Patrocínio, Padre José Maurício, Luiz Gama, General Glicério, Teodoro Sampaio, ainda são vistas como exceção. Entretanto, até o fim da primeira República, muitos negros e mestiços se destacaram, como regra e não como exceção, em profissões e atividades intelectuais mais valorizadas, como as de escritor ou professor. Mas quando essas pessoas são pretas, muitas vezes elas são saudadas como “mestiças”. (LOPES, 2015, p.255-256)

Nessa passagem, o discurso de Otelo se divide entre duas finalidades: a primeira, quando denuncia a falácia criada pelo ideal construído ao redor da crença em uma democracia racial. Citando Machado de Assis, André Rebouças, Patrocínio, Padre José Maurício, Luiz Gama, General Glicério, Teodoro Sampaio, o ator comprova que nem mesmo àqueles que têm a suposta passabilidade da cor mais clara (ou menos pigmentada) as oportunidades de mobilidade social e o acesso aos espaços de poder conseguem ser regra; são sempre exceções conquistadas quando essas populações conseguem “penetrar nas fissuras, nas brechas”<sup>14</sup>.

Dona Etiópia de Oliveira Houston, por exemplo, apresentada à recepção como “filha de uma família amulatada” (LOPES, 2015, p.54) que “tinha um pé aqui e outro na Europa, como Isa diz: “e uma perna na Europa e outra nos Estados Unidos” (LOPES, 2015, p.54), havia atingido a referida passabilidade em seu país graças a sua cor (mais clara) de pele e ao seu casamento com um maestro e compositor americano. Mas, segundo Isa Isidoro, foi nos Estados Unidos que a cantora teria vivenciado a presença incontornável de sua raça, expressa em seu fenótipo. Nas palavras de Isa:

Mas a América não foi um bom negócio pra ela, não! Porque ela não era uma Bidu Sayão; e não queria ser. E muito menos Carmem Miranda, que não tinha nada a ver com o que ela queria mostrar do Brasil lá fora. Para mim, a morte dela nos Estados Unidos, daquele jeito, foi mais por causa do ambiente do que por problemas de família. Racismo mata de paixão também! E como mata! E Dona Etiópia, se aqui até podia passar por morena, lá, por mais talento que tivesse, era sempre uma “colored”, uma “Beulah”, uma negra.<sup>15</sup> (LOPES, 2015, p.55)

<sup>14</sup> Penetrar na brecha falando, trabalhando, cantando, dançando, lutando.”

E escrevendo. Reverter. Esta a palavra-chave, palavra de ordem. Mas como toda prosa, fácil de dizer, difícil de fazer. Você olha a vida, parece uma parede. Mas se você olha de perto vê fissuras, as brechas. O negro (tanto o afro-brasileiro quanto o brasileiro negro) sempre penetrou nelas para sobreviver e criar. (SANTOS, Joel Rufino dos. – Orelha do livro *A lei do Santo*, de Muniz Sodré).

<sup>15</sup> Cumpramos escurecermos que Bidu Sayão foi uma cantora lírica brasileira branca, nascida em 1902, que ganhou um importante destaque ao ser considerada uma das maiores cantoras de ópera de todos os tempos e uma das

Partindo do testemunho de Isa, é possível compreendermos que seguir os exemplos de Bidu Sayão e de Carmem Miranda não era uma escolha possível para Dona Etiópia. Tanto em Bidu quanto em Carmem, Etiópia identificava caminhos que jamais seriam abertos para ela, mesmo podendo se “passar por morena”. A melanina que dava cor à sua pele também a fazia, em países como os Estados Unidos, ser furtada de possibilidades de acesso a determinados espaços. Nesse sentido, não lhe era permitida a oportunidade de obter igual destaque como cantora lírica, assim como não era de seu interesse “re-estereotipar-se” com bananas e bijuterias para que sua voz fosse ouvida. É importante observar, ainda, que compreender Etiópia como uma mulher parda, como descreve Isa, devolve-nos ao discurso de Otelo, que encontra nessa camada da população negra a possibilidade tímida de exceder à regra da exclusão racial.

Ao continuar seu discurso, Otelo traz à narrativa um contraponto a respeito da identidade racial de Etiópia. Ele diz:

Otelo faz uma pausa, bebe um longo gole d’água, respira fundo e prossegue:  
 – Etiópia de Oliveira nasceu num lar humilde, filha de um marítimo e uma dona de casa...  
 (...)  
 – E Etiópia, como filha caçula, e talvez mais bem-dotada e receptiva – o orador tem a voz embargada -, beneficiou-se, mais que seus irmãos, dos esforços da senhor sua mãe – conclui, emocionado, o Grande Otelo, já consagrado, desde o filme *Somos todos irmãos*, como um dos maiores atores do cinema brasileiro em todos os tempos. (LOPES, 2015, p.256)

Nesse trecho, Otelo reescreve a história de Etiópia ao mesmo tempo em que o narrador reafirma a história de Otelo. Se, no começo da narrativa, Isa a apresentou como uma mulher amulatada, aqui, a partir das palavras do ator, podemos compreender que a negrura de Etiópia já era anunciada em seu nome. Filha de uma mulher analfabeta e com 12 outros filhos, a cantora nasceu e cresceu da própria fissura social feita por sua mãe. Ao morrer e tornar-se finalmente consagrada, permitiu que o palco que dava lugar aos discursos fosse o espaço de sua redenção e da redenção dos seus. Se no início de sua fala Otelo grita o recrudescimento das exclusões encaradas por pessoas pretas, ao final, enquanto coroava Etiópia, o próprio ator passa a ser coroado pelo narrador – que, por consequência, ao se dirigir ao leitor-ouvinte, permite que o legado do Grande Otelo extrapole as páginas e reverbere na realidade. Dessa

---

maiores cantoras do Brasil. Já Carmem Miranda, também branca, nascida em 1909, em Portugal, radicou-se no Brasil e se destacou como cantora, atriz e dançarina. Ambas atravessaram o Atlântico e atingiram o sucesso nos Estados Unidos.

forma, Nei Lopes usa o real disfarçado de ficcional para que, no próprio espaço do ficcional, o real se transforme, reconfigure-se e retorne à realidade ora reescrevendo ora reforçando a História.

Há que estar sempre em guarda. Defendido. “Se impor” é colocar-se de modo a evitar ser atacado, violentado, discriminado. É fazer-se perceber como detentor dos valores de pessoa, digno de respeito, portanto. Vivendo no mundo dos brancos, nos diz Fanon: “El negro deja de comportar-se como indivíduo capaz de acción. La finalidad de su acción, entonces, será Otro (en forma de blanco), porque sólo Otro puede valorizalo”. (SOUZA, 1983, p. 27)

Sempre em guarda, *Rio Negro*, 50 ficcionalizará Abdias Nascimento mais uma vez. Na composição de Esdras, identificamos seus traços como as raízes que permitiram o desenvolvimento do personagem. Desta vez, na passagem que analisaremos a partir de agora, identificamos novamente um convite feito pelo ficcional ao real. Nei Lopes retoma um fato comprovadamente histórico para que possa representá-lo (e, quem sabe, reconfigurá-lo) em sua narrativa.

A condição de ser um povo negro é outro fator que permeia a história compartilhada dos africanos e dos seus descendentes na diáspora. Tal dado se tornou determinante no destino desses povos, na medida em que uma distinção da cor da pele e de traços fenotípicos serviu de base e/ou de pretexto para o não reconhecimento da humanidade dos povos africanos negros e para justificar a escravização do sujeito africano e de seus descendentes nas Américas. E, mais ainda, justificou a dominação do continente e a pilhagem de suas riquezas pelas potências europeias. (EVARISTO, 2011, p.16)

Unidas pela Diáspora, as trajetórias da afro-americana Katherine Dunham e de Abdias Nascimento também se cruzam no romance de Nei Lopes. Nascida em 1909, em Illinois, Katherine foi dançarina, coreógrafa, autora e criadora da técnica Dunham. Além disso, também se destacou por ser antropóloga, educadora e ativista social pelos direitos dos afro-americanos.

Renomada na Europa e na América Latina, em 1950 veio ao Brasil com sua companhia de dança para estreitar um de seus espetáculos. Sem saber o que a esperava, Katherine acabou se tornando personagem de outro espetáculo – esse, no entanto, era trágico e nada tinha a ver com sua grandeza artística. Ao chegar a São Paulo, viu-se impedida de hospedar-se no luxuoso hotel Esplanada. Na narrativa do *griot* do Irajá, esse evento é narrado da seguinte maneira:

– Não temos mais acomodações. O hotel está lotado, senhor.

– Mas eu estou vendo aquelas pessoas ali preenchendo fichas.  
 – *I beg your pardon.* – Katherine não está entendendo.  
 – Tinham reservas, senhor.  
 – Eu sei que este hotel tem acomodações... – Abdias já está a ponto de explodir.  
 – Não insista, senhor. Eu já lhe disse que não temos vagas.  
 – *I know what is goin' on* – Ms. Dunham já percebeu tudo. – *That's Brazilian Jim Crow!... Amazing!*  
 A bela e elegante Katherine acaba de sentir o gosto amargo do racismo brasileiro. Numa dose cavalhar; e sem o habitual disfarce. Como já o conhecia a antropóloga Irene Diggs, sua conterrânea, barrada no Rio, no Hotel Serrador, poucos anos antes. (LOPES, 2015, p.86)

Nesse trecho, Nei Lopes reescreve o capítulo que deu origem a primeira lei dedicada ao combate ao racismo, no Brasil: a lei nº 3.688/1941, chamada Lei Afonso Arinos, que tipificou ações racistas como contravenção penal. Na História oficial, a dançarina, após se perceber discriminada, usou sua voz e seu espaço no palco para denunciar o ocorrido. Em consulta ao sítio do senado Federal, o evento foi descrito como:

Numa terça-feira à noite, em sua estreia no Teatro Municipal de São Paulo, ela aproveitou o intervalo entre o primeiro e o segundo ato para fazer uma denúncia aos repórteres que cobriam o espetáculo. Revoltada, a artista relatou que, dias antes, o gerente do Esplanada, o luxuoso hotel vizinho do teatro, se recusara a hospedá-la ao descobrir que era uma "mulher de cor".  
 O cinco-estrelas paulistano mexeu com a pessoa errada. Além de especializada em danças de origem africana, Dunham era antropóloga e ativista social nos Estados Unidos — orgulhosa, portanto, de sua pele negra.  
 A denúncia de racismo caiu no Brasil como uma bomba. Primeiro, por ter partido de uma estrela de renome internacional. Depois, porque o país se julgava o mais perfeito exemplar de democracia racial.  
 (Agência Senado, disponível em: [www.12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivos/brasil-criou-1a-lei-antirracismo-apos-hotel-em-sp-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana](http://www.12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivos/brasil-criou-1a-lei-antirracismo-apos-hotel-em-sp-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana))

No entanto, no romance de Nei Lopes a atriz sofreu e enfrentou tal violência ao lado de um dos maiores líderes do movimento negro no Brasil: Abdias Nascimento. Nascido em 1914, em Franca, destacou-se por sua incansável luta pelos direitos dos negros, no Brasil. Foi professor, artista plástico, poeta, ator, dramaturgo e, assim como Katherine, também deixou uma importante contribuição para as artes cênicas (e para sua coletividade): o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1941. Em sua carreira (institucionalmente) política, foi deputado federal, senador e secretário de governo do Estado do Rio de Janeiro. Fundador do Ipeafro – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, em 1981,<sup>16</sup> Abdias foi um dos maiores articuladores do povo afro-brasileiro e um dos maiores contribuintes para a construção dos pensamentos a respeito de ser afro-brasileiro. Consciente do papel social de

<sup>16</sup> Pode-se consultar a página do Ipeafro em: <https://ipeafro.org.br/>.

Abdias, o *griot* do Irajá o costura à sua trama para que, assim, e através dela, possa promover o resgate da memória dos ancestrais e o orgulho de um passado marcado por lutas e vitórias. Dessa maneira, Nei Lopes ratifica um de seus grandes compromissos literários, confesso em sua entrevista: “Quando falo de “denúncias de cunho político”, refiro também e, sobretudo, à descolonização das ideias, pois o pensamento colonizado está na raiz do racismo estrutural brasileiro e se espalha também pelo consumo de literatura.”.

Ainda na passagem protagonizada por Katherine e Abdias, o *griot* do Irajá abre a roda de sua escrita para que a história de outro afro-americana venha à recepção: Irene Diggs. Assim como Katherine, Irene também nasceu em Illinois, em 1906, e destacou por suas grandes contribuições para o pensamento negro afro-diaspórico e afro-americano. Crítica do sistema capitalista, antropóloga, escritora e professora universitária, Irene é considerada uma das mais influentes autoras do século XX. Ao conhecer o também professor e pesquisador negro William Edward Burghardt Du Bois, seu impressionante conhecimento a levou a fazer parte de seu grupo de pesquisa; a partir daí, Irene se tornou ainda mais conhecida por seu trabalho, tendo como especialidade o estudo das relações entre a América Latina e o continente africano.

Em *Rio Negro, 50*, seu nome é evocado como um flashback que exemplifica o presente narrativo. Ao consolar Katherine, Abdias rememora semelhante fato ocorrido com sua conterrânea. Nas palavras do narrador, Irene confessa, na ocasião que:

– Este país me seduzia à distância. E o que mais me atraía era a convivência fraterna entre brancos, pretos, mulatos e índios – contava ela, magoada, ao repórter do jornal *Diretrizes*. – Foi com essa ilusão que eu cheguei ao Rio, rumando do aeroporto para o hotel, onde a Embaixada Americana tinha feito minha reserva, com bastante antecedência. – Aqui, a cientista enxugava uma furtiva lágrima, respirava fundo e continuava: - Eu vinha, em missão oficial do Departamento de Estado, pesquisar a situação social e histórica dos negros na bacia do Prata e notei a surpresa: eles não sabiam que a Doutora Irene Diggs era negra; e, aí, se atrapalharam e acabaram por me apresentar uma desculpa esfarrapada, alegando que não havia vaga. – O tom aqui já era de desafio, exigindo resposta. - Agora estou convencida de que, no Brasil, há mais preconceito do que em qualquer outro país da América, com exceção dos Estados Unidos. (LOPES, 2015, p.87)

No entanto, o leitor-ouvinte que busca vestígios do fato vivido por Diggs, no Brasil, não encontrará nada. Se a pesquisadora de fato existiu no real, aqui, sua experiência em terras brasileiras, por outro lado, parece ter sido fruto das duas línguas do *griot* do Irajá, que demonstra, assim, que a estratégia de “misturar e confundir” é uma constância em sua escrita. Assim, como num jogo de capoeira, o escritor ginga, mistura e confunde: algumas vezes para divertir, outras vezes para alertar ou reescrever o passado. Nesse sentido, Nei Lopes usa sua

literatura de maneira que, “como uma agulha mágica nas mãos dos povos colonizados, surge, retecendo fios esgarçados de um tecido antigo e roto, pano de fundo de um passado. Fendas, espaços lacunares, fuligem do tempo são preenchidos por uma poética da relembração. Busca-se o esquecido.” (EVARISTO, 2011, p.16).

Na busca pelo que foi esquecido ou rasurado, em *Rio Negro, 50*, Nei Lopes aborda questões sobre a negritude brasileira, ou seja, os matizes, as culturas, as resistências e as expressões de ser afro-brasileiro nos anos 50, no Brasil. Além disso, o *griot* do Irajá passeia por memórias e ensinamentos ancestrais afro-brasileiros e afro-diaspóricos, num sinal de que o que une os descendentes de africanos escravizados não é somente a marca do passado de escravização nem o reducionismo que tenta comprimir o fenótipo negro em apenas alguns traços e tons específicos.

Nei Lopes imprime em sua escrita a diversidade das manifestações da negritude brasileira. Por esse motivo, seus personagens apresentam subjetividades e descrições físicas diferentes, mas, ao mesmo tempo, apresentam também a consciência de que suas individualidades não os afastam de sua ancestralidade. A escrita de Nei Lopes também pode ser compreendida como um aceno àqueles que ocupam o espaço da escuta-leitura e que têm adormecida dentro de si a consciência de sua negritude. Nesse sentido, compreendemos que o romance sobre o qual conversamos se insere no que é descrito por Neusa Santos Souza:

Ser negro é, além disso, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a *priori*. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. (SOUZA, 1983, p.77)

Dessa maneira, a narrativa que se desenrola nas 286 páginas do livro também se mostra como uma contestação da visão estereotipada que a sociedade racista cria a respeito da identidade negra – que, como se vê, é plural. Por esse motivo, reafirmamos a necessidade de olharmos para os personagens e às menções aos sujeitos afro-diaspóricos reais presentes e ficcionalizados no romance, como expressões dessa pluralidade.

É necessário que reconheçamos que, na obra de Nei Lopes, nada é unicamente literário nem unicamente uma transcrição do real. Representado por sua própria obra, o *griot* do Irajá, enquanto agente de uma escrita literária, demonstra que sua negritude se manifesta, inclusive, no ato de performar subjetividades negras, reais ou não. Ele demonstra, ainda, a potência dos ensinamentos que afirma ter aprendido de ouvido. Tais saberes compõem sua trajetória tanto

como escritor, quanto como cantor, compositor, dicionarista e intelectual afro-brasileiro. Dessa forma, sua escrita e sua vivência nos devolvem aos ensinamentos de Leda Maria Martins, ao afirmar que o sujeito negro também é transpassado pelas performances negras ancestrais.

Nesse sentido, *Rio Negro, 50* é um romance através do qual conhecemos resistências e vivências negras e, ainda, o cenário político que se desenhava no Brasil daquela época e que, a partir dali, atingiria a todos, enquanto nação.

Nas rodas dos bares, entre uma conversa e outra, os personagens se mostram conscientes não apenas a respeito de sua coletividade, mas também do contexto político que era anunciado pelo segundo governo de Getúlio Vargas.

Entre um *jingle* da campanha de Vargas e a transcrição de sua famosa carta à nação, a presença do rádio é marcada no romance, de modo a situar o ouvinte-leitor a respeito do avanço e da concretização das frequências sonoras no país e intervir para que a recepção se localize no contexto histórico narrado junto de seus personagens. Assim, a cada fato noticiado pelo rádio, um personagem identifica prenúncios do que serão os Anos de Chumbo; e a recepção, as resistências negras face ao totalitarismo.

Pontuamos, aliás, que a proposta de leitura sonora, feita pelos recursos narrativos do escritor, não transparece somente nas falas dos personagens e nas intervenções do narrador; o convite ao audível é uma constante que ecoa ao longo de todo romance do *griot* do Irajá – que por também ser íntimo às sonoridades e suas significações, escreve-aprende-ensina-Conta-conscientiza de boca a ouvido.

Isa lembra que quando a notícia da morte do Presidente foi dada pelo rádio, grupos começaram a queimar as faixas dos candidatos da UDN. Outros corriam pelas ruas gritando o nome do falecido... Como as rádios avisaram que o corpo ia ser exposto à visita pública, o povo logo começou a fazer fila no Palácio. E, lá para as três horas da tarde, as filas já se estendiam dos dois lados do Catete: até o Largo do Machado e até o Largo da Glória. (LOPES, 2015, p.129)

A morte de Vargas traz ao romance importantes implicações que, ao serem narradas, ora delineiam Nei Lopes como um *dieli*, ora como um *doma*. É o caso da passagem em que é descrita a prisão de Gregório Fortunato:

- É... Gregório Fortunato! Negro, filho de libertos, peão de estância... Esse já nasceu personagem!
- É o “negrão do pastoreio” – ironiza o sociólogo Paladino dos Anjos, vestindo o paletó.
- Não deixa de ser um personagem.

- Como capanga, capataz; mas ainda escravo do gaúcho fazendeiro...
- A escravidão doméstica criou esse tipo de personagem: escravo subserviente, puxa-saco, dependente dos donos. Foram esses que não se conformaram com a Abolição: queriam ficar junto da família até o fim. (LOPES, 2015, p.131)

Tendo em vista que um dos eventos que decretaram o fim da Era Vargas foi o atentado a Carlos Lacerda, as investigações que objetivavam descobrir o mandante do crime levaram ao nome de João Alcino do Nascimento como autor. Uma vez preso, confessou ter sido contratado por Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal de Getúlio, também conhecido como o “Anjo Negro”.

A conversa entre os amigos, na roda do Rio Negro, não era mentira: de fato, a relação entre Gregório e a família Vargas precedia o atentado. Nascido em São Borja, Rio Grande do Sul, Gregório prestou seus primeiros serviços a Getúlio em 1938, quando foi contratado por Benjamin Vargas para compor, junto a outros homens, uma guarda pessoal para proteger o presidente dos atentados planejados por integralistas.

Por sua lealdade a Getúlio, Gregório acabou se tornando chefe da guarda e, com a morte de seu mestre, junto às lágrimas que caíam pelo presidente, caiu o próprio Anjo Negro, filho dos alforriados, herdando apenas o peso das acusações do crime contra Lacerda e ficando marcado, desse modo, não por sua própria vida, mas por sua servidão a Getúlio, o descendente dos senhores escravocratas.

As passagens em que são descritas a morte de Vargas e a prisão de Gregório representam mais do que os fatos históricos inscritos nela; elas representam também a consciência da população negra a respeito do cenário político brasileiro e suas ações nos períodos pré e durante os anos de chumbo. Imposta a Ditadura, o obscurantismo instaurado pela repressão militar passaria a ver todos os que contestassem o regime ou ousassem problematizá-lo como seus inimigos.

Dessa maneira, a nuvem que cegava o país avançava também pelos espaços ocupados pelas populações negras – o que incluiria, então, o Café e Bar Rio Negro e seus frequentadores. Assim, a roda de amigos passa a ser alvo do Governo militar, mesmo que não planejasse nenhuma ofensiva contra ele.

O doutor advogado aprimora seus argumentos. Porque a acusação contra a “corriola do tal Paulo Cordeiro”, como dizem os militares, é tão absurda quanto grave. A acusação, fantasiosa ao extremo, é de que eles estariam armando uma “milícia de pretos” (*sic*) para resgatar do presídio da Rua Frei Caneca o seu suposto líder, o tal do Gregório, o “Anjo Negro” do Presidente morto, encarcerado em agosto do ano passado. Pelo menos é isso o que se conversa na sede do poder paralelo instalado na Base Aérea. (LOPES, 2015, p.140)

Acusados de quererem dar início a uma chamada “Guerra Preta”, a perseguição a intelectuais, artistas e militantes negros se fundamentava no combate às milícias que, supostamente, prometiam a quem aderisse à Guerra “emprego de três salários mínimos, com carteira assinada, assistência social e direitos trabalhistas” (LOPES, 2015, p.141). Para isso, os cabeças, que eram Paulo Cordeiro e seus amigos do Rio Negro, arregimentariam “soldados em todos os morros e favelas cariocas, em todos os clubes carnavalescos e escolas de samba, terreiros de candomblé e umbanda, gafieiras e clubes de futebol dos subúrbios, da Baixada Fluminense e da Zona Rural, de Jacarepaguá a Santa Cruz” (LOPES, 2015, p.141).

Fica evidente, então, que a repressão às populações negras sempre existiu, fosse sob o chicote, fosse à mira de um governo ditatorial. Nessa passagem, fica patente que consciência racial e social de sujeitos afro-brasileiros sempre simbolizou algo a ser combatido, sob o risco de perder o controle e a manutenção da ordem social.

O grupo de Paulo Cordeiro simbolizava perigo porque representava a manifestação da união da coletividade negra. Ainda que houvesse frequentadores que se declarassem a favor dos ideais comunistas, o foco vermelho que estremecia os repressores era, na verdade, um foco negro, afrocêntrico e questionador da perpetuação da estrutura social racista.

Cumpramos observarmos, inclusive, que esse momento da História nacional também foi marcado pela intensificação da criminalização e do combate às práticas religiosas de matrizes africanas, o que resultou no grande acervo de itens sagrados, no Museu da Polícia Militar, e na prisão de pais e mães de santo.

Apesar de ser quase apagada dos capítulos em que a História oficial reserva à Ditadura Militar, a população negro-brasileira não esteve inerte ao longo do período que calou os direitos e as liberdades, no Brasil. Se a condição do negro na sociedade brasileira já era marcada por opressões resultantes do período da escravização, durante as décadas de governo militar as expressões do racismo buscaram novos focos, como o samba e as próprias religiões afro-brasileiras – expressões de negritude que não apenas reconectavam à ancestralidade, mas que também tinham o poder de concentrar e organizar os movimentos negros.

## CONCLUSÃO

Entre *doma* e *dieli*, Nei Lopes se consagra através de sua escrita como um *griot* brasileiro e afro-diaspórico. Consciente de si e de sua coletividade, o escritor que vem de lá, do Irajá, canta palavras grafadas, ginga e repercute em várias páginas a imensidão do ser e do saber-se negro. Como um grito cantado, tudo o que então aprendera “de ouvido” ganha um tom sincopado que escapa às páginas, ganha ouvidos, ritma corpos irmãos e desperta dentro deles as performances ancestrais. Dessa forma, então, um Rio Negro de vários matizes, culturas e subjetividades desagua em afluentes a tingir das suas próprias cores, com negrura, o Rio da década de 50 – e de antes. E de depois.

Tò è tò ri òlà tò.  
Sàngò tò ri òlà.<sup>17</sup>

A partir desse romance analisamos a composição de suas personagens vistas a identificar de que maneira a criação de diferentes subjetividades pode ser compreendida como um traço da estética proposta pela Literatura Negro-Brasileira, na medida em que um personagem negro, quando criado por um autor igualmente negro, tende a ser representado de forma diferente e com objetivos diferentes.

Na obra de Nei Lopes, observamos que a criação de várias personalidades e de várias expressões de vivências negras. Estivessem no mesmo espaço ou memento histórico, estivessem em algum recorte do passado, na narrativa do *griot* do Irajá, ser negro significou ser plural, ser possuidor de individualidades, mas pertencente a uma coletividade. Nos personagens que analisamos, pudemos identificar que a Afrocentricidade é presente em cada um deles, porém cultivada de maneiras singulares. Esdras afirmou sua negritude em seu teatro. Já Paula Assis, reafirmou sua negritude em sua vida profissional e cada mostra de conhecimento a respeito de seus ancestrais. Isa Isidoro, no entanto, encontrou nas performances do corpo a manifestação do Sagrado que a precede, assim como sua mestra, Dona Etiópia, grande defensora e apoiadora das culturas negras.

A escolha pelo recorte da década de 1950 também reforça a intencionalidade de Nei Lopes em, através de sua linguagem literária, despertar o conhecimento dos seus a respeito da organização dos movimentos negros, como uma lembrança de que os sujeitos negros nunca

---

<sup>17</sup> Cantiga 49 de Sàngò. (D'ÒGÚNJÀ, Sérgio. Você canta para os òrìsàs. Cantigas de òrìsàs com o ògã àlàbè Sérgio D'ògúnjà - 1ª Edição. Rio de Janeiro: Centro de cultura e cânticos Africanos.)\*

\*Sem data

estiveram alheios a quaisquer momentos de sua História nem da História nacional. Assim, ao recontar o passado, ao exaltar grandes personalidades e ao reafirmar posicionamentos, o *griot* do Irajá se aproximou cada vez mais dos ensinamentos de Hampaté Bâ. Tal característica se fez ainda mais marcante, quando analisado o romance da perspectiva da *oralitura*.

Aqui, presumimos que a escrita literária de Nei Lopes, aprendida de ouvido pelo autor, demande também ser lida com os ouvidos. Por isso, sugerimos pensar sua obra da perspectiva de um leitor-ouvinte, que busca, ao ler um romance, ouvir as vozes pertencentes a essa história. Além disso, acreditamos ser necessário pontuar todas as manifestações de performances negras em seu romance: através do Sagrado, do histórico e do cultural.

Por fim, acreditamos que nossas propostas de leitura se somem às outras características da escrita do *griot* do Irajá e que, quando justapostas às escritas de seus contemporâneos afro-diaspóricos, revelem a existência e a pluralidade de uma literatura que já é brasileira, mas que busca reforçar, então, sua afro-brasilidade. Buscaremos, portanto, investigar os tons e as formas que se unem à escrita de Nei Lopes, em coletividade, criando a Literatura Negro-Brasileira.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA Senado. Disponível em: [www.12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasil-criou-1a-lei-antirracismo-apos-hotel-em-sp-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana](http://www.12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasil-criou-1a-lei-antirracismo-apos-hotel-em-sp-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana).

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade - a teoria da revolução social*. Afrocentricity International Inc, 2014.

BÂ, Hampaté. *A tradição viva in História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África*, editado por Joseph Ki-Zerbo. Brasília: Unesco, 2010.

BALLOUK, Sergio. *Enquanto o tambor não chama*. São Paulo: Quilombhoje, 2011.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CUTI. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

BRASIL. Decreto Lei. Disponível em: [planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/De17967impressao.html](http://planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/De17967impressao.html).

DICIONÁRIO Caldas Aulete. (Disponível em: [aulete.com.br/](http://aulete.com.br/))

D'ÒGÚNJÀ, Sérgio. *Você canta para os òrìsàs. Cantigas de òrìsàs com o ògã àlàbè Sérgio D'ògúnjà - 1ª Edição*. Rio de Janeiro: Centro de cultura e cânticos Africanos.

EMICIDA. “Levanta e anda” in *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*, Warner Chappel Music, Inc, 2013.

ENTREVISTA com Neusa Santos Sousa, no programa “Espelho”. Disponível em: [youtu.be/eugWGvhG48o](https://youtu.be/eugWGvhG48o).

EVARISTO, Conceição. *Literatura afro-brasileira: uma poética da nossa afrobrasilidade*. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2. sem. 2009.

EVARISTO, Conceição. *Poemas Malungos – Cânticos irmãos*. Niterói: [s.n.], 2011.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

GONÇALVES e SILVA, Petronilha Beatriz; BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção (org.). *O Pensamento Negro em Educação no Brasil: expressões do movimento negro*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 1997.

LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- LOPES, Nei. *Poética*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2014.
- LOPES, Nei. *Rio Negro 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- LOPES, Nei. *Nas águas desta baía há muito tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, Belo Horizonte, n. 26.
- MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, 2007.
- MOREIRA, Wilson; LOPES, Nei. *A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes*. [S.l.]: Universal Music, 1980.
- MUNANGA, Kabengele. Negritude Afro-Brasileira: perspectivas e dificuldades. *Revista de Antropologia - Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 33, 1990.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NERES, Julio Maria; MARKUNAS, Mônica; CARDOSO, Maurício. *Negro e Negritude*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- RACIONAIS MC's. Jesus Chorou. *In: Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*. [S.l.]: Unimar Music, 2002.
- RESENDE, Beatriz. *Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *A lei do Santo: contos*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- SOUZA, Joyce Gonçalves Restier da Costa. *Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2018.
- SOUSA, Cruz. *Broquéis*. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: [digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3901](https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3901).

**ANEXO** – Entrevista com Nei Lopes, concedida no dia 13 de maio 2021, via email

1) O que te motivou a iniciar uma carreira Literária?

**Nei Lopes:** É uma história longa. Em 1966, quando me formei na Faculdade Nacional de Direito, eu já trabalhava como “solicitador”, categoria de atuação forense hoje extinta, em um escritório de advocacia. Ser advogado era um sonho manifestado na infância, em brincadeiras no quintal de casa, quando eu nem sabia o que era a profissão. Eu vestia um paletó e uma gravata, velhos, enchia uma pasta com papeladas (recibos, contas de luz, páginas de revistas etc.) jogadas fora, e “ia à luta”, influenciado por algo visto não me lembro onde. A família, sem tradição escolar além do Ensino Fundamental, parece que via aquilo como algo talvez profético. O ingresso na Faculdade, então, foi visto como o início da concretização da “profecia”, materializada enfim na formatura. Curioso é que outro sonho de infância era participar de uma escola de samba, depois que vi no carnaval de 1952, no Irajá onde nasci e fui criado, meninos como eu, ao lado dos pais, vestidos “como homens”, de terno, gravata e chapéu, como era a praxe da época, depois mudada, com os homens também vestindo fantasias. Este outro ideal foi curiosamente concretizado em 1963, quando eu já tinha passado para o segundo ano do curso de Direito. Numa época em que as barreiras entre o mundo do samba, tido como de “malandros”, e o das “pessoas de bem” começavam a ruir.

Voltando à advocacia: pouco tempo depois de formado – e tendo conseguido empregos, não totalmente compatíveis com a carreira jurídica, mas que garantiam meu sustento – eu abria um pequeno escritório, também no subúrbio, em sociedade com um colega; e com boas perspectivas. Entretanto, com menos de três anos, eu já estava estressado, sobretudo por causa da burocracia forense. Aí, como eu tinha outras habilidades, inclusive como desenhista, intuí que seria melhor me dedicar a uma ou mais atividades onde o meu potencial de criador pudesse ser exercido como atividade remunerada, sobretudo porque eu também já tinha constituído família. Assim, desfiz a sociedade no escritório; e quando fui convidado a trabalhar criando textos para programas audiovisuais – novidade muito divulgada, na época do “Brasil Grande”, no universo da publicidade e da propaganda – aceitei, vendo aí o caminho.

No ambiente dos estúdios, de criação e gravação de som e de imagens dos “audiovisuais”, acabei passando a criar também *jingles* (canções publicitárias). E veio daí a oportunidade de gravar minha primeira obra lítero-musical, no campo da música popular,

tendo como intérprete a mais tarde famosa cantora Alcione, então iniciando carreira. Por essa época, passei a integrar a Ala de Compositores dos Acadêmicos do Salgueiro, escola de samba em que estreei no vitorioso carnaval de 1963. O fato de eu ser do Irajá e me filiar a uma escola da Tijuca também é meio mágico. Na faculdade conheci a minha primeira mulher, de origem tijuicana, e com parentes ligados ao Salgueiro, tendo um deles se tornado meu parceiro na criação de alguns sambas do meu repertório autoral. A história é longa e dá muitas voltas. Então voltemos ao início dos anos 70.

Por esse tempo, apesar do cenário político desfavorável, escrevi e publiquei poemas e continuei escrevendo canções, habilidade que, aliás, eu também trazia de casa, pois fui criado numa família extremamente musical. Na literatura, tive poemas publicados na célebre Revista Civilização Brasileira, aguerrido território da esquerda, e algumas publicações de entidades sindicais. E ganhei a primeira premiação, com um pequeno volume de poemas (que morreram inéditos) que ganhou menção honrosa num concurso da União Brasileira de Escritores. Chegamos então à década de 1980, onde o caminho da literatura realmente começa ser trilhado.

O primeiro trabalho literário publicado foi um pequeno ensaio sobre a questão do Samba (sempre ele!), publicado em 1981. Aí se iniciava minha carreira, hoje com 42 livros publicados, inclusive sete romances, lançados por editoras fortes, como a Record.

2) Em 2012, em entrevista ao programa “Imagem da Palavra”, você disse:

“Eu sou compositor profissional há 40 anos e sou escritor profissional há 30, e consegui construir uma história dentro da música. Dentro da Literatura, claro que não, é um pouco mais complexo, mais difícil, mas tenho também uma vasta produção”.

Tendo em vista sua vasta produção e a importância que ela tem para outros escritores e para, sobretudo, leitores negros, o que te afastaria do reconhecimento de uma história Literária construída? Por que o espaço Literário se mostra mais complexo e difícil mesmo para um aclamado escritor como você?

**Nei Lopes:** No Brasil, o perfil idealizado do escritor, sobretudo o ficcionista, que ocupa uma espécie de grau maior da “hierarquia”, é o de pessoa com formação universitária, sobretudo em Letras ou Comunicação. Luiz Fernando Vianna, jornalista sensível e respeitado, escreveu,

algum tempo atrás, algo mais ou menos assim: “Se para o Chico Buarque, que por ser compositor de música popular, já é difícil ser reconhecido, imaginem a dificuldade que é para o Nei Lopes, que é compositor e sambista” (cito de memória). Eu já tinha percebido isto, ou seja: que críticos literários, de um modo geral, só reconhecem e validam escritores que falem a mesma língua que eles falam, isto é, que obedecem aos mesmos cânones que eles respeitam, aprendidos no mundo acadêmico. E o Luiz Fernando Vianna foi ainda mais fundo, incluindo em sua declaração o conteúdo racista, segundo o qual o samba é, em síntese, uma música menor, sem importância.

3) Em “Dicionário Literário Afro-Brasileiro”, a introdução é iniciada ao pontuar a negação constante da existência da Literatura Afro-Brasileira enquanto movimento Literário. Você diz:

Na opinião de alguns teóricos, para a Literatura contemporaneamente produzida por escritores negros no Brasil ser de fato considerada uma Literatura específica, diferenciada, seria necessário propor uma nova estética, assim reconhecida por instituições como as universidades e os círculos de leitura. Essa estética teria de ser capaz de romper os limites “ocidentalizantes”, qualificados como essenciais, segundo esses teóricos. Em contrapartida, existem estudiosos que acreditam que tal rompimento começaria na denúncia e no enfrentamento do racismo e dos fatores que desprezam, ocultam ou negam essa Literatura.

(3.1) Para você, enquanto autor e leitor, quais são as características que fazem com que a Literatura Afro-Brasileira seja de fato um movimento Literário? (2.2) Em quais momentos a Literatura Afro-Brasileira rompe com os limites “ocidentalizantes”? (2.3) Quais seriam os traços característicos dessa estética Literária?

**Nei Lopes:** Hoje, mais serenamente, acho muito remota a possibilidade de existência de uma literatura “afro-brasileira”, como um ramo da imensa árvore que compreende todas as manifestações literárias nascidas e cultivadas no Brasil. De minha parte, procuro escrever contos, romances e poemas tematizando o universo brasileiro, em personagens, temas e ambientes. Mas realmente não sei se estou fazendo uma literatura diferente do todo, e que talvez pudesse sinalizar uma estética distinta. E tenho dificuldade em teorizar sobre isso porque não tenho a formação acadêmica necessária, pois sou somente escritor, não crítico. Da mesma forma, não afirmo a existência ou mesmo a possibilidade de um falar Afro-brasileiro, como, por exemplo, o *créole* do Haiti e o *gullah* da Carolina do Sul e Geórgia, nos Estados

Unidos. Só sei da africanidade residual nas falas dos quilombos remanescentes e alguns outros núcleos. Daí, eu não acreditar nessa possibilidade de rompimento com os limites ocidentalizantes da língua falada no Brasil, aliás, cada vez mais invadida pela linguagem dos grandes monopólios transnacionais.

4) Ao pensar as civilizações africanas da contemporaneidade, Molefi Kete Asante, em *Afrocentricidade: Teoria da Mudança Social*, fala sobre a transcontinentalidade do sistema cultural africano. Neste, estariam presentes os africanos e seus descendentes em Diáspora. A respeito do uso da linguagem, ele afirma que:

Nossa libertação do cativeiro da linguagem racista é a prioridade do intelectual. (...) A primeira regra para a liberdade da mente é a liberdade da linguagem. Como Lorenzo Turner disse, linguagem é essencialmente o controle do pensamento. Não será possível direcionar nosso futuro sem primeiro controlarmos nossa linguagem. O sentido da linguagem está na precisão de vocabulário e na estrutura em um contexto social particular.

Sendo agente no fazer literário de uma literatura que se quer Afro-brasileira, como você caracterizaria a linguagem com a qual escreve suas narrativas? Em quais momentos a escrita de um autor negro se torna também uma escrita negra?

**Nei Lopes:** Molefi K. Asante e seu grupo na Temple University, dos quais tenho algumas obras, teorizam muito bem sobre o que seria o “racismo literário”. E eu procuro hoje também fugir das armadilhas do “negro exótico”, “folclórico” etc. Mas não abro mão de escrever como informalmente falo, na condição de negro, carioca, suburbano e sambista. E esta linguagem não é a mesma que uso em situações como a deste questionário, que exige certo grau de erudição estranho à fala popular. Mas o que eu gosto, mesmo, com grande prazer, é de usar a minha linguagem cotidiana na literatura ficcional que produzo.

Para minha alegria, isto foi observado pelo saudoso filólogo Antonio Houaiss, na apresentação de *Casos Crioulos*, minha estreia na ficção, em 1987. Entretanto, como o registro das narrativas era marcadamente humorístico, talvez não tenha agradado à militância negra, que provavelmente viu a fala (gírias, etc.) como estereotipada e até como exemplo do que agora se chama “racismo recreativo”. Minha intenção, porém, foi e continua sendo imprimir na obra a marca da minha afro descendência, ou seja, quis fazer uma escrita negra, o que não sei se consegui, de forma assertiva.

5) Atualmente, outros autores negros também carregam em suas obras a constante assertiva que é a existência da Literatura Afro-brasileira, como Muniz Sodré, Conceição Evaristo, Éle Semog e Eliana Alves Cruz. Você costuma ler a obras de seus contemporâneos? Se sim, você identifica que, em algum momento, há pontos semelhantes entre a sua escrita e as escritas desses outros autores?

**Nei Lopes:** Muniz Sodré – sem dúvida, um dos maiores teóricos da Comunicação no Brasil – é também um excelente ficcionista. Conhece, por dentro, o mundo dos terreiros e os do samba bem de perto. Tem mostrado isso, além dos ensaios acadêmicos que produz, criando uma obra ficcional bastante consistente, inclusive na novela policial *Bagulho*, de 2016, passada em terra carioca.

Conceição Evaristo todo mundo já sabe quem é e o que faz. Eliana Alves Cruz, cujo pai foi meu contemporâneo na Faculdade Nacional de Direito e é um dos meus maiores amigos, bate forte o tambor de sua ancestralidade afrobaiana. Éle Semog é neste nosso tempo, um dos pioneiros da poesia militante no Rio e na Baixada fluminense. E tem mais gente “preta e parda” (classificação do IBGE) produzindo boa literatura.

6) O professor Eduardo de Assis Duarte estabelece que a linguagem seja uma das características principais da Literatura Afro-Brasileira. Para ele, a escrita negra dessa Literatura teria como um de seus objetivos romper os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco.

Nas suas obras, especialmente em *Rio Negro*,<sup>50</sup> é muito comum observarmos a presença da oralidade ao longo da narrativa. Muitas vezes, o leitor se sente à mesa do Café e Bar Rio Negro, junto aos personagens, como se fosse mais um participante da conversa. O mesmo ocorre quando o narrador se dirige diretamente ao leitor, como se ele estivesse contando diretamente à recepção uma história que ficou sabendo.

Esse recurso da oralidade, que você usa amplamente em grande parte de suas narrativas, pode ser caracterizado como parte daquela linguagem que busca ruptura, descrita por Eduardo de Assis Duarte?

**Nei Lopes:** Eu gosto muito de criar diálogos. E o gosto vem de um lado teatral menos conhecido de minha escrita. Não sei se, aí, eu chego à “ruptura”, pois outros autores, de outros universos, também escrevem assim. O importante é que o diálogo é a oralidade nua e crua, em estado puro. E isto é bom.

7) Ainda sobre a oralidade de sua obra, muitas vezes é possível supor que suas narrativas não foram feitas somente para ocupar o espaço concreto do papel. Muitas vezes, inclusive, ler essas narrativas parece ser um convite a extrapolar o plano do escrito e lançar-se ao plano do falado. Assim, sua produção parece coabitar a fala e a escrita.

A esse respeito, haveria intencionalidade em produzir suas narrativas com essas características? Caso haja, você atribuiria esse recurso à linguagem proposta pela Literatura Afro-Brasileira? Por quê?

**Nei Lopes:** Como disse, faço isso muito espontaneamente. E não como um recurso. É mais como uma espécie de técnica aprendida, “de ouvido”, como se diz na música.

8) *Rio Negro, 50* é um romance que traz personagens negros com as mais variadas subjetividades, vai do vendedor de amendoim ao advogado, da funcionária pública ao teatrólogo. Esses personagens parecem transitar não somente pelo espaço narrado, mas também pelo espaço real que existia no momento histórico em que se passa a narrativa. Assim, não são raras as vezes que nomes de grandes figuras negras de nossa História, como Abdias do Nascimento, aparecem no desenrolar do romance. Da mesma forma, podemos observar a menção a outros autores e figuras negras como um traço comum em toda sua produção Literária. Tendo em vista esse aspecto, qual seria sua intenção ao trazer figuras reais ao espaço ficcional?

**Nei Lopes:** Aí, sim, uso um recurso, que é o de misturar e confundir, fazendo o personagem real invadir a ficção, na qual ele está representado com outro nome, fictício. No caso do saudoso Abdias, criei um personagem com algumas de suas características, mas com outro nome. Então, adiante no texto, fiz referências a ele para despistar, para criar no leitor a dúvida se era ou não do Abdias, inspirador de todos nós, que eu estava falando. Num romance

posterior ao Rio Negro, no ambiente judaico da velha Praça Onze carioca, inclui um personagem secundário com características bem marcadas. Na noite de autógrafos do lançamento do livro, uma senhora muito simpática e carinhosa, me fez a coincidência, mais ou menos assim: “*Eu conheci esse F. que você menciona. Foi o homem da minha vida*”. O personagem era absolutamente ficcional e de uma época em que eu ainda não tinha nascido.

9) A respeito de sua recepção, você pensa em algum público específico ao escrever suas narrativas?

**Nei Lopes:** Quando escrevo e lanço, eu quero é que todo mundo leia, goste e comente. Mas em certos casos, como o do mais recente romance, ainda em análise em uma das editoras pelas quais publico, tenho, sim, um objetivo. Faço muitas denúncias de cunho político, na expectativa, sim, de conscientizar publico leitor para o perigoso cenário em que o Brasil está vivendo, no momento desta entrevista.

10) Sendo a Literatura Afro-Brasileira um espaço de produção literária especialmente escrita para a negritude, seria possível afirmar que algumas discussões entre os personagens de *Rio Negro*,<sup>50</sup> buscam também descolonizar o pensamento do leitor Afro-brasileiro? Caso seja, quais são seus outros objetivos ao ocupar as páginas brancas da Literatura Brasileira?

**Nei Lopes:** Exatamente. Quando falo de “denúncias de cunho político”, refiro também e, sobretudo, à descolonização das ideias, pois o pensamento colonizado está na raiz do racismo estrutural brasileiro e se espalha também pelo consumo de literatura.

11) Sendo a afirmação da existência da Literatura Afro-Brasileira ainda um ponto de tensão em espaços hegemônicos, como são as Universidades e o meio editorial, seria possível afirmarmos que os autores que se dedicam a essa escrita e que a defendem enquanto movimento Literário reproduzem táticas de resistência ao racismo tal como aquelas feitas em quilombos? Poderíamos afirmar a existência de um “aquilombamento Literário”?

**Nei Lopes:** O único movimento literário organizado, nesse sentido, que conheço, é o “Quilombhoje”, surgido em São Paulo em 1978 e até hoje em ação. Mas, pelo que conheço, até aqui o único nome lançado no âmbito dessa iniciativa a ganhar renome nacional, salvo engano, foi o de Conceição Evaristo. Apesar de lançar, a cada ano, uma edição dos Cadernos Negros, em prosa e poesia, alternadamente, os livros são em alguns casos traduzidos e publicados no exterior, chegando em geral aos meios universitários de alguns países. Mas não chegam ao mercado brasileiro.

Se “quilombamento” é isto, para mim não é bom. E assim, volto àquele trecho lá atrás, onde falei nos críticos literários, nos cânones acadêmicos e na contundente constatação do jornalista Luiz Fernando Vianna.

Finalizando, digo sinceramente que não me vejo como um “aclamado escritor”. Pode ser que, alguns anos mais tarde, quando não estiver mais fisicamente por aqui, eu seja lembrado e aplaudido. Mas por enquanto isto ainda não é uma realidade. E exatamente porque a minha imagem mais percebida, inclusive pela mídia jornalística, é a de compositor popular e especialmente de “sambista”, que eu sou, sim, mas só quando quero; e não quando querem que eu seja. Morou? Deu pra entender?

Nei Lopes – 13.05.21 (Dia dos Pretos-velhos)\*

\*Assim assinado pelo próprio autor.