

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A ESTÉTICA DO SER/ESTAR NO “ENTRE LUGARES”
IMAGENS DO NEGRO, DO MESTIÇO, DO MULATO E DO BRANCO EM
PRIMEIRAS TROVAS BURLESCAS DE GETULINO, DE LUIZ GAMA

Mara Regina Paulino

São Paulo

2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A ESTÉTICA DO SER/ESTAR NO “ENTRE LUGARES”
IMAGENS DO NEGRO, DO MESTIÇO, DO MULATO E DO BRANCO EM
PRIMEIRAS TROVAS BURLESCAS DE GETULINO, DE LUIZ GAMA

Mara Regina Paulino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli Marquezini

São Paulo

2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Paulino, Mara Regina

A estética do ser/estar no “entre lugares”: imagens do negro, do mestiço, do mulato e do branco em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, de Luiz Gama/ Mara Regina Paulino; Orientadora Fabiana Buitor Carelli Marquezini. - São Paulo, 2010.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Área de Concentração: Estudos Comparados) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Literatura afrobrasileira. 2. Literatura e sociedade. 3. Poesia e história. 4. Poesia e sátira. 5. Literatura brasileira. 6. Luiz Gama.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a grande amiga e mentora Profa. Dra. Rosângela Malachias e Prof. Antônio José Pasta por me incitarem o desejo da produção acadêmica.

Ao meu jovem amigo e colega de Universidade Roberto Bovo (Betão), falecido ano passado, pelas longas conversas e conselhos que varavam as noites.

À Profa. Fabiana pela paciência e incentivo.

Ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela bolsa.

À Profa. Tânia pelas constantes conversas e orientações.

Ao Badou Robert pelas traduções.

Aos colegas Isabela, Daniel, Sílvia, Marina, Eliane e Teônia pela revisão.

Às minhas amigas de infância, que nunca entenderam o tanto que me dedico aos estudos, mas me admiram por continuar, por isto me julgam “inteligente”. A todos e todas que direta e indiretamente me influenciaram ao parar em algum momento para conversar, trocar ideias e aconselhar.

E com carinho especial agradeço aos professores e professoras da Área de Estudos Comparados, sempre receptivos e abertos ao diálogo.

Resumo:

O romantismo literário brasileiro conseguiu fabricar um modelo de índio civilizado despido de suas características reais, mas quase nada falou sobre as populações africanas, houve um longo silêncio sobre as etnias negras que povoavam o Brasil” (ORTIZ, 2003: 19). Por isso, optamos por estudar analiticamente a obra *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, do ex-escravo, escritor, abolicionista, jornalista e advogado Luiz Gama, levando em conta como o eu-lírico qualifica o negro, o mestiço, o mulato e o branco por meio de características ou de ações, e quais são os valores atribuídos a esses grupos étnicos.

Análise que nos lembra a importância da relação entre a mensagem e a imagem que se produz literariamente, já as qualificações (atributos e valores) apresentadas vêm ligadas à uma série de fatores dotados de significados próprio originando uma valorização humanitária peculiar, que leva em conta certas pretensões que podem ser sociais e históricas e desvelam acontecimentos e motivações que vão ao encontro de concepções que geram o que cita David Haberly:

“The multiracial character of Brazilian literary history, however, goes far beyond genetics. As we shall see, much of Brazil's literature has been preoccupied with an anguished search for a viable racial identity – a search that has been both personal and national in scope.” (HABERLY, 1983: 2)

Palavra chave: Literatura afrobrasileira; Literatura e sociedade; Poesia e história; Poesia e sátira; Literatura brasileira, Luiz Gama.

Abstract

Literary Romanticism Brazilian managed to make a model of civilized Indian stripped of their actual characteristics. On the other hand, said nothing about the African population, there was a long silence on the ethnic black that filled the Brazil "(Ortiz, 2003: 19), so we chose to study analytically the work *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, of the former slave, writer abolitionist, journalist and lawyer Luiz Gama, taking into account how the I-lyric describes the black, mestizo and mulatto through features or activities, and what are the values assigned to them.

Analysis reminds us of the importance of the relationship between the message and the image is produced literally, as the skills (attributes and values) presented are linked to a number of factors endowed with meaning itself leading to a recovery humanitarian peculiar, which takes into account certain claims which may be social, historical and uncover the events and motivations that are in harmony with concepts that generate citing David Haberly:

"The multiracial character of Brazilian literary history, however, goes far beyond genetics. As we shall see, much of Brazil's literature has been preoccupied with an anguished search for a viable racial identity - a search that has been both personal and national in scope. "(Haberly, 1983: 2)

Keyword: Literature Afro-Brazilian, Literature and society, poetry and history, poetry and satire, Brazilian literature; Luiz Gama.

Sumário

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract	6
1. Introdução: Uma vida além do tempo.....	8
1.1. Sobre o fio da navalha	8
1.2. “Infortúnio” crítico.....	16
1.3. Linguagem e tensão ideológica.....	18
1.4. Criação literária e poder simbólico.....	21
2. Primeiro Capítulo: Imagens do negro, do mestiço, do mulato e do branco.....	30
2.1. A crítica aos brancos.....	33
2.2. A crítica aos pares.....	38
2.3. Mulher: Dona ausente ou eterna provedora?.....	52
2.4. Um Orfeu fora do lugar?.....	63
Conclusão.....	72
3. Segundo Capítulo: Uma sátira não hegemônica.....	75
3.1. Alter ego.....	102
Conclusão.....	108
4. Terceiro Capítulo: Antropologia poética.....	111
4.1. Entre mulas e mulatos.....	111
4.2 <i>Primeiras Trovas Burlescas</i> , entre o ébano e o marfim.....	121
Conclusão.....	129
5. Bibliografia	132

1. INTRODUÇÃO

UMA VIDA ALÉM DO TEMPO

1.1. SOBRE O FIO DA NAVALHA

Em *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo, o historiador Benedict Anderson define nação como

“uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.

[...] ela é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginadas limitadas.” (ANDERSON, 2008: 32/34)

No Brasil do século XIX, a ânsia pela construção de uma identidade nacional levou os intelectuais a adotarem um critério epistemológico e ontológico que buscava no mito da Natureza a gênese de nossa comunidade específica, espelhando-se em modelos histórico-sociológicos constituídos pela e para a sociedade europeia. E a projeção que se desejava era a imagem de um Estado-Nação formado apenas por dois grupos étnicos: o europeu e o indígena. Isso não seria nenhum contra-senso se, naquele momento, a população brasileira, mais especificamente a paulista, nosso foco de atenção, não fosse composta, nas fazendas de café, por 55.834 escravos (negros e mestiços), 4.223 agregados (brancos e mestiços) e 2.159 colonos; enquanto nas fazendas de açúcar viviam 15.641 escravos, 698 agregados e apenas dez colonos (COSTA, 1966:23).

Nesse contexto, tínhamos uma elite que se confrontava ideologicamente, sob um modelo monárquico recém reconhecido por Portugal e Inglaterra, com a necessidade de afirmação de uma imagem que se distanciasse de um contexto considerado pela Europa como um lugar de “comércio de almas”. No entanto, a sociedade e a economia local continuavam estruturadas com base num sistema escravocrata persistente e difundido,

ou seja, o Brasil continuava mantendo com a África o tráfico negreiro (SCHWARCZ, 2000:18).

Havia, portanto, em termos de constituição da nação brasileira imaginada, uma dualidade entre ser e desejar ser que destituía uma parte significativa da população, nesse caso os negros e alguns mulatos/mestiços, do direito à própria existência, dentro do imaginário nacional. Quem não fazia parte da elite era descartado ou relegado a agregado quando possível, e os escravizados oficialmente, não obstante a sua importância na cadeia produtiva, não tinham participação política, social ou literária.

Embora possamos compreender os motivos que levaram os intelectuais das ex-colônias, em um determinado momento, a desejar redefinir seus caminhos segundo valores diferentes daqueles a eles impostos pelo processo de colonização, é preciso reconhecer que, mesmo buscando reverter o sistema estético, ético e político que lhes fora imposto nesse processo, haverá, da parte deles, uma reiterada repetição de certos modelos europeus, o que levou ao aparecimento de formas híbridas que consideram e mesclam referências culturais às vezes contraditórias, e descartam outras. Nesse sentido, é preciso lembrar que a própria ideia de nação é europeia e que a constituição de nosso nacionalismo acaba por querer construir, no âmbito brasileiro, um conceito que, em si, não é próprio.

Nesse processo incluem-se os projetos de história literária brasileira ao longo do século XIX. Sílvio Romero, por exemplo, propunha a literatura como um conceito amplo e como sinônimo de cultura, dando ênfase à perspectiva histórica. Já José Veríssimo apresentava uma concepção de literatura como “boas e belas letras”, apoiado em teorias estéticas e na retórica clássica (VENTURA: 1991, 11). Nas polêmicas literárias travadas entre estes e outros intelectuais daquele momento, a segunda versão foi a que prevaleceu.

No desenho do quadro cultural e literário do 1800 brasileiro, nosso estudo da obra *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, de Luiz Gonzaga Pinto da Gama, considera esse livro como uma referência cultural e literária desconsiderada pela história da literatura brasileira durante décadas. Embora tenha ocupado lugar proeminente e original na cultura oitocentista brasileira, o poeta, jornalista e advogado negro Luiz Gama pertenceu ao grupo dos marginalizados dessa época, tanto como agente econômico, quanto como agente social e cultural, o que parece ter provocado o “esquecimento” sofrido por sua obra pelo cânone da literatura brasileira ao longo de praticamente todo o século XX.

Do ponto de vista biográfico, Luiz Gama ocupava uma posição marginal na sociedade oitocentista brasileira, pois, filho de um fidalgo com uma africana livre (Luiza Mahin), passou a infância alijado de quaisquer direitos e foi vendido, como escravo, pelo próprio pai, tendo conseguido, aos dezoito anos, provar que nascera livre. Essa trajetória atribulada “(...) não impediu que Luiz Gama chegasse pelo próprio esforço, a grande orador libertário” (BOSI, 1989 : 130-131). Foi autodidata e, aos vinte e nove anos, publicou seu primeiro e único livro: *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859).

Gama fez o percurso que a sociedade da época lhe permitiu, mesmo com a discriminação. Atuou como praça da Força Pública de São Paulo durante seis anos, recebendo baixa depois de ficar preso por trinta e nove dias, por ameaçar um oficial que o insultou. Foi sapateiro, copista, funcionário público e aprendeu a advogar na prática do foro. “Nele os escravos puderam ter um aliado incondicional na luta pela alforria, alguém disposto 'a sustentar gratuitamente'... todas as causas [em nome] da liberdade” (AZEVEDO, 1999: 16-17).

Por viver numa sociedade de maioria analfabeta, Luiz Gama escolheu adentrá-la por meio das letras, pois foi principalmente em seus versos que conseguiu expor seus

projetos e propostas políticas. A ambição pessoal do poeta levou-o a conviver com a elite e com a burguesia paulistanas, fazendo-o incorporar em sua obra a visão daquele que está dentro da engrenagem do poder político e econômico sem poder participar efetivamente dela, registro que podemos verificar em sua obra como um todo e que se explicita no poema *Epístola familiar* (GAMA, 2000: 247/8):

Sabes tu, bom Gedeão,
 Como vive o cidadão
 Que metido entre fidalgos,
 Como lebre ao pé galgos,
 Anda sempre amedrontado

Aqui talvez possamos considerar o eu-lírico do poema quase como uma projeção do autor, que frequentou todos os espaços da sociedade, da senzala à Assembleia Legislativa, tendo verificado que mesmo a proximidade em relação ao poder não lhe rendia segurança. É a sensação daquele que está à espera de um revés, pois diante das armadilhas escondidas em meio às confusas relações sociais, tudo poderia acontecer.

Sua tensa e controversa história de vida trouxe inimigos a Luiz Gama, mas também muitos amigos. Prova disso foram os artigos publicados nos jornais da época após sua morte, “se perguntando quem seria este 'cidadão' que em fins do século XIX teve sua morte transformada em um acontecimento capaz de reunir personalidades as mais variadas e chamar a atenção de tanta gente” (AZEVEDO, 1999: 21). Seu funeral foi digno de uma celebridade. Mesmo algumas semanas depois de seu enterro, a imprensa paulista continuava falando do “notável cidadão”, como escreveu Raul Pompeia num jornal da Corte, relatando a adoração a ele e a variedade de pessoas presentes no evento:

“No posto de honra das alças do esquife sucedia-se toda a população de São Paulo. Todas as classes representavam-se ali. Reparou-se particularmente num contraste estranho. Em caminho da Consolação, viu-se Martinho Prado Junior, o homem que quer a introdução de escravos na província, a fazer *pendant* com um pobre negro esfarrapado e descalço. Um e outro carregavam orgulhosamente, triunfalmente, o glorioso caixão.” (POMPÉIA

apud AZEVEDO, 1999:21)

A obra e trajetória de Luiz Gama desvelam a situação de um homem “entre lugares”, na qual os momentos e processos são produzidos na articulação de diferenças culturais (BHABHA 2005: 20). Por isso, na análise dos poemas de *Primeiras trovas burlescas*, atentamos para perspectivas, expressas ali, que valorizassem a cultura afro-brasileira, tentando observar a construção literária com a percepção e aparatos do século XIX, mas também sob o viés da crítica contemporânea.

Sob esse prisma é que se pode compreender a importância de Luiz Gama para as letras brasileiras, já que a nossa ideia de nacionalidade formou-se e foi legitimada por meio da literatura, considerando-se que, nesse processo, o negro foi excluído (JOBIM, 2006-7: 188). E ainda podemos perceber como uma reprodução da imagem do negro, tal como pensada e alimentada no final do século XIX, está presente ainda nos dias de hoje, tendo produzido uma identidade segundo a qual, ainda que se aceitem mestiços, muitos brasileiros continuam enfatizando uma suposta ascendência indígena e/ou europeia, mas nunca a negra. Esses, entre outros, foram os efeitos da *intimidação* exercida por meio de um jogo, não de conquista ou reconquista, mas da apropriação coletiva do dominado que aceitou ser negado para se fazer reconhecer dentro dos princípios de construção e de avaliação de sua própria identidade: “um esforço pela autonomia, entendida como poder de definir os princípios do mundo social em conformidades com os (...) próprios interesses de um grupo” (BOURDIEU, 1989:125).

Mesmo com todas as dificuldades de um ex-escravo e limitações de um “mulato”, Luiz Gama fundou, em 1864, com Ângelo Agostini, o primeiro jornal ilustrado de São Paulo, *O Diabo Coxo*, e, em 1876, o semanário *O Polichinelo* (FERREIRA *apud* GAMA. 2000: LXXVI, pois na “república do pensamento” não era permitido o trânsito de algumas pessoas e assuntos em todos os espaços - daí a

necessidade de abertura de espaços que permitissem esse deslocamento de pessoas e informações.

O escritor fez dos jornais seus aliados, pois, na “república do pensamento”, esse meio de comunicação foi a locomotiva intelectual em que os escritores/intelectuais viajavam para mundos desconhecidos, fazendo da literatura um ato comum, universal (entre os letrados), reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções (SCHWARZ, 1977: 63). Uma das provas disso é a publicação de seus poemas na imprensa paulista de 1865-1876 (FERREIRA, *apud* GAMA, 2000: XLI). Ou seja, para atingir seu público-alvo, Gama precisou se utilizar do meio oferecido pela própria elite de sua época: a imprensa.

Em sua atuação nos jornais supracitados, talvez seja possível afirmar que Luiz Gama tenha absorvido e utilizado o modelo dominante para adotá-lo “contra o seu próprio dono”. Por sua atuação jornalística, foi mais de uma vez chamado à ordem, pelo presidente do Tribunal, para se explicar a respeito de afirmativas como: “Os escravos [...] têm o direito de se revoltarem,” indo além e proferindo: “Todo escravo que mata o senhor, seja em que circunstância for, mata em legítima defesa” (GAMA *apud* CAMARGO, 1987: 44).

Ao fundar os jornais citados acima, Gama entrou nos propósitos da uniformização; no entanto, o modelo imposto e absorvido sofreu modificações. Sua rebeldia, além de incitar a reação dos negros contra seu aprisionamento, atingiu até a monarquia, que recebeu duras críticas em seus escritos. Observe-se, neste sentido, o poema *O rei-cidadão*, publicado no jornal *O Polichinelo* no. 6, em 21 de maio de 1876 (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XXXIX):

(...)

Se na tese aprofundo, e bato à frente [,]
 Todo o rei me parece um mastodonte!

Pelo que já vou crendo no rifão
 - Que o Rei da *mista forma* é velhacão.
 No tempo antigo o Rei obrava só;
 De chanfalho na mão cortava o nó;
 E os ministros calados como escudos,
 Eram todos, do Rei, criados mudos.
 Hoje em dia, porém, mudou-se a cena;
 Quebrou o ferro guante, voga a pena;
 A pena e a palavra; a língua luta,
 Soberana domina a força bruta
 O Rei não obra só; pois, na linguagem,
 Obra mais do que o Rei a vassalagem.

(GAMA: 270-273)

A crítica presente no poema é elaborada por meio da reversão do uso de certos traços semânticos (“Obrar, Reinar, Governar, Administrar”), “suprema doutrina monarquista” que, por meio dos recursos do gênero satírico, é criticada, já que, “No tempo antigo o Rei obrava só” e os ministros ficavam calados como escudos/criados mudos e “Hoje em dia (...) O Rei não obra só; pois, na linguagem,/ Obra mais do que o Rei a vassalagem”.

O emprego de recursos como esse mostra que Luís Gama trilhou seu caminho deixando pegadas diferenciadas, pertinentes em culturas forjadas pela imposição das culturas de outros grupos e que a história oficial não conta. Penso que aqui cabe a afirmação de Silviano Santiago segundo a qual o processo de uniformização das diferentes civilizações, ou seja, a ocidentalização passou a dirigir os propósitos das organizações sócio-políticas e econômicas do Novo Mundo, e todas as diferenças deviam ser abolidas “a ferro e a fogo” em nome do discurso vitorioso e exclusivo da História ocidental. Afinal, a tentativa de se manter a política de divulgação da sociedade idealizada acabou cerceando todo e qualquer tipo de elaboração não convencional (SANTIAGO, 16-17). Destoando desse processo, Luiz Gama conseguiu reorganizar literariamente os princípios da tradição, já que, mesmo assumindo uma voz literária de origens européias (ao trabalhar no âmbito do gênero satírico), parece tê-la “atualizado”, de modo original, ao fazer presente, em seu texto, a cultura no branco e revertendo, na

medida do seu possível, seus valores sociais, culturais e ideológicos pela via satírica.

No Brasil do século XIX, e concordando com Bourdieu, podemos dizer que assumir o “estigma produziu a revolta contra o próprio estigma e a reivindicação pública constituiu assim no emblema”, com a percepção de que não só as determinantes simbólicas, mas também sociais levaram a uma revolta nas “camadas periféricas” e na consciência da unificação de grupos como meio de apoio da ação e de mobilização (BOURDIEU, 1989: 125).

Se considerarmos que todo autor escreve a partir de um ponto constituído pelo lugar onde vive e pelas experiências apreendidas, não seria difícil pensarmos na obra de Luiz Gama como um produto de uma experiência “clivada”: a do ex-escravizado espoliado por uma elite branca cujos descendentes o ajudariam, futuramente, em sua empreitada literária e intelectual.

Nesse sentido, a importância da produção de Luiz Gama está naquilo em que ela se constitui enquanto dissonância em relação à produção hegemônica de uma classe dominante cujo poder se assentava no capital econômico e cuja legitimação se consolidava quer pelo domínio da produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores que impunham seu capital simbólico específico no topo dos princípios de hierarquização (BOURDIEU, 1989: 12).

Contraditórias e profundamente humanas, a vida e a obra de Luiz Gama revelam as tensões de seu convívio num mundo de brancos, combatendo seus modelos, o sistema escravocrata e buscando desconstruir-lhes a estrutura simbólica hegemônica, mediante uma tentativa de “revolução simbólica contra a dominação e os efeitos de intimidação que ela exerce” (BOURDIEU, 1989: 125). Essa coexistência contraditória é fruto de diferentes interações culturais e gerou tensões, interações e mesclas que, num ecossistema híbrido e aberto, não se afinou com a previsibilidade homogeneizada,

fincada em identidades míticas essencialistas, imaginadas desde o passado, por quem deteve os meios de fazer seu poder simbólico (ABDALA JR., 2007: 6).

Como escritor socialmente consciente, Luiz Gama esteve atento a seu dever enunciativo. Nesse sentido é que este trabalho defende, à maneira de Sud Mennucci, que Luiz Gama assumiu seu importante papel no cânone literário brasileiro, tanto como precursor do abolicionismo como por sua trajetória, de “humilde negrinho” à consagração pública [literária]. (MENNUCCI *apud* AZEVEDO, 1999: 22).

Autor engajado e intelectual coerente, visto sua obra ser estruturada e contextualizada socialmente dentro da realidade brasileira, Luiz Gama constituiu-se enquanto escritor que, segundo Benjamin Abdala Jr., propôs a utilização de estratégias de afirmação do ser plural (*apud* MACÊDO, 2002: 9) e, na tentativa de desconstruir a imagem canônica ou hegemônica do branco, construiu uma nova visão do negro pelo próprio negro.

Em sua época, mesmo Sílvio Romero apontou a importância de Luiz Gama para a vida social e cultural paulista:

“Eu disse uma vez que a escravidão nacional nunca havia produzido um Terêncio, um Epicteto, ou sequer um Espártaco. Há agora uma exceção a fazer: A escravidão entre nós produziu Luiz Gama, que teve muito de Terêncio, Epicteto e de Espártaco” (ROMERO *apud* AZEVEDO, 1999:50).

1.2. “INFORTÚNIO” CRÍTICO

Em relação à apreciação da crítica literária e à sua inclusão nas histórias da literatura brasileira desde sua publicação, a trajetória de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* pode ser considerada, não como fortuna, mas como um “infortúnio” crítico.

Tendo sido objeto de excelente aceitação quando de sua primeira publicação, o que levou até mesmo à elaboração de uma segunda edição, como descrito

anteriormente, o livro recebeu depois recebeu críticas conservadoras, foi colocado à margem do cânone literário brasileiro e considerado “literatura menor”, tal como descrito na *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho (1920), na *Antologia dos poetas brasileiros da fase Romântica*, de Manuel Bandeira (1940) e na *História da Literatura Brasileira*, de Nelson Werneck Sodré (1964), até ser lembrado de modo um pouco menos depreciativo por Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970). Sendo assim, a obra obteve pouca expressividade literária ao longo do século XX no Brasil e, após o sucesso momentâneo em meados do século XIX, seu autor passou a ser conhecido mais por sua atuação como jornalista e advogado, ou então como o poeta de um só poema, “A bodarrada”, cujo título original é “Quem sou eu?”.

Diante de uma compreensão mais profunda da perspectiva histórico-cultural brasileira, a marginalização sofrida pelo livro de Luiz Gama pode ser considerada como dentro do esperado, já que, na constituição do imaginário social e cultural do Brasil, os valores europeus sempre foram hegemônicos e as apropriações culturais africanas foram escamoteadas por expedientes ideológicos em favor de modelos “brancos”. Além disso, até o início do século XX, a crítica literária nacional, imbuída de conceitos mais próprios ao beletismo, procurava avaliar as obras literárias produzidas aqui dissociando nelas “essência e forma” (o extra-textual e o intra-textual), que eram tratadas como segmentos díspares, ora privilegiando-se uma, ora outra.

Em nossa visão, que compreende o texto literário como matéria carregada de marcas sociais e históricas, percebemos “as tensões inerentes à [sua] própria dinâmica” como um “o espaço textual [...] de conflito, não de diálogo” (CARVALHAL *apud* ABDALA JR., 2007: 59). Nessa perspectiva, parece-nos que a recepção crítica de *Primeiras trovas* não poderia ter sido diferente, já que o livro nos parece constituir, em

sua época, uma resultante possível de um tipo de amalgamento etno-cultural (europeu e afro-brasileiro) bastante original, como nossas análises procurarão demonstrar.

1.3. LINGUAGEM E TENSÃO IDEOLÓGICA

Em *Literatura, história e política* (2007), Benjamin Abdala Jr escreve que:

(...) quando se fala em experiência não se deve buscá-la apenas nos rastros do passado, mas nos gestos, às vezes sonhadores, que embalam os percursos. Dessa forma, reconstruir o passado implica vê-lo como práxis de afirmação da potencialidade subjetiva e não apenas submissão a uma objetividade teoricamente construída ou imaginada.” (ABDALA JR., 2007: 4)

Pensemos então no livro *Primeiras trovas burlescas de Getulino* como aquele que foi o primeiro livro escrito no Brasil por um ex-escravo (FERREIRA *apud* GAMA, *Idem*: XV-XVII), com o apoio dos intelectuais da época que questionavam o “andar” da sociedade do Segundo Império e cujos interesses sociais e políticos iam ao encontro das ideologias liberais, mas os econômicos, não, já que o liberalismo preconizava o trabalho livre (de acordo com a Declaração dos Direitos do Homem, transcrita na Constituição Brasileira de 1824) (SCHWARZ, 1977: 14), mas as oligarquias não abriam mão do escravismo, em função da manutenção de seus privilégios.

A primeira publicação de *Primeiras trovas* na São Paulo de 1859 já foi um feito histórico, tendo em vista que o primeiro autor a publicar literariamente na cidade havia sido José Bonifácio, em 1849, com *Rosas e goivos*, apenas dez anos antes de Luiz Gama. A produção literária era, à época, extremamente jovem, e como a cidade era de poucos letrados e também de poucos leitores, grande parte das publicações locais estava ligada às atividades dos cursos jurídicos. Mesmo assim, “[d]esde cedo [o livro de Luiz Gama] obtém reconhecimento e legitimação por parte de uma camada culta, sucesso que logo depois lhe daria fôlego para empreender uma mais ampla segunda edição”,

(FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XXI -XXII).

Alem disso, Luiz Gama foi o primeiro ex-escravo brasileiro a ter um livro publicado (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XV-XVII), porque, segundo Oswaldo de Camargo:

Mesmo os poucos negros e mulatos que alcançaram a condição de letrados e se intelectualizaram como poetas, romancistas e jornalistas, não quiseram ou não viram motivo nenhum para atingir a condição de negro, como escritores. (CAMARGO, 1987:32).

Se, como afirma Roberto Schwarz, impunha-se, no Brasil do século XIX e início do XX, a necessidade de os escritores representarem o Brasil, ainda que repropendo imagens e ideias europeias em sentido impróprio (SCHWARZ, 1977: 24), Luiz Gama, caminhou pelo menos tematicamente na contramão dos fatos, escrevendo literária e jornalisticamente sobre o problema social do negro e questionando, como no poema *Quem sou eu?* (GAMA: 113-118), uma sociedade corrompida pelos interesses das elites:

(...)
Os birbantes mais lapuzes,
Compram negros e comendas,
Têm brasões, não – das Calenas,
E, com tretas e com furtos
Vão subindo a passos curtos
(...) (GAMA, 2000: 114)

Entretanto, é preciso ressaltar que, para fazer isso, o autor fez uso de *formas* literárias provenientes dessa mesma elite, previstas no gênero satírico, o que estabelece, em sua obra, uma espécie de contradição: afinal, seu livro é “conservador” (pelo uso do modelo satírico europeu) ou “revolucionário” (pela reversão de certos modelos e valores sociais)?

O que podemos responder de imediato é que, dentro de um modelo de reversão, a poesia de Luiz Gama traz uma linguagem poética bastante, embora não completamente, diferenciada. Nos poemas de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*,

há uma justaposição de vocábulos que nos leva a pensar sua construção poética como resultado de uma espécie de “crioulidade” ou mesclagem cultural cujas “tensões interiores apontam para a complexidade dos fatos referenciais e artísticos” (ABDALA JR., 1987: 845), como procuraremos demonstrar em nossas análises.

Segundo Edward W. Said,

“O reconhecimento do Outro como sujeito constitui-se no contexto de um processo de luta e resistência: o processo de emancipação e libertação dos povos colonizados que conseguem criar a sua representação de si próprios em contraponto com as representações orientalistas que marcaram o período colonial ou imperial. Ao alcançar a sua consciência de si o colonizado que se liberta e se torna independente adquire a capacidade não apenas para se representar a si próprio, mas também para representar aquele que, no passado, se afirmava exclusivamente como sujeito.” (SAID, 2000: 99)

Hoje, podemos pensar que a tentativa de desconstrução da imagem do branco pelo eu-lírico de *Primeiras trovas* pode ter-se constituído como um meio para a tentativa de afirmação de outro grupo, o que parece se verificar na construção imagética do livro que, no geral, primeiro desmerece a imagem do branco e, depois, a do mulato. É nesse sentido que podemos compreender a construção de certas imagens das raças (especialmente a branca, a negra e suas “misturas” – o mestiço e o mulato) no texto de Luiz Gama e a concomitante atribuição de valor a essas imagens raciais e culturais por meio de processos especificamente textuais - linguísticos e poéticos -, valores esses que diferem daqueles veiculados pelo cânone da literatura brasileira daquele período. Gama reverte valores convencionais e marcadamente ideológicos da forma poética “hegemônica” ao explicitar, em sua obra, a plasticidade do negro/a escravizado, reversão essa necessária, na economia de seu texto, para a reconstituição da própria identidade do eu-lírico e para a constituição de uma nova História.

Sendo assim, a sátira elaborada por Luiz Gama reveste-se de um imenso diferencial ao ser analisada não apenas pelas convenções do gênero (o que seria, de

certa maneira, considerá-la “arte pela arte”), mas como um *ponto* que corresponde às experiências vividas e apreendidas e a partir do qual se cria e se pensa a própria experiência individual e coletiva. Assim, é possível refletir sobre a obra como um produto *controverso* da experiência de um mestiço e ex-escravo que, no correr da vida, seria auxiliado, em sua empreitada literária e intelectual, pelos membros da classe social e econômica dominante.

Nesse sentido, tanto Luiz Gama quanto sua obra foram excepcionais no contexto do século XIX brasileiro, pois, se um pouco antes da independência do Brasil “o intuito de praticar literatura devia ser, ao mesmo tempo, uma atividade desinteressada, um recurso e instrumento de valorização do país (CANDIDO, 1968: 9), depois da independência política, o novo Estado-nação brasileiro manteve no poder os literatos e suas oligarquias coloniais composta por descendentes de europeus, as quais continuaram a defender o escravismo, criando novas representações, mitos, imagens que contribuíram decisivamente para a constituição do Brasil como uma comunidade política imaginada (ANDERSON, 2008: 30) na qual se excluía o negro como elemento formador da cultura.

1.4. CRIAÇÃO LITERÁRIA E PODER SIMBÓLICO

Sistemas simbólicos, segundo Pierre Bourdieu, são construções ideológicas duplamente determinadas, nas quais estão presentes os interesses de seus produtores e a lógica da produção transfigurada em ideologias da criação e do criador. Todo sistema simbólico deve sua força ao fato de as relações que neles se exprimem se manifestarem de forma irreconhecível nas relações de sentido (deslocação). Estas, ao se firmarem, transformam-se no “poder simbólico” que confirma e/ou transforma a visão de mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, que se define numa relação determinada entre os

que exercem o poder e os que a ele estão sujeitos (BOURDIEU, 1989: 13-14).

Considerando esses conceitos, percebemos o quanto a situação de dependência em relação ao poder simbólico revela a importância de se desenvolver uma análise literária levando em conta autores engajados que fazem das palavras um ponto de encontro entre a ideologia e a produção literária. Essa análise deve levar em consideração as formulações discursivas como elementos estruturadores do texto artístico, em nível ou consciente ou inconsciente, e depois a resistência secundária, ou melhor, ideológica, quando se procura descobrir e resgatar elementos simbólicos suprimidos.

Sabemos que, no Brasil, a ideologia serviu e continua servindo aos interesses particulares de uma elite que conseguiu manifestar seus interesses particulares como se fossem interesses universais em relação ao conjunto da sociedade. No Brasil, esse tipo de articulação entre poder e cultura ficou evidente no período da monarquia pós-independência, quando da criação do IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), centro de estudos que favorecia a pesquisa literária e cultural, servindo como elo entre a “boa elite” da corte e alguns literatos selecionados (SCHWARCZ, 2000: 127), todos empenhados em imprimir um “nítido caráter brasileiro” à nossa cultura.

A ideologia proveniente dessa práxis artística se perpetuou através da lógica literária e através dos discursos/escritas/falas produzidos naquele momento, constituindo uma espécie de barreira de linguagem e de expressão simbólica interposta (ou superposta) pelos produtores literários sobre a maior parte da população brasileira. É fato sabido que a constituição da nacionalidade brasileira se deu marcadamente por meio da literatura, tendo sido esta o principal veículo de legitimação de nosso caráter nacional. No escopo deste trabalho, no entanto, é preciso enfatizar que, nesse processo,

o negro não foi incorporado (JOBIM, 2006-7: 188) e destacar o papel do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pois

o IHGB pretendia fundar uma história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais. Criar uma historiografia para esse país tão recente, 'não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa historia [...]', esta era (...) a meta dessa instituição, que pretendia estabelecer uma cronologia continua e única, como parte da empresa que visava a própria 'fundação da nacionalidade' (SCHWARCZ, 2000: 127).

O Brasil, que contava com uma imensa população negra, caminhava, culturalmente, na direção de uma assimilação “racial” e cultural que apontava para uma unidade nacional questionável. Como declara Rodrigo Naves a respeito de um quadro pintado por Debret sobre a imagem da representação da nova nacionalidade brasileira, desde a emancipação de “sua matriz lusitana, os novos símbolos da terra ganharam um caráter inaugural, como se toda a história começasse no ato que constituía a nação independente”. A imagem era a de uma nação miscigenada; no entanto, “havia uma rigidez mal resolvida”. Nesse contexto, não se podia continuar a “esquecer a existência da escravidão, que por sua vez tornava a monarquia brasileira absolutamente singular”, já que, nela, “o universo do trabalho resumia-se ao mundo dos escravos”. No Rio de Janeiro, capital do país, a presença de

(...) Vendedores ambulantes, negras quituteiras, negros de ganho oferecendo-se como pedreiros, barbeiros, alfaiates e carpinteiros eram figuras obrigatórias nas ruas da cidade.

Mas a vivacidade das ruas não correspondia à estrutura da sociedade, hierarquizada, violenta e desigual. Aí se apresentava a grande contradição, que não se limitava ao traço de Debret: como afirmar a imagem civilizada e constitucional dessa monarquia ao lado da realidade escravocrata? (NAVES *apud* SCHWARCZ, 2000: 42)

Sendo assim, nossa análise de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* leva em conta conceitos como poder simbólico, identidade, consciência nacional e consciência literária, compreendendo o conceito de poder simbólico, segundo Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1989: 9-10), como aquele que é capaz de construir uma realidade como

sentido, entendimento e transformação do mundo e, em particular, do social, que se esboçariam por meio de questionamentos como os que apresenta o poema “Que mundo é este?” (GAMA, 2000: 128-130):

Que mundo? Que mundo é este?
Do fundo seio d'est`Alma
Eu vejo... que fria calma
Dos humanos na fereza!
Vejo o livre feito escravo
Pelas leis da prepotência;
Vejo a riqueza em demência
Postergando a natureza[.]

Vejo o vício entronizado;
Vejo a virtude caída,
E de coroas cingida
A estátua fria do mal;
Vejo os traidores em chusma
Vendendo as almas impuras,
Remexendo as sepulturas
Por preço d`áreo metal.

(...)

Que se empertigue enfunado
Algum sandeu que faz marca...
Reparem que a bisca embarca
Que leva a vela o batel!
E o povo que o vê fulgindo
Com lantejoulas brilhantes
Não olha p'ra o que foi d'antes,
E nem lhe enxerga o xarel!

E o mais é que zune e grana
o pateta aparvalhado!
Parece que é deputado
Os Ministros fulminando;
Grita berra, espe[r]noteia,
Calunia, faz intriga,
Mas logo fala a barriga,
E vão a teta chupando!

no qual são criticadas muitas das relações que alimentavam o poder simbólico nacional oitocentista.

Em seu único livro, Luiz Gama utilizou o poder da linguagem poética como instrumento de questionamento da legitimação da dominação que assegurava e perpetuava um conjunto de sistemas simbólicos próprios da elite monárquica. Ele fez emergir a vi-

são da violência simbólica que se justificava entre as relações de força que contribuíam para fundamentar a “domesticação dos dominados” – no caso, os negros e sua cultura.

Como aponta Gomes (2007: 34-35), mesmo com a camisa de força que obrigava os escravizados “a um código de linguagem passivo e apenas concordante”, a comunidade negra oitocentista no Brasil, através das brechas que lhes eram possíveis, “expandia-se em manifestações coletivas e simbólicas, [mais ostensivamente] através da música [e também da religião]”, operando com frequência na clandestinidade.

Nesse sentido, é possível afirmar, conforme Luiz Silva, que Luiz Gama foi o “precursor daquilo que hoje se denomina como consciência negra”, “um negro que propagandeou a autovalorização racial e que, apesar do ‘acultramento’, ao contrário dos outros poetas negros do período, não caiu no cultivo da angústia.” (*apud* AZEVEDO, 1999: 26-27). “Intelectual” que correu “o risco de ser queimado na fogueira”, homem condenado ao ostracismo social, Gama foi um indivíduo dotado de personalidade poderosa em estado permanente em oposição ao *status quo* (BENDA *apud* SAID, 2005: 22). Assumindo discutir questões embaraçosas como o escravismo e as injustiças sociais, confrontou-se com a ortodoxia do governo e da classe dominante, que não conseguiam resolver problemas e situações frontalmente contrários aos seus interesses.

Como escritor, Luiz Gama atreveu-se e assumiu riscos em nome de um imaginário político e social e teve consciência crítica ao fazer de sua escrita um componente de sua militância. Como veremos, a literatura de Luiz Gama não apenas tematizou as questões étnico-culturais de sua época, mas procurou apropriar-se desses conteúdos, incorporando no léxico ou, em menor grau, nas formas poéticas, o sentido ideológico da necessidade de mudanças sociais, políticas e culturais, entendendo-se aqui o conceito de ideologia como associado “à teoria da práxis”, e entendendo práxis “como um conjunto

idéia-ação (falsa ou não), vinculada a uma situação de classe” (ABDALA JR., 2007: 56).

Sendo assim, aprofundar a análise dos poemas de Gama implica descobrir o que há por trás das variedades referenciais africanas que permeiam a cultura e consequentemente a crítica literária do período sobre o qual nos debruçamos, pois tanto os símbolos registrados na obra quanto os adotados pelas elites

“(…) são instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da integração ‘moral’” (BORDIEU, 1989: 10).

No sentido dessas ponderações, desenvolveremos nesta dissertação um **primeiro capítulo** em que analisaremos as **imagens** do branco, do mestiço, do mulato e do negro nos poemas de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* e também a figura do **eu-lírico** em relação a essas construções poéticas, levando em conta o “firmar-se negro”. Esse “firmar-se” na poesia de Luiz Gama, como declara Elciene Azevedo, parece despontar como um protesto contra a intolerância dos brancos em relação aos negros, imbuindo-se, dessa maneira, de um forte tom político (AZEVEDO, 1999: 55), sendo a política entendida aqui como substrato da criação literária, ou seja, trabalhada literariamente. Nesse estudo, apesar de ter sido empreendido um extenso levantamento de todas as imagens raciais e suas qualificações (o valor atribuído a elas em cada poema, por meio de adjetivações e construções metafóricas), enfatizaremos a relação entre raça e papel/valor social, bem como a caracterização da mulher negra e a construção do eu-lírico enquanto uma “voz negra clamando no deserto” da cultura oitocentista brasileira (parafraseando a expressão do poeta angolano Agostinho Neto).

No **segundo capítulo** do trabalho, procuramos rastrear as raízes culturais da forma satírica européia e relacioná-la a *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, livro no

qual a intenção do eu-lírico parece reafirmar o gênero, enquanto almeja “estudar” a “comédia social” e atuar socialmente no sentido de “arrancar as máscaras” aos homens e expor seus “vícios”, mas utilizando essa “arma” poética às avessas, ou seja, contra a própria cultura européia que a criou. Sendo a sátira um gênero bastante difundido no Ocidente, procuramos avaliar se o modelo satírico adotado por Luiz Gama foi o do Barroco, de Gregório de Matos, já que o autor utiliza epígrafes deste autor, ou se o do período Romântico, pois a construção poética de *Primeiras trovas burlescas* traz representações imagéticas e lingüísticas cômicas e metafóricas como formas de contraposição aos poderes políticos e sociais, e não de sua reafirmação, como na sátira barroca (o que será detalhado no capítulo correspondente). Procuraremos, assim, avaliar se o emprego de modelos poético-literários “europeus” possibilitou ou não a Luiz Gama a formulação de novos modelos literários em seu contexto poético e cultural.

No **terceiro** e último capítulo da dissertação, de caráter conclusivo, procuramos confrontar as imagens raciais (de branco, negro, mulato, morena, mestiço, por exemplo) presentes em *Primeiras trovas burlescas de Getulino* com os conceitos antropológicos de raça do século XIX, buscando avaliá-las em seu contexto. Ao pesquisarmos os conceitos raciais do século em que o autor viveu e escreveu, percebemos a miríade de diferenciações sociais a que estava sujeito o negro no Brasil do século XIX, em que eram feitas distinções entre ser mulato ariano ou mulato escuro; ou entre o negro que vivia no Brasil há mais de um ano, o negro que acabara de chegar da África e o negro nascido aqui, o que explica, talvez, as diversas caracterizações e qualificações de raça nos poemas de *Primeiras trovas*, muito distintas das atuais, porque muito próximas do espírito da época.

Nesse sentido, consideramos o que Bourdieu escreve sobre as relações simbólicas, nas quais,

Quando os dominados [...] entram na luta em estado isolado, como é o caso das interações da vida cotidiana, não têm outra escolha a não ser a da aceitação (resignada ou provocante, submissa ou revoltada) da definição dominante da sua identidade ou da busca da assimilação a qual supõe um trabalho que faça desaparecer todos os sinais destinados a lembrar o estigma (no estilo de vida, no vestuário, na pronúncia, etc.). (BOURDIEU, 1989: 124).

Lembremos que, no Brasil do século XIX, essa identidade negra era construída “de fora” e alimentada por teorias científicas, positivistas, naturalistas e evolucionistas pensadas, entre outros, por Arthur de Gobineau, e que glorificavam a superioridade da “raça” ariana (VENTURA, 1991: 50). Na contramão dessa história, nosso trabalho procura se harmonizar com o ritmo das novas demandas, segundo as quais “Na literatura, na historiografia, na sociologia, e nas ciências sociais e humanas começa-se a questionar [...] sobretudo o que os “cânones” de várias disciplinas tinham deixado de fora” (RIBEIRO, 2007: 15). Como mostra a obra de Edward Said e de seus sucessores, essa visão renovada é fruto, também, do aprofundamento dos estudos pós-coloniais, que levaram a uma intensa reflexão crítica sobre a história, a palavra e o rosto de todos os sujeitos e produtores de cultura que ficaram excluídos da história do Ocidente (SAID *apud* RIBEIRO, 2007: 16).

Desse modo, e voltando a Benjamin Abdala Jr., a essência de nossa pesquisa está em “analisar para melhor pensar a respeito da desalienação, nos valendo da nossa especificidade mestiça para procurar nossa identidade, não se esquecendo que a origem de tudo se inicia na África” (ABDALA JR., 2007: 253). Assim, com este trabalho, pretendemos verificar, em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, se há ou não a presença de uma dicção poética inovadora, propriamente negra, a qual implicaria não apenas uma mera tematização do negro enquanto objeto de poesia, mas também uma renovação das formas poéticas a partir de matrizes culturais não hegemônicas.

2. PRIMEIRO CAPÍTULO

IMAGENS DO NEGRO, DO MESTIÇO, DO MULATO E DO BRANCO

“Para chegar a se aceitar nos outros,
(...), é preciso começar por se recusar
em si (...) é preciso admitir que 'eu é
um outro' antes de poder descobrir que
o outro é um eu”
(LÉVI-STRAUSS *apud* TODOROV,
1993: 97)

A qualificação (atributos e valores) dispensada aos homens vem ligada a uma série de fatores sociais ou históricos, que desvelam acontecimentos e motivações voltados para uma certa ideologia, que privilegiará um grupo e excluirá outros.

Esta exclusão levaria estes grupos a, mais cedo ou mais tarde, se conscientizarem e, conseqüentemente, se mobilizarem. No entanto, questiona-se: por que os movimentos sociais dos negros e de outros grupos que lutam por uma “redistribuição equitativa do produto coletivo” no Brasil têm tão pouco resultado?

Segundo Kabengele Munanga,

Numa sociedade hierarquizada como a brasileira, todos encontram dificuldades para mobilizar seus membros em torno da luta comum para transformar a sociedade. [Pois], (...) no caminho da luta pela mobilização e conscientização de seus membros, grandes vítimas da sociedade, os movimentos sociais encontram numerosos obstáculos, como a inércia e as forças das ideologias e das tradições, passadas e presentes entre outros. Remover esses obstáculos exige a construção de novas ideologias, capazes de atingir as bases populares e convencê-las de que, sem adesão às novas propostas, serão sempre vítimas fáceis da classe dominante e de suas ideologias. (MUNANGA, 2004:13)

Por isso, para melhor entender as imagens do “negro”, do “mestiço”, do “mulato” e do “branco” construídas em *Primeiras trovas burlscas de Getulino*, foi necessário fazer um levantamento minucioso, com o objetivo de esclarecer as especificidades que caracterizam estas imagens e suas relações com os contextos culturais, históricos e

políticos, próprios da sociedade brasileira, fazendo sempre um paralelo com os modelos europeus do século XIX.

A partir deste levantamento, foi possível observar conflitos nas imagens criadas. Componentes sociais, ideologias e conceitos sócio-antropológicos se manifestam de formas diferentes, o que pode ser entendido como uma intenção, implícita ou explícita, de protestar contra a intolerância dos brancos em relação aos negros. Esta atitude do eu-lírico é carregada de forte tom político e, pensando neste fator como um dos representantes da realidade, serve como fundamento da criação literária.

A criação literária, segundo Hugo Friedrich, que desenvolve pesquisas sobre a lírica, postula “três maneiras possíveis de comportamento da composição - sentir, observar, transformar – [e] é esta última que domina. (FRIEDRICH, 1978: 17). Friedrich ainda assinala que ,

(...) Segundo uma definição colhida da poesia romântica (...) [ser], muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. Sendo que “O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir” (FRIEDRICH , idem: 17).

Comparando a obra *Primeiras trovas burlescas de Getulino* ao momento histórico-social do Brasil, percebemos o quanto as ideias veiculadas aqui estavam “fora do eixo”. O livro de Luiz Gama parece modificar as normas do gênero satírico, retrabalhando a forma através de imagens que revelam valores próprios da sua visão do Brasil oitocentista. Ainda assim, a “contenda” entre gênero e construção imagética não é resolvida pelo autor, estabelecendo uma obra complexa, em que convivem novos ideais e velhas tradições.

Pensando nessas questões, a análise minuciosa de cada verso dos cinquenta e três poemas mostra que a imagem implícita preponderante é a da figura para quem se

fala. A partir da catalogação das imagens, de suas categorias sociais e todas as adjetivações apresentadas, esta imagem foi a que se destacou neste montante. Isto porque, segundo Heitor Martins, “a maior parte dos poemas das *Trovas* abordam vícios, defeitos e desonestidades e não personagens reais.” (MARTINS *apud* AZEVEDO, 1999: 43).

Sendo assim, a obra analisada, além de se constituir enquanto crítica da sociedade paulista no período imperial, elabora o retrato de uma sociedade em conflito e apresenta um eu-lírico que tem a difícil tarefa de sobreviver no chamado “mundo dos brancos”. Um eu-lírico “debatendo-se e alimentando-se discursivamente das carências de uma situação histórica alienada e de aspirações ideológicas de plenitude, que se atualizam no texto como materialização do devir” (ABDALA JR., 1989: 11).

Por outro lado, é possível divulgar o conhecimento desse mesmo eu-lírico no chamado contexto satírico, já que ele parece saber muito bem qual a intenção do *ethos* (a moral a ser criticada), do *pathos* (os vícios a serem combatidos) e, conseqüentemente, do *logos* (os signos escolhidos), com a nítida noção de que todos precisam estar interligados dentro de um discurso bem articulado.

A partir daí, é possível pensar que a obra foi composta e publicada seguindo o critério de atingir um alvo certo, direcionando a mensagem a um grupo de leitores de que o eu-lírico “supostamente” faz parte, mas com o qual não se identifica. E já que “O satirista não é um fingidor, qualquer que seja a *persona* por ele assumida, a identificação com o 'eu' real é sempre possível quando não deliberada”. (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XLV)

Analisando o discurso do eu-lírico, é possível perceber que sua crítica se dirige tanto aos homens brancos quanto aos mestiços/mulatos, mas dá ênfase (quantitativa e em termos imagéticos) aos primeiros. A nosso ver, essa condenação maior acontece

porque os brancos são considerados os responsáveis pelo sistema social da época. Em segundo lugar, vem a crítica aos mulatos, por se aliarem aos brancos, e, em seguida aparecem as mulheres brancas. A menção ao negro e a representatividade da mulher negra são menores, mas com maior impacto. Já a mulher mestiça e a mulata aparecem, também, em menor representatividade.

Assim, dos cinquenta e três poemas de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, trinta e seis apresentam adjetivações ligadas às imagens do homem branco. São representações que em alguns momentos podem ser dirigidas tanto para os brancos quanto para os mestiços de pele clara. Segundo Francisco José O. Viana, o “cruzamento” entre brancos e negros resultou em dois tipos de mulatos: um inferior (os mais escuros) e outro superior (os mais claros), sendo que este segundo tipo “tende a subir, a insinuar-se e dissimular-se entre brancos, aristocratizando-se. [E] a fuga de seu meio nativo era o melhor e mais rápido recurso para realizar esse objetivo” (*apud* MUNANGA, 2004: 74)

Por ora, diante das palavras de Francisco Viana, podemos perceber que dentro do espaço social paulista, as relações “raciais” dependiam de desejos obscuros e subjetivos, que alimentavam “a desordem e a confusão reinante entre as esferas públicas e particulares necessárias ao sistema (...) escravista, e que tanta repercussão teve no processo de construção do Estado [de São Paulo], simultâneo ao urbanismo da cidade.” (DIAS, 1995: 16).

2.1. A CRÍTICA AOS BRANCOS

Estas relações raciais aparecem como fundamento de vários poemas, vinculadas às adjetivações dentro das categorias sociais que permeiam o texto,. Os títulos de

nobreza e patentes dos **homens brancos**, na maioria das vezes, são acompanhados de qualificações negativas, o que demonstra a interferência nos modelos anteriores. No período em que o livro foi escrito e publicado, o atributo geralmente conferido à “**raça**” **branca** era de “possuidora do monopólio da beleza, da inteligência e da força”.

Nos poemas das *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, estes conceitos são subvertidos. Aqueles que deveriam ser considerados os melhores da cadeia evolutiva são classificados como os piores, ou seja, os brancos têm imagem igual ou pior que a dos outros grupos. O eu-lírico, quando retrata o **branco**, o faz com a imagem daquele que tende a não querer ser representado como realmente é, pois é cego para o quanto do “outro” há em si (PRATT, 1999: 31). São adjetivados como “mercadores de carne humana”, “Barões da traficância”, “juízes da trapaça”, “capadócio e maganão”, “Doutores burrecos”, e tantos outros como no anexo. São os principais alvos das críticas do livro:

PRÓTASE

À frente parvalhões, heróis Quixotescos,
Borrachudos Barões da traficância;
Quero ao templo levar de grão Sumano
Estas arcas de ignorância.”
(GAMA, 2000:9)

LÁ VAI VERSO!

Caducas Tartarugas – desfrutáveis,
Velharrões tabaquentos – sem juízo,
Irisórios fidalgos - *de improviso*,
Finórios traficantes – *patriotas*,
Espertos maganões, *de mão ligeira*,
Emproados juízes de *trapaça*,
E outros que de honrados têm *fumaça*,
Mas que são refinados agiotas.”.
(GAMA, 2000: 12)

O BARÃO DA BORRACHEIRA

E qualquer paspalhão endinheirado
 De nobreza se faz empanturrado -
 Conduzindo um volume, na criatura,
 Que diziam, alguns, ser criatura
 Cujas formas mui toscas e brutais,
 Assemelham-n'á brutos animais.

.....

O nome do colosso celebrado:
 Era o grande *Barão* da borracheira,
 Que seu título comprou na régia-feira!...
 (GAMA, 2000: 131-133)

RETRATO DE UM SABICHÃO

Fronte quadrada,
 Tendo de espeque
 Um curvo beque,
 Pendente da caraça mal chanfrada.

Nariz de vara
 E companhia,
 Que em pleno dia,
 Conserva noute escura em toda a cara.

Franzida a testa,
 Longas beiçolas
 Tem o tal bolas,
 Que os lares de Minerva horrenda empresta.”

Grandes orelhas
 De burro velho,
 E um chavelho
 Sobre a colmeia de áticas abelhas.

Hirsuto o pêlo[,]
 De porco-espinho,
 Lato o focinho,
 Que de vaca não é, nem de camelo.

Olhos vidrados,
 Entre alteira
 Negra viseira,
 Que dous montes parecem recurvados.

Rubras bochechas,
 Engordurad[a]s,
 E tão inchadas
 Que parecem de mero amplas ventrechas!

Rotunda a pança,

Azabumbada,
Que em trovoada
Traz o gordo cetáceo – em contradança.

Pernas de croque,
Atesouradas,
E tão vergadas
Que dous arcos parecem de bodoque.

Fofa beócio,
Com as de nico;
Grosseiro mico
Entre os sábios metidos a capadócio.
(GAMA, 2000: 144-145)

NO CEMITÉRIO DE S. BENEDITO

.....
Aqui não se ergue altar ou trono d' ouro
Ao torpe mercador de carne humana.
(GAMA, 2000: 153)

A GUARDA NACIONAL

Afinca nessa sucia de tratantes,
Que campam de fidalgos, e chibantes.

.....
Vê-se a cada canto um figurão,
Com cara de amassado papelão;
Grossa chusma de bravos Coronéis
Vagando pelas ruas, sem quartéis;
Alferes, capitães, e outros tantos,
Que gente se fizeram por encantos.

.....
Sandices da caduca antiguidade,
Já não há quem admire tais portentos;
Pois temos figurões, d' alto coturno,
Que provam, no saber, que são jumentos.

.....
Nem se conta por' i um José Nabo,
Astuto[,] malandrino, ou vendilhão,
Que à cintura não traga durindana,
E no punho um sinal de Capitão.

Se vaga pela noite o viandante,
E pisa num trambolho, de repente,
Eis que brada uma voz de saltimbanco;
“Não me pise, senhor, que sou Tenente!”

Quem é você? pergunta ao Caipira,

Um aluno teful da grã Minerva;
Eu, inhô, sô arfere da reserva!

Até o vendedor de cacos velhos
A quem o povo chama – Belquior -,
Tem patente, chapéu com seu penacho,
E nos ombros dragona de Major!

E são estes heróis, de ratoeira,
Que à frente de rendosa pepineira,
Sem honra, sem pudor, sem probidade,
Mercadejam co' a nossa liberdade!
(GAMA, 2000: 208-212)

“Parvalhões; heróis Quixotescos; Borrachudos Barões da traficância; Espertos maganões, *de mão ligeira*”, estas são as imagens das estruturas de um cotidiano que 'pressupunham' um equilíbrio, uma funcionalidade, uma estabilidade para a conservação do “*status quo*; [todos], voluntariamente ou não, se vêem enredados nos conteúdos formais e normativos das fontes – leis, valores, ensinamentos, dados que veiculam ao *dever ser*, sistemas ideológicos, de moral, que servem como instrumentos de controle e de manutenção da ordem social estabelecida.” (DIAS, 1995: 51)

Desse modo, a obra de Luiz Gama oferece à poesia uma recriação do cotidiano, uma realidade era a imagem da contradição, o que é explicado por Alberto Torres quando ele escreve que

O problema do Brasil (...) podia ser explicado a partir da exploração do País por estrangeiros, (...). [Sendo que] A verdadeira raiz do problema nacional, (...), estava na alienação das elites da realidade nacional. E foi por isto que elas se tornaram presa fácil das teorias de degenerescência propagadas pelos racistas europeus. (*apud* MUNANGA, 2004:67)

Com esses esclarecimentos, fica mais fácil entender a crítica em forma satírica dos poemas, considerando aqui a sátira menipeia dentro do romantismo vinculada a “uma atitude que pretende castigar ou, pelo menos, abalar, pessoas ou instituições, sempre através de um efeito de riso (...);” (BUESCO, 1997: 527). Essa ideia teria vindo da tradição da sátira moral romana que, “deve ter uma função moralizadora

indubitável, e o riso deve servir apenas como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade. (REGO, 1989: 34).

2.2. A CRÍTICA AOS PARES

Em *Primeiras trovas burlescas*, quando aparecem os mulatos “arianizados”, ou seja, aqueles que conseguiram burlar o sistema racial e social, vemos que eles recebem o mesmo tratamento e crítica que são conferidos aos homens brancos. Por vezes, são caracterizados de forma ambígua e imbuídos de qualidades que, ao longo da obra, são imputadas aos brancos. Isso porque segundo Francisco Viana, no Brasil, “os mestiços são produtos históricos dos latifúndios. (...) Neles nota-se a tendência a expungir de si, por todos os meios, os sinais da sua bastardia originária. Mameluco se faz inimigo do índio, e o mulato desdenha e evita o negro (VIANA *apud* MUNANGA, 2004:71).

No entanto,, é importante esclarecer por que dentro da obra o eu poético apresenta um confronto entre as palavras mulato(a) e moreno(a). Além disso, a imagem do mulato aparece de duas formas: **a)** em terceira e **b)** em primeira pessoa.

a) Quando o eu lírico aparece em terceira pessoa, faz de tudo para não ter sua ascendência revelada, demonstrando ser a imagem daqueles que não querem ser representados como realmente são. Eles, “Os mestiços arianos, já favorecidos por dosagens altas de sangue caucásico” evitam passar-se por tal “ – (...) inserem-se bravamente na classe dos brancos, dissimulando-se na roupagem eufemista dos 'morenos'” (VIANA *apud* MUNANGA, 2004: 84).

O fato de os mulatos se beneficiarem de um tratamento diferenciado, por serem filhos dos senhores brancos, somado ao grande número dos que entraram na categoria de libertos, contribuiu para o enfraquecimento do sentimento de solidariedade

entre eles e os negros (MUNANGA, 2004: 93). Sendo assim, suas imagens são vinculadas a desqualificações como dos brancos. É o que pode ser visto nos poemas:

O GAMENHO

Parece impossível que o gamenho,
Que cuidadoso só trata do cabelo,
Não tenha transformado em novelo
O miolo que encobre tal sedenho!

Passinho de Ninfa
Mímica, engraçada;
Parece uma fada,
Nem Vênus formosa
Como ele é garbosa!
(GAMA, 2000: 34)

PACOTILHA

Mulato esfolado,
Que diz-se fidalgo,
Porque tem de galgo
Longo focinho;
Não perde a catanga,
De cheiro falece,
(GAMA, 2000: 78-79)

QUE MUNDO E` ESTE?

Dos humanos na fereza!
Vejo o livre feito escravo
Pelas *leis* da prepotência;

.....

Vejo fidalgos d'estopa
Ostentando os seus brasões,
.....

Sisudez... que feia masc' ra!
Isso é peste, isso é veneno!
Se é pobre, nasceu pequeno,
Quem aspira a posição?!
Não vê que é grande toleima
Querer subir sem moeda,
Pois não escapa da queda
Quem teve um leito no chão!

Que emperdigue enfunado
Algum sandeu que traz marca...

Reparem que a bisca embarca
 Que leva à vela o batel!
 E o povo que o vê fulgindo
 Com lantejoulas brilhantes
 Não olha p' ra o que foi antes,
 E nem lhe enxerga o xarel!
 (GAMA, 2000: 128-130)

b) Quando o eu lírico se apresenta em primeira pessoa e suas intenções são a de um eu engajado, comprometido com o bem estar social, (...). E há uma tentativa de desconstruir a imagem criada pelo colonizador, ou seja, há toda uma tentativa da negação da imagem imposta, como nos poemas:

MOTE//SONETO

Sou nobre, e de linhagem sublimada;
 Descendo, em linha reta dos *Pegados*,
 Cujas lanças feroz desbaratados
 Fez tremer os guerreiros da Cruzada!.

Minha mãe, que é de proa alcantilada,
 Vem de raça dos Reis afamados;
 - Blasonava entre um bando de pasmados
 Certo parvo de casta *amorenada*.”

- Teu avô, que de cor era latente,
 “Teve um neto mulato e mui pedante!”

Irrita-se o fidalgo qual demente
 Trescala a vil catinga nauseante,
 E não pode negar ser meu parente!
 (GAMA, 2000: 36-37)

PACOTILHA

E se eu que pretecio,
 D'Angola oriundo,
 Alegre, jucundo,

 É que não tolero
 Falsários parentes,
 Ferrarem-me os dentes,
 Por brancos passando.
 (GAMA, 2000:78-79)

Estas imagens representam as estratégias adotadas no Brasil como meio de desarticulação de alguns grupos para o bem da imagem que se quer afirmar. E n“A

construção dessa (...) consciência não é possível se colocar no ponto de partida a questão da auto definição, ou seja, da auto-identificação dos membros do grupo em contraposição com a identidade dos membros do grupo 'alheio'" (MUNANGA, 2004:14). Essa é a consciência de que para haver a construção de uma nova identidade, é necessário que os indivíduos se reconheçam como grupo.

Observa-se que o problema do mestiço nas poesias de Luiz Gama representa um sentido real e, ao mesmo tempo, simbólico, pois reflete as condições sociais e históricas das misturas étnicas que ocorreram no Brasil, além de apontar para a difícil tarefa dos intelectuais que tentavam alicerçar e fortalecer a imagem da nação brasileira embasada nas teorias europeias. Em outras palavras, se o número de mulatos aumentava cada vez mais no Brasil e as teorias delegavam a eles a perdição da humanidade, como seríamos uma nação respeitável?

Esta observação nos leva a crer que “ a hipótese e logo a tese de que o processo de formulação da identidade nacional no Brasil recorreu aos métodos eugenistas (Ciência que se ocupa com o estudo e cultivo de condições que tendem a melhorar as qualidades físicas e morais de gerações futuras, especialmente pelo controle social dos matrimônios) , visando o embranquecimento da sociedade” (MUNANGA, 2004:15).

Neste sentido, Kabengele Munanga diz que

Essa tentativa do mestiço em ter uma posição especial na sociedade é provisória e ilusória, porque o branco superior, de classe alta, o repele. E como por sua vez, ele foge dos negros e índios das classes inferiores, acaba numa situação social indefinida e torna-se um desclassificado permanente dentro [do imaginário de sociedades advindas do colonialismo]. (Idem, 2004:71)

Verifica-se que para os intelectuais, os mulatos/mestiços enquanto produto do “cruzamento” entre raças desiguais seriam sempre aqueles que encerravam os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral

e intelectual e a inconsistência, seriam, dessa forma, qualidades naturais do elemento brasileiro. Sendo assim, a mestiçagem simbólica traduzia a realidade interiorizada do elemento mestiço concreto.” (ORTIZ, 2003: 21)

Podemos perceber isso nos poemas quando o eu-lírico os traz como: “Se os *nobres* d’esta terra, empanturrados/ Em Guiné têm parentes enterrados;/ E, cedendo à prosápia, ou duros vício,/ Esquecem os negrinhos seus patrícios,” (SORTIMENTOS DE GORRAS PARA A GENTE DO GRANDE TOM: 18).

Era árdua a tarefa que os mulatos tinham que se submeter (3B). Gozavam de pouquíssimo prestígio social, seja entre os cativos que tinham neles os seus inimigos naturais, seja na sociedade escravocrata, que os considerava inferiores até mesmo como praças de polícia.

Seguindo este exposto, de acordo com o pesquisador João Adolfo Hansen, dentro da sátira barroca, o **mulato** é equiparado a mameluco e estes termos se enquadram no critério de desqualificação genérica segundo a tópica da “raça” e origem. A imagem está ligada ao significado árabe de mameluco (escravo), que está relacionado ao não-livre e segundo as regras hierárquicas que propõem a sociedade como um corpo, postulam a cabeça como órgão dos melhores, Rei e fidalguia, e as partes inferiores como da gente baixa e subordinados (HANSEN, 1989: 321/308).

Sendo assim, as teorias se mostravam um problema no Brasil, já que durante todo o período de colonização, do Império e assim por diante, os critérios de seleção e legitimidade eram colocados em cheque pela prática. Como já mencionado, quanto mais próximos os mestiços fossem dos brancos, mais fácil ficava sua convivência. Funcionava o critério da similaridade, a partir do qual se privilegia aquele que mais causa empatia e se parece mais com o detentor do poder.

Deste modo, a imagem que o eu-lírico apresenta do mulato/mestiço não poderia fugir aos acontecimentos, pois ele é, em alguns momentos, a concretude de um grupo cada vez mais presente, e, quando possível, em todos os setores da sociedade. E no momento em que o eu-lírico questiona o comportamento de alguns, por se aliarem aos brancos e não aos negros, nos parece, assim, que houve uma tentativa de pensar num grande grupo étnico, dentro do qual todos pudessem se ajudar.

A ideia de agrupamento poderia nos levar a resgatar a ideologia do Pan Africanismo, uma vez que encontramos semelhanças na proposta de integrar a África numa unidade política, reagrupar as diferentes etnias divididas pelas imposições dos colonizadores, valorizar os cultos aos ancestrais e defender a ampliação do uso das línguas e dialetos africanos, proibidos ou limitados pelos europeus. Essa ideologia foi defendida principalmente fora da África, por descendentes de escravos africanos levados para as Américas até ao século XIX e por emigrantes mais recentes.

Logo, podemos pensar neste eu poético como um ser engajado naquela época. Na verdade, o texto apresenta uma dialética de adesão e de distanciamento entre aqueles de quem se fala e aqueles para quem se fala. Este movimento acontece, de alguma forma, porque o eu poético, na maioria das vezes, representa as experiências, ou seja, a práxis do autor. E esta *práxis* estava ligada à vida de um ex-escravo, que convivia com os problemas sociais, seja na Assembleia Legislativa, nas delegacias, ou na função de sapateiro, como mostra o poema:

NO ALBUM

(...)
 Ateie-se a Musa,
 Na magra cachola,
 Com frases flamantes
 De chocho pachola.

E qual estudante,

Campano de sábio,
 Que empunha a luneta,
 Que é seu astrolábio:

Eu pego na pena,
 Escrevo o que sinto;
 Seguindo a doutrina
 Do grande Filinto

Que estou a dizer?!
 Bradar contra o vício!
 Cortar nos costumes!
 Luiz, outro ofício...

.....
 Vai lá para a tenda
 Pegar na sovela,
 Coser teus sapatos
 Com linha amarela.

Mordendo na sola,
 Empunha o martelo,
 Não queiras, com *brancos*,
 Meter-e a tarelo.
 (GAMA, 2000: 31-2)

Sendo assim, a voz dos seus poemas é a de um sujeito que manifesta o seu desejo de mudança poética e social sobre os padrões pré-estabelecidos, enfatizando a necessidade de se estabelecer uma nova ordem coletiva, em que deveria haver uma simetria entre o sujeito e a realidade. (ABDALA JR., 2007:78-79).

Estes padrões, em alguns momentos, podem representar o fundamento social da tradição, aqui entendida como o conjunto das crenças de um povo, algo que é seguido conservadoramente e com respeito através das gerações. Além disso, a tradição e sua presença na sociedade devem se basear em dois pressupostos antropológicos: 1) as pessoas serem mortais; 2) haver a necessidade de uma ligação do conhecimento entre as gerações.

Há, também, o desejo de manter um acordo comunitário em torno de afetos e idéias partilhados, cujo embasamento psicológico está na memória; as trocas sociais pendem para as relações nas quais é mais importante haver um nexos do conhecimento entre as gerações. Dessa forma, firma-se a noção de que o texto traz a *práxis* do escritor

“reproduzi[ndo] o mesmo, corpo e feições, [para] obedecer a uma necessidade interna de percepção social” (BOSI, 1992: 54).

A *práxis* de um poeta que sentiu em sua vida as contradições de ser mulato escuro é refletida nos poemas, que retratam aquele que se inseriu no mundo considerado dos brancos. Mesmo sabendo que sua cor e sua condição de ex-escravo poderiam lhe impedir de alcançar seu valor perante a sociedade, foi neste mesmo mundo que o poeta Luiz Gama construiu toda sua carreira de escritor, jornalista, poeta e advogado..

Observa-se que, no Brasil, o que determinava sociologicamente a qualificação do sujeito não era o genótipo, mas sim o aparente (fenótipo). Por isto definiremos dois tipos de brancos: o branco puro (genótipo) e o branco aparente, isto é o mestiço brancóide de aspecto ariano (fenótipo) (VIANA *apud* MUNANGA, 20004:84).

Quanto à intelectualidade, percebia-se que a cultura letrada era rigorosamente estamental. Reservada a poucos, servia como divisora de águas entre a cultura oficial e a vida popular, não dando azo a mobilidade vertical, exceto em raros casos de apadrinhamento. Assim era, e continua sendo, o cotidiano organizado e reproduzido sob o limiar da escrita (BOSI, 1992:25).

Por isso, o melhor recurso para as suas críticas viria da sátira e da ironia, como pode-se ver no poema:

SORTIMENO DE GORRAS PARA A GENTE DO GRANDE TOM

Se os *nobres* d' esta terra, empanturrados
Em Guiné têm parentes enterrados;
E, cedendo à prosápia, ou duros vício,
Esquecem os negrinhos seus patrícios,

se mulatos de cor esbranquiçada,
Já se julgam de origem refinada,
E, curvos à mania que os domina,
Desprezam a *vovó* que é preta-mina:
(GAMA, 2000:18)

Mas mesmo depois de conquistar algum prestígio, os mestiços/mulatos mais escuros não conseguiram afastar os preconceitos negativos. Mesmo tendo seu espaço específico garantido na sociedade colonial e, depois da Independência, formando os contingentes sertanistas, como o batedor das bandeiras e ainda, como elemento combativo e guerreiro ou como protetor dos diversos campos da sociedade, as dificuldades para serem reconhecidos e consagrados permaneciam. Era o desdém de natureza estamental contra o mestiço considerado de sangue escravo, que podia se entrever numa sociedade em que o grau de mestiçagem já era bastante alto para que um grupo de pardos livres se destacasse do restante da população (BOSI, 1992:106).

Por inferência, podemos considerar que será “(...) na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das 'raças inferiores', o que politicamente coloca a construção de um estado nacional como meta e não como realidade presente”(ORTIZ, 2003: 21).

Já as **imagens do negro**, que aparecem com menor frequência no livro, estão ligadas à escravidão e a temas africanos, de forma a criticar e demonstrar as distorções do comportamento do homem branco. Podemos pensar neste momento na utilização de um recurso da sátira menipeia, em que a construção poética não teria como função provocar o riso moralizante, mas sim permear de maneira espirituosa no diálogo intertextual, no qual todo um contexto sócio-histórico e cultural é ridicularizado e, portanto, criticado, como pode ser observado nos poemas:

LÁ VAI VERSO!

(...)
 Quero que o mundo me encarando veja,
 Um retumbante *Orfeu de carapinha*,
 Que a Lira desprezando, por mesquinha,
 Ao som decanta de Marimba augusta;

E, qual outro Arion entre os Delfins,
Os ávidos piratas embaindo -
As ferrenhas palhetas vai brandindo,
Com estilo que preza a Líbia adusta.

.....
Nem eu próprio à festança escaparei;
Com foros de Africano fidalgote,
Montado num Barão com ar de zote -
Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,
Ao som de mil aplausos retumbantes,
Entre os netos da Ginga, meus parentes,
Pulando de prazer de contentes -
Nas danças entrarei d' altas caiumbas.
(GAMA, 2000:11-12)

JUNTO À ESTÁTUA

(...)
Em plácida manhã serena e pura,
Sentado à borda de espaçoso lago;
O corpo recostado em frio mármore,
Tórridos membros sobre a terra quedos
Qual tímido Tritão de amor vencido,

.....
Meu frágil peito, da natura escravo.
Já nas fúlgidas portas do Oriente

.....
Longe do mundo, de escrava turbas,
Que o ouro compra de aventos Cresos,
A minh' alma aos delírios se entregava,
À sombra de ilusões – de aéreos sonhos.
(GAMA, 2000: 13-14)

NO ÁLBUM

Que branco é mordaz
Tem *sangue azulado*:
Se boles com ele,
Estás *embirado*.

.....
Ciências e letras
Não são para ti[;]
Pretinho da Cost[a]
Não é gente aqui.

.....
Desculpa, meu caro amigo,
Eu nada te posso dar;
Na terra que rege o *branco*,
Nos privam té de pensar!...

Ao peso do cativo
 Perdemos razão e tino,
 Sofrendo barbaridades,
 Em nome do ser Divino!!
 (GAMA, 2000:29)

COLEIRINHO

(...)
 Chora, escravo, na gaiola
 Terna esposa, o teu filhinho,
 Que, sem pai, no agreste,
 Lá ficou sem ti, sem vida.

Hoje triste já não trinas,
 Como outrora nos palmares;
 Hoje, escravo, nos solares
 Não te embala a dúbia brisa;
 Nem se casa aos seus gorjeios
 (GAMA: 80-81)

QUE MUNDO É ESTE?

Que mundo? Que mundo é este?
 Do fundo seio d'esta alma
 Eu vejo... que fria calma
 Dos humanos na fereza!?
 Vejo o livre feito escravo
 Pelas *leis* da prepotência;
 Vejo a riqueza em demência
 Postergando a natureza[,]
 (GAMA, 2000:128)

Mesmo na tentativa de valorizar o ser negro, em alguns poemas sua imagem ainda aparece ligada àquela que o europeu lhe designou, a do escravizado. Considerando as experiências vitais do nosso autor, é provável que a tentativa e a vontade daquele que se submete em nome de uma nação com “verdadeiras políticas coletivas” e “verdades ontológicas” (SCHWARCZ *apud* ANDERSON,2008:12-13) tenham sido necessárias para as mudanças reais. Uma sociedade inventada, imaginada, mas que fizesse sentido à sua alma.

Desse modo, a imagem que para muitos parece subserviência em relação aos escritos do nosso autor, pode não estar ligada à submissão. Por vezes, pode ser vista como a imagem de um “gauche” tímido diante da agressividade do mundo

(BRANDÃO, 1991:6). E na certeza de que não se trata do tipo imagetivamente ideal dentro da concepção do outro, pois a cor e o passado de escravidão pesariam sempre nos componentes destes grupos, por mais que a obra de Luiz Gama estivesse dentro dos critérios formados da escrita, algum critério pré-estabelecido o barraria.

Podemos aqui levar em conta a sátira barroca, já que alguns poemas trazem epígrafes de Gregório de Matos Guerra e motivações com lugares comum. Essa traz uma visão do **negro**, primeiramente reconhecido como astuto, e depois com valores relacionados à bestialidade, maledicência e ridicularização, que alimentavam os valores afetivos e mercantis (HANSEN, 1989: 322-3). Sendo assim, os negros seriam incapazes de realizar qualquer produção intelectual.

Pensando nesses contrapontos, mais uma vez podemos considerar uma inversão e uma transgressão, já que nos textos algumas imagens relacionam o ser “negro” com as tradições clássicas europeias. Essa prática não é observada como padrão e muitos teóricos “conservadores” não a considerariam assim: “Bode/ ao homem negro”; “escrava turbas,/ Que o ouro compra de aventos Cresos”; “Epitáfio/ Descansem n' este lar caliginoso/ O mísero cativo, o desgraçado”:

QUEM SOU EU?

(...)
 Hão de chamar-me – tarelo,
 Bode, negro, Mongibelo;
 Porém eu que não me abalo,
 Vou tangendo o meu badalo

.....
 Bodes negro, *bodes brancos*,
 E, sejam todos francos,
 Uns plebeus, e outros nobres
 Bodes, ricos, bodes pobres,
 Bodes sábios, importantes,
 E também alguns tratantes...

.....
 Na suprema eternidade,
 Onde habita a Divindade,
 Bodes há santificados,

Que por nos são adorados,.

Jove quando foi menino,
 Chupitou leite caprino;
 E, segundo o antigo mito,
 Também Fauno foi cabrito
 (GAMA, 2000:113)

JUNTO À ESTATUA

Em plácida manhã serena e pura,
 Sentado à borda de espaçoso lago;
 O corpo recostado em frio mármore,
 Tórridos membros sobre a terra quedos
 Qual tímido Tritão de amor vencido,

Longe do mundo, de escravas turbas,
 Que o ouro compra de avarentos Cresos,
 A minh' alma aos delírios se entregava,
 À sombra de ilusões – de aéreos sonhos.
 (GAMA, 2000: 13-14)

NO CEMITÉRIO DE S. BENEDITO

Em lúgubre recinto escuro e frio,
 Onde reina o silêncio aos mortos dado,

Jaz da terra coberto humano corpo,
 Que escravo sucumbiu, livre nascendo!
 Das hórridas cadeias desprendido,
 Que só forjam sacrilégios tiranos,
 Dorme o sono feliz da eternidade.

Epitáfio se lê, que impõe silêncio!
 - Descansem n' este lar caliginoso
 O mísero cativo, o desgraçado!...
 (GAMA, 2000:153)

Além da representação de um “eu” que se orgulha da sua origem

Hão de chamar-me – tarelo,
 Bode, negro, Mongibelo;
 Porém eu que não me abalo,
 Vou tangendo o meu badalo,

Considera-se também a noção de que sua poesia, mesmo caminhando com a verdade, só surtiria efeito quando seus termos pudessem “contribuir para desarticular estruturas profundas do pensamento/conduita convencionais ou estereotipadas” (ABDALA JR., 2007: 180).

Se o esforço do eu-lírico, por um lado promove a imagem do “ser negro”, por outro perpassa por uma certa porosidade na cultura de fronteira em relação às formas simbólicas de outros tempos, mesmo que longínquos. Isso indica uma diversa qualidade de consciência histórica, isto é, a presença de uma sincronia ampla e sagaz que procura o seu bem onde este se encontra (BOSI, 1992:54), como verifica-se no poema:

MINHA MÃE

Era mui bela e formosa,
 Era a mais linda pretinha,
 Da adusta Líbia rainha,
 E no Brasil pobre escrava!
 Oh, que saudades que eu tenho
 Dos meus mimosos carinhos,
 Quando c' os tenros filhinhos
 Ela sorrindo brincava.

Éramos dois – seus cuidados,
 Sonhos de sua alma bela;
 Ela a palmeira singela,
 Na fulva areia nascida.
 Nos roliços braços de ébano,
 De amor o fruto apertava,
 E à nossa boca juntava
 Um beijo seu, que era vida[.]
 (GAMA, 2000: 150-152)

Trata-se também de um recurso para perceber que, até então, nada tinha sido falado a respeito da diversidade das populações africanas. Do período escravocrata até o final do século XIX, há um longo silêncio sobre as etnias negras que povoavam o Brasil. E em sua bricolagem de uma identidade nacional, o romantismo conseguiu ignorar completamente a presença do negro (ORTIZ, 2003:19), se esquecendo também de sua diversidade.

Este tortuoso caminho seguido pelo eu-lírico mostra ao leitor as contradições de um sistema literário que pretende ser coerente. “Trata-se de um processo de desmascaramento que libera a série literária para apreensões criativas e por onde

penetram os trabalhos artísticos (...)”. É o desmascaramento que provém de estruturas extratextuais, organizadas de acordo com um código ideológico, que seleciona numa certa ordem o conjunto de textos culturais. Daí, a necessidade de criar modelos culturais em que a *práxis* do enunciador gire em torno das relações de identidade e de oposição. (ABDALA JR., 2007: 95).

Na nossa percepção, foi o recurso encontrado diante de um tempo, um lugar, um ser e um agora degradados, na tentativa de recuperar “a dignidade perdida através do reencontro com o seu nome primitivo, resgatando desse modo, e ao mesmo tempo, o homem e o poeta solidários na liberdade, como o são a vida e a arte” (BRANDÃO, 1991:6).

Ao incorporar o negro na obra, defende-se a necessidade da incorporação positiva destes que haviam sido privados dos seus direitos. Formulava-se uma nova identidade, recriada pelos negros aqui nascidos, ou que aqui estavam, na tentativa de fazer dos afro-brasileiros um elemento importante para a construção da identidade nacional, pois os “versos criavam uma africanidade que, suplantando as muitas diferenças, pudesse (mesmo que utopicamente) se transformar em um campo de igualdade – no qual os negros teriam o direito de construir para si mesmos espaços de autonomia e, principalmente, de liberdade.” (AZEVEDO, 1999:77)

2.3. MULHER: DONA AUSENTE OU ETERNA PROVIDORA?

Na época da Independência do Brasil, o centro de São Paulo era constituído de fogos urbanos, onde 40% eram formados por mulheres sós, chefes de famílias, muitas concubinas e mães solteiras. Isto porque São Paulo era um espaço intermitente entre o Litoral e o Interior durante o período da colonização, das expedições para o sertão e,

depois, da Independência. Com os contínuos recrutamentos militares da população masculina (DIAS, 1995: 34), o local permaneceu assim, dividido em Freguesias, de mulheres sem maridos.

São Paulo, mais especificamente, redundava numa multiplicação de mulheres brancas sem dotes, que viviam em casamentos de uso costumeiro ou em sucessivos concubinatos, muitas delas vivendo como mães solteiras (DIAS, 1995: 33). Elas se concentravam nos locais mais movimentados para oferecer seus serviços de cozinheiras, lavadeiras, comerciante de miúdos (ceras, velas, sabão, etc.), ou roceiras, vendendo seus excedentes (ovos, hortaliças, peixes, etc). A carestia dos impostos e a discriminação marcavam a dura luta pela sobrevivência de uma maioria de mulheres sós, chefes de famílias e às vezes mães solteiras, quando não de maridos ausentes (DIAS, 1995: 25).

No entanto, a imagem mais alimentada era a do mito da “dona ausente” que reforçava o estereótipo da mulher branca, para fixar padrões inatingíveis ou impossíveis de serem seguidos por mulheres de outras classes etno-sociais. Este mito da dona ausente alimentava o imaginário dos viajantes, que interpretavam a ausência de mulheres das classes dominantes como um sintoma de costumes patriarcais, em que o resguardo e o distanciamento social eram valorosos e necessários para as grandes senhoras que mal se deixavam ver (DIAS, 1995: 92-97). Por isso os estudos sobre o feminino persistem pelo simbólico e pela sublimação (DIAS, 1995: 49).

A **mulher branca**, como escreve Lígia F. Ferreira, é tratada na obra *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* com desvalorização, pois representava um tema tradicional da sátira. A crença da superioridade física e intelectual do homem garantia a concentração do poder político (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XXXVI) e, conseqüentemente, o desdém às mulheres trabalhadoras. Já para Maria Odila L. da S.

Dias em *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*,

O espaço de sobrevivência das mulheres pobres, brancas, escravas e forras nas cidades de São Paulo coincidia com a margem de relativa autonomia dos desclassificados sociais.(...) Parte destes preconceitos que as classificavam socialmente provinha de valores machistas, misóginos, entranhados no sistema escravista e moldados no menosprezo do trabalho e de qualquer ofício de subsistência” (DIAS, 1995:16/19).

Assim, ao retratá-las nos poemas o eu-lírico traz as mulheres brancas, ora com encômios, ora com críticas:

JUNTO À ESTÁTUA

(...)
Formosa virgem de nevado colo,
De garços olhos, de cabelos louros;
Sanguíneos lábios, elegante porte,
Mimoso rosto de Ericina bela,
Curvando o seio de alabastro fino,
Mimosa imprime nos meus lábios negro
Gostoso beijo de volúpia ardente!”.

.....
E d'entre os braços, que cerrados tinha,
Gelada estátua de grosseiro mármore!...”.
(GAMA 2000: 14-15)

A PITADA

A honesta freira,
Que é bonitinha;
Estre os dedinhos,
Alvos, brunidos,
Com graça unidos,
(GAMA, 2000: 45)

O VELHO NAMORADO

(...)
Se via à janela
Mocinha dengosa;
De lindo semblante
E lábios de rosa:

.....
Também vem com ela
Formosa menina,
De louros cabelos

E face divina.

.....
 Ó Vênus pudibunda, sem igual,
 A teus pés aqui tens este animal,
 Que vencido de amor, pelos teus gestos,
 Curvado te apresenta os teus protestos!

.....
 Já rendido e quebrado o tens aqui.
 Guerreiro das campanhas *cupidárias*,
 Dos mercúrios, jalapas e fumárias./
 Sou velho, mas em tudo tão perfeito,
 Que não conto, sequer, um só defeito!
 (GAMA, 2000: 24/26-27)

Ora com tom pouco lisonjeiro, reproduzindo os preconceitos da época. Estas imagens parecem expor, também, uma gradação nos conflitos dos desejos do eu-lírico, que ora admira a mulher “Formosa virgem de nevado colo,/ De garços olhos, de cabelos louros;/Sanguíneos lábios, elegante porte,/Mimoso rosto de Ericina bela,”(GAMA, 2000: 14); ora a descreve com a frieza de uma “Gelada estátua de grosseiro mármore!...” (Idem:15). E em outro momento as odeiam, considerado-as “tolas, apavonadas/ “pernas de lacraia” (poema FARMACOPÉIA, GAMA, 2000: 103/106); “Moçoila gorducha,/ É tola, idiota.” (PACOTILHA, GAMA, 2000: 74); “Tremenda jararaca” (SONETO, 2000: 137).

Nesse sentido, além de encontrarmos nestes poemas as imagens clássicas dos modelos literários “Mimoso rosto de Ericina bela” (GAMA: 14), podemos também perceber um fato histórico implícito, das mulheres brancas urbanas que, disfarçando a sua pobreza podiam ser vista à janela, “formosas sem dote, furtiva e sorrateira. “À margem do aburguesamento das novas elites do café, viviam em setores excedentes de mulheres brancas empobrecidas, rejeitadas pela sociedade que lhes deu berço (DIAS, 1995: 91). Ficavam à mercê de todo e qualquer tipo de homem, alguns muito mais velhos, outros fanfarrões, na maioria das vezes já casados, que as adotavam como concubinas fomentando o número de mulheres sós e viúvas, como nos poemas

Um velho demente,
Mimoso ratão,
Fiado em Cupido,
Quis ser *Maganão*.”

.....
Janeiros sessenta,
Contava o patola,
Com rugas na cara,
Com ar de farçola.”

.....
Gorducho e roliço,
Qual porco catete;
Cabeça de coco,
Nariz de pivete.”

.....
De pança crescida,
Andar de garoto,
Franzido sobr' olho,
Olhar de maroto,”

.....
Cedendo à loucura,
Que d' ele zombava
A barba e cabelo
Cuidoso pintava.”
(...)

.....
Se via à janela
Mocinha dengosa;
De lindo semblante
E lábios de rosa:

Então, derretido,
O velho lapuz,
Saltava. Gingava,
Qual jovem de truz
(GAMA, 2000:23- 25)

O JANOTA

Sou bonito, sou da moda,
Chibantão de belo gosto;
Sou gamenho, tenho garbo,
Porte airoso e bem composto.

Vivo alegre, passo à larga,
Tenho trinta namoradas,
- Dez viúvas, seis donzelas,
Sete velhas, não casadas.

Quatro negras, cinco cabras,
Sem contar certa mulata
E a vizinha, que é zanaga,
Com seu *beque* de fragata.

Aias, amas e criadas,
 Das matronas que aponteí,
 Baronesas e Condessas,
 E mais outras, que eu só sei.
 (GAMA, 2000: 119)

Dando continuidade, Maria Odila L. S. Dias assinala que

“os papéis propriamente históricos das mulheres podem ser captados nas tensões e mediações, nas relações propriamente sociais que integram mulheres, na história e no processo social. E podem, ainda, serem resgatados das entrelinhas das fissuras e do implícito nos documentos escritos.”
 (DIAS, 1995: 50).

Essa era a rotina do contexto não revelado dentro da história social. É relegada ao obscurantismo, pois o perigo de retratá-la recai no fato de que os conflitos e os papéis informais apresentam as formas peculiares de resistência e luta. Ao incorporar estas tensões à história, mostra-se, também, a organização e resistência dos grupos marginalizados, desconsiderados como parte da peça chave para a transformação do cotidiano. E como a cidade de São Paulo era um espaço social de limbo e exílio, onde reinava a desordem e a confusão entre as esferas pública e particular, não foi muito difícil ignorar alguns fatos.

A pesquisadora Dias ainda salienta que, no que diz respeito ao imaginário do sexo feminino, a documentação escrita resvala, em geral, no “domínio simbólico e mítico dos grandes arquétipos culturais e desfilam em poucas linhas diversos dos paradigmas da tradição judaica e cristã”, daí os encômios ou xingamentos perpassarem por termos como: anjos, demônios, mulheres perdidas e santas matronas de vida honrada, tudo porque o mundo dos mitos é um dado universal inerente à linguagem e à cultura. (DIAS, 1995:36)

Com relação à temática feminina da obra, para a mulher **negra, mulata/mestiça** usamos as ideias de Alfredo Bosi, que escreve:

Uma reflexão à parte merece a chamada poesia burlesca na qual a mulher negra e a mestiça se convertem em objeto misto de luxúria e desprezo.

Aqui o preconceito, tão direto nos passos referidos acima, dobra-se (dessa forma?) e complica-se porque desce ao subterrâneo de uma prática erótica onde se geram, íntima e simultaneamente, a atração física, a repulsa e o sadismo.” (BOSI, 1992: 107).

Nas poesias das *Primeiras Trovas Burlscas de Getulino* esta representatividade mudou pouco, visto que o favoritismo pela mulata era mostrado sob a visão dos estereótipos ligados à luxúria. Esta opção de expressão pode apresentar as nuances ambíguas das inter relações entre *status*, sexo e a cor inerentes à hierarquia de uma sociedade escravocrata.

A imagem da morena pode ser considerada a mesma da mulata, já que mudam apenas as nomenclaturas. Os termos morena, parda e mulata se enquadram no conceito de mestiço, pelo qual perpassam os valores afetivos mercantis. São “raças” desqualificadas por não serem unitárias ou “puras”, e sendo assim, são inferiores (HANSEN, 1989:321/323) .

Elas aparecem, como descreve Bosi acima, como objeto misto de luxúria e desprezo, sendo assim representadas com suaves adjetivações: “faceira” ou “brejeira”.

Assim, podemos ver nos poemas;

O VELHO NAMORADO

Lá corre a criada,
mulata faceira
De porte agradável,
Nos modos brejeira;
(GAMA, 2000:25)

A PITADA

(...)
Por ela morre
Gentil Donzela
Formosa e bela
Tão moreninha.”
(GAMA, 2000: 45).

CATIVA

Como era linda, meu Deus!
 Não tinha da neve a cor,
 Mas no moreno semblante
 Brilhavam raios de amor.

Ledo o rosto, o mais formoso,
 De trigueira coralina,
 De Anjo a boca, os lábios breves
 Cor de pálida cravina.

Em carmim rubro engastados
 Tinha os dentes cristalinos;
 Doce a voz, qual nunca ouviram
 Dúlios bardos matutinos.

.....

As madeixas crespas negras
 Sobre o seio lhe pendiam,
 Onde os castos pomos de ouro
 Amorosos se escondiam.

Tinha o colo acetinado
 - Era o corpo uma pintura -
 E no peito palpitante
 Um sacrário de ternura.

Límpida alma – flor singela

.....

Quis beijar-lhe as mãos divinas,

Não te afastes lhe suplico,
 És do meu peito rainha;
 Não te afastes, n' este peito
 Tens um trono, mulatinha!...

.....

Qual na rama enlanguescida[,]
 Pudibunda[,] sensitiva,
 Suspirando ela murmura:
 Ai senhor, eu sou cativa!...
 (GAMA, 2000: 134-136)

As mulheres aqui citadas são vistas , como objeto sexual no âmbito do imaginário, aparentemente indignas dos elogios sublimadores da “dona ausente”. Mas, segundo Maria Odila L. da S. Dias, no cotidiano eram mulheres fortes e poderosas, que sobreviviam num mundo duro e adverso. Desde a Independência do Brasil, havia uma

presença significativa dessas mulheres na cidade de São Paulo, e por volta de 1836, cresceu o número de mulheres pardas e de cor, chefes dos fogos paulistas.

Esses espaços eram compostos, principalmente, por mulheres brancas empobrecidas, seus filhos, seus escravos e agregados; por mulheres pardas, negras forras e suas agregadas que permaneciam ligadas por laços de famílias ou pelo convívio comunitário a maridos e filhos escravos, que elas procuravam alforriar e auxiliar na luta pela liberdade (DIAS, 1995: 167). E todas disputavam os ofícios, principalmente de vendedoras, de serviços domésticos, de quitandeiras, etc.

No entanto, nesses espaços as tensões eram constantemente alimentadas principalmente pela questão da cor, já que as mestiças libertas, concorriam com as mulheres brancas à chefia de fogos. Já as negras continuavam sempre presas ao serviço doméstico, “As fontes escritas mal permitem vislumbres dos elos de solidariedade entre escravos e forros. É tão difícil penetrar na organização de sobrevivência dos escravos, quanto na dos libertos”. Segundo Dias, o que se pode vislumbrar são pequenas citações, como uma petição redigida por Luiz Gama, que mencionava a causa das quitandeiras forras que foram proibidas de vender nas ruas do centro da cidade .

Em 1873, essa petição denunciava a concorrência de imigrantes portuguesas e reivindicava o direito histórico das mulheres negras adquirido na prática do comércio ambulante nas ruas da cidade (DIAS, 1995:169). Esse registro nos leva a refletir sobre as imagens da mulher negra e da mestiça/mulata/morena nos versos de Luiz Gama. Estão ligadas não somente ao imaginário, mas também a sua convivência diária. Ao transitar pelo centro de São Paulo, é possível encontrar, por todos os lados, cada uma dessas mulheres citadas em sua luta diária pela inserção no processo social.

Porém, como o comércio ambulante praticado pelas mulheres negras era considerado ilegal, essa disputa por espaços sociais e econômicos tornava-se desigual.

As mulheres nativas eram desfavorecidas em relação às párias portuguesas, já que o poder econômico era, por toda parte, monopolizado por ministros corruptos, que acabavam privilegiando sempre as estrangeiras europeias.

A situação ficou diferente após a derrocada da escravidão. Houve um desmantelamento da estrutura social no cotidiano da cidade de São Paulo, em que as mulheres brancas pequenas ex-proprietárias de escravos e chefes de fogos absorviam as tensas frustrações e assumiam, em seus sentimentos, paixões e conflitos da luta em que eram mediadoras. Além disso, se queixavam “por serem destratadas pelas escravas concubinas de seus maridos”. “Acusavam os maridos de andarem concubidados, de porta adentro, ostensivamente, com escravas, desautorizando-as a ponto de se verem maltratadas pelas próprias escravas”.

Assim, o que era latente e difuso torna-se patente e localizado, o que Bosi apresenta como “o preconceito da raça [que] irrompe cruel, quando surge algum risco de concorrência na luta pelo dinheiro e pelo prestígio” (BOSI, 1992: 106).

Esses fatos podem ser relacionados com a pouca divulgação da imagem das negras “brasileiras” no texto, e também rebatidos quando o eu lírico apresenta a **mulher negra** como musa inspiradora. Para Ferreira, neste ponto (da imagem da mulher negra) se concentra um grande diferencial do autor Luiz Gama, visto que ele comparece na história da literatura brasileira como o primeiro poeta a cantar a beleza palpitante da mulher negra e a paixão que ela inspira (FERREIRA *apud* GAMA, 2000:LIX). É o que pode ser observado nos versos:

LÁ VAI VERSO!

Ó Musa de Guiné, cor de azeviche,
Estátua de granito denegrado,
Ante quem o Leão se põe rendido,

(GAMA, 2000: 10-11)

MINHA MÃE

Era mui bela e formosa,
Era a mais linda pretinha,
Da adusta Líbia rainha,
E no Brasil pobre escrava!

.....

Os olhos negros, altivos,
Dois astros eram luzentes;
Eram estrelas cadentes
Por corpo humano sustidas.
Foram espelhos brilhantes
Da nossa vida primeira,
Foram a luz derradeira
Das nossas crenças perdidas.

.....

Suave o gênio, qual rosa
Ao despontar da alvorada
Quando treme enamorada
(...)

.....

Escuro e ledó o semblante,
De encantos sorria a fronte,
- Baça nuvem no horizonte
Das ondas surgindo à flor
Tinha o coração de santa,
Era seu peito de Arcanjo,
Mais pura n' alma que um Anjo,
Aos pés de seu Criador.”
(GAMA, 2000: 150- 152)

MEUS AMORES

Meus amores são lindos, cor da noite
Recamada de estrelas rutilantes:
Tão formosa crioula, ou negra,
Tem por olhos dois astros cintilantes.
(GAMA, 2000: 243)

e também está vinculada aos estigmas do europeu, como escrava

COLEIRINHO

Canta, canta Coleirinho,
Canta, canta, o mal quebranta;
Canta, afoga mágoa tanta
Nessa voz de dor partida;
Chora, escravo, na gaiola
Terna esposa, o teu filhinho,
Que, sem pai, no agreste ninho,
Lá ficou sem ti, sem vida

.....
 Não te beija o filho tenro,
 Não te inspira a fonte amena,
 Nem da lua a luz serena
 Vem teus ferros pratear.
 Só de sombras carregado,
 Da gaiola no poleiro
 Vem o tredo cativoiro,
 Mágoa e prantos acordar.

(GAMA, 2000: 80-81)

Nestes poemas

“O elemento negro no poema, íntimo ou histórico, social ou racial, é antes sujeito ou objeto de reflexão do que arabesco de decoração. Enquanto reflexão, apela para a consciência do leitor e para a revolta contra o estado passado e presente.

Para o poeta negro a cor do vocabulário não tem importância, ou não tem a importância que a ela lhe emprestam os “estudiosos brancos” da questão negra nos trópicos.” (SANTIAGO, 1982: 121).

Nos excertos acima expostos, a imagem desenvolvida sobre a mulher negra pode ser destacada pela singularidade que privilegia, valoriza e exalta a sua beleza em contraposição às formas femininas das mulheres brancas(AZEVEDO, 1999:65). Estas imagens podem ser relacionadas às mulheres do dia a dia.

2.4. UM ORFEU FORA DE LUGAR?

Para Benjamin Abdala Jr., as literaturas africanas lusófonas tinham um caráter ideológico pela situação de dependência. Como resposta nasceu a “crioulidade” – a miscigenação cultural como forma de resistência e de promoção dos valores, e paralelamente a isso, no plano lingüístico, apareceram os dialetos crioulos. Ao analisarmos a obra *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, do poeta Luiz Gama, percebemos que alguns fatores similares se fazem presentes.

Assim, como na história brasileira os valores europeus foram hegemônicos sob o ponto de vista político-cultural e as apropriações culturais africanas foram

escamoteadas por expedientes ideológicos em favor dos valores europeus, no nosso processo de construção literária este misticismo ou criouidade não foi demonstrado. Isso porque até o início do século XX nossos intelectuais permaneciam analisando as obras de forma dissociativa, em que a essência e forma (o extra-textual e o inter-textual) eram tratadas como segmentos dispares, ora privilegiando uma, ora outra.

E como um texto literário vem carregado de marcas sociais e históricas, ao juntar a matéria extra-literária com a inter-literária, percebemos a miscigenação cultural. Desta forma, a promoção dos valores aparecem conjuntamente com “as tensões inerentes à própria dinâmica inter-textual”, visto que “o espaço textual ser(é?) um lugar de conflito, não de diálogo” (1989: 34). Neste sentido, pode-se entender então que toda colonização prega uma falsa homogeneização.

Dentro desta perspectiva, o livro *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* não poderia ser diferente; a obra é o “retrato” da resultante etno-cultural do amalgamento do contato de duas culturas ou mais (européia e Américo-afro-brasileira). O conflito é evidente no texto; o autor tenta a todo instante mostrar que existe outro mundo além daquele que se quer ver ou viver.

Ao pensarmos nesta questão, não é difícil acreditar que a obra *Primeiras trovas burlescas de Getulino* não foi pensada e nem escrita para a população negra que vivia naquele momento, afinal, de que valeria uma escrita afro-brasileira em pleno século XIX, com toda a problemática citada nos capítulos anteriores? Além disso, havia o agravante de que se tratava de um país de maioria analfabeta.

Na poesia de Luiz Gama está incorporada toda a experiência do ex-escravo, o que leva novamente à questão: o que isto representa literariamente? O resultado do trabalho de um poeta com essa experiência é diferente de qualquer outro que escrevesse sobre a sociedade brasileira naquele momento. É uma escrita em que o poeta tenta

trabalhar com a teoria e a prática (literatura e realidade), mas se vê impossibilitado devido à práxis diária, que torna o processo difícil de ser articulado, sabendo-se que ela está apoiada em pretensões ideológicas. Ideologia esta, que segundo Benjamin Abdala Jr.

(...) é o modo de pensar [trabalhar] a realidade que determina a existência de certas configurações, certos esquemas, de conformidade com a atividade do homem como ser ontocriativo. Logo, como ser que se constrói na inter-ação dialética com o objetivo que constrói (1989: 31).

Um escritor engajado se apropria das formas existentes, transformando-as em temas determinantes sobre as carências do paulista, e do brasileiro. Para Luiz Gama isto foi um fator necessário, visto que seu texto poético é comprometido e capaz de mostrar a tensão do imaginário político de um eu que tenta criar e recriar a realidade continuamente, pois o que

Importa à literatura engajada não é o fato de olhar para fora de seu país, mas a consciência crítica do sentido ideológico do trabalho artístico realizado. Essa consciência deve efetivar-se não apenas em relação a fatores referenciais, mas sobretudo em relação à dinâmica da série literária nacional. (ABDALA JR., 2007: 50)

E ao pensar o mundo através da lírica, no Brasil encontramos uma literatura que se transformou numa instituição de apoio à legitimação e concretude do imaginário Nacional. Assim, a palavra servia como elo de afirmação comunitária. Nos países de domínio luso-africano este processo construiu uma forma poética engajada em que os textos traziam o discurso do povo e sobre o povo. Esses fragmentos eram chamados de textos exóticos, e negro-africanos, que traziam o recurso da oralidade, o que os qualificava como “contra-literários” (MOURALIS, 1982:13).

Neste ínterim é importante salientar que a oralidade, segundo Ana Mafalda Leite, foi uma forma de legitimar um espaço das literaturas africanas (e, talvez, das literaturas chamadas afro-descendentes) dentro dos moldes estéticos e pressupostos teóricos e críticos do universo das literaturas europeias (LEITE, 1998: 56). Essas são as

diversas estratégias discursivas, inclusive o uso da linguagem híbrida (termos africanos em conjunto com o léxico clássico) teve papel fundamental no processo de subversão dos valores sócio-literários.

Foi o recurso que, segundo Benjamin Abdala Jr., o escritor teve como grande objetivo utilizar “um contato mais eficaz e uma linguagem literária essencialmente nacional, como podemos notar na literatura brasileira” (2007: 119).

Além da clara demonstração do embate entre a linguagem oral *versus* a escrita, em nosso caso, o recurso do hibridismo serviu para mostrar esta subversão ao colocar como qualificações uma Musa de “granito denegrado”, um “*Orfeu de Carapinha*”, um “afidalgado, primeiro no jimbongo” e uma “Tétis negra”, como pode ser visto nos poemas abaixo,

LÁ VAI VERSO!

Musa de Guiné, cor de azeviche
Estátua de granito denegrado

.....
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba

.....
Quero o mundo me encarando veja,
Um retumbante *Orfeu de Carapinha*,
Que a Lira desprezando, por mesquinha
Ao som decanta a Marimba augusta;

.....
Com foros de Africano fidalgote
(GAMA, 2000:10-12)

NOVIDADES ANTIGAS (III PARTE)

Assim Dom Charlatão afidalgado
Da casa da Guiné filho e morgado,
Arauto e passavante em Muxicongo,
Entre os quais é o primeiro no jimbongo,
Unido ao sábio Rei desnarigado;
(GAMA, 2000:240)

NOVIDADES ANTIGAS (III PARTE)

(...)

Aos doutos transformava em ruins mofinos,
 Porém a humanidade ambiciosa
 Correndo pela trilha tortuosa,
 Com vícios degradantes em parêlo
 Despreza da virtude o bom conselho.
 Assim Dom Charlatão afidalgado
 Da casa da Guiné filho e morgado.
 Aрут[o] e passante em Muxicongo,
 Entre os quais é primeiro no jimbongo,
 Unido ao sábio Rei desnarigado;
 Velhaco de capelo e jubilado,
 Da nobreza cedendo aos maus engulhos
 Meteu-se a traficar em *cascabulhos*.
 (GAMA, 2000: 240)

MEUS AMORES

Meus amores são lindos, cor da noite
 Recamada de estrelas rutilantes;
 Tão formosa crioula, ou Tétis negra,
 Tem por olhos dois astros cintilantes.
 (GAMA, 2000:243)

Essa é a noção de que a “verdadeira linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, a poesia não tem apenas a mera função de comunicar.. Os versos se amplificam para além disso e se tornam o principal elo de ligação social, pois seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais, tanto exteriores como interiores:

A codificação literária, ao tornar o sujeito da enunciação uma espécie de 'radar' sociocultural, leva-o a trabalhar uma matéria que vai muito além de sua consciência. Caso ele seja um escritor consciente de seu ofício – como acontece com frequência entre escritores de ênfase social -, ele conhecerá a relatividade de suas 'estratégias' discursivas e também as potencialidades das estruturas textuais como elementos geradores de significação.” (ABDALA JR., 2007: 65)

Dependendo da justaposição do léxico, tais elementos geradores de significação, podem apresentar grande relevância. Segundo Elciene Azevedo, a utilização deste léxico, ou seja, de palavras que provavelmente eram recorrentes entre africanos e até mesmo entre senhores, deixa o leitor de sobreaviso (AZEVEDO, 1999:58). Isso acontece provavelmente para que este (quem?) preste atenção no tipo de argumento utilizado pelo eu-lírico para afirmar suas (de quem?) ideias, já que o eu-lírico

tem consciência de que esse recurso causa uma tensão que leva à inquietude.

Assim também, para Antonio Candido, ao analisarmos um poema com “elementos ou significados contraditórios que se opõem”, ou seja, com tensões, poderemos encontrar fatos que “poderiam até desorganizar o discurso: mas na verdade criam as condições para organizá-los, por meio de uma unificação dialética” (CANDIDO, 1995: 30). Esta tensão causada pela poesia de Gama é provocada pela insistência numa classificação que desconsidera certas influências das milhares de culturas de que a Europa se apropriou para enriquecer sua construção literária.

Sendo assim, a estratégia de incorporar o léxico afro-brasileiro no vocabulário europeu comprova que nosso autor transitava num *locus híbrido* e conflituoso em que os “espaços criados pela colonização desenvolvem modos de pensamentos cuja vitalidade reside na aptidão para transformar e criticar o que as heranças (...)” têm de pretensamente autênticas.

Assim, no Brasil do século XIX esse *locus* compreendia um espaço de várias línguas e culturas (dos diversos grupos primitivos, do colonizador e dos escravizados) e para manter a ordem, “criam-se Milícias, Guarda Nacional” como estruturas de repressão que, segundo o eu – lírico, remontava à Idade média, ou seja, ao Feudalismo. Idade em que a hereditariedade e a mobilidade eram promovidas pela sociedade e pela igreja, servindo-se como uma forma de estamentar e fortalecer uma sociedade em que não se muda de classe social:

(...)

Quando o Brasil se achava em embrião,
Lutando pelos foros de Nação,
E que o povo, coitado, em desatino,
Ao astuto cedia, ao malandrino,
Construía, pr’a si, fatal pelouro
Onde atado seria, com desdouro;
Esse poste – é a *Guarda* do Império,
Criada p’ra o salvar do vitupério.
Um flagelo que m’or p’rece que infernal,
E que dizem chamar-se – *Nacional!*

A caduca Milícia, assim tratada,
 De um jato foi toda desbaratada;
 Eram restos do feudo d' além-mar[,]
 Que o Brasil não devia conservar:
 E, para o *livre* povo brasileiro,
 Instituiu-se um novo cativoiro!
 (A GUARDA NACIONAL! 208 – 209)

Essas são as relações simbólicas que o eu-poético segue fazendo em nome de um dever a ser cumprido, pois sente a necessidade de realizar mudanças concretas para construir uma nova sociedade. Podemos pensar sobre este processo sob o ponto de vista da “crioulidade” linguística, que se origina numa situação mais abrangente, da “crioulidade” cultural, em que se inserem os respectivos subsistemas literários. (o termo crioulidade é um neologismo, não está no dicionário, sendo assim julgo importante que use a expressão em itálico ou com aspas)

A crioulidade acima citada é “resultante da apropriação ideológica das culturas nacionais e estrangeiras por seguimentos sociais urbanizados.” (ABDALA JR., 1987: 848-849). A questão linguística é, portanto, um fator essencial e diferenciador dentro do modelo que tem a escrita enquanto valor “cultural”.

Podemos encontrar exemplos desta importância no texto analisado. Ao trazer as palavras do vocabulário afro-brasileiro Cor de azeviche (estrofe 2; verso 1, p. 10): Cabaço (Idem: estrofe 2; verso 5, p.11): urucungo (estrofe 2; verso 5, p.11); Marimba (estrofe 6; verso 5, p.11); Candimba (Idem: idem; idem, p.idem); caiumbas (estrofe 7; verso 7, p.12) - temos a afronta ao modelo europeu, pois até o início do século XX, os escritores não arriscavam construir (o que?), e os intelectuais não pensaram isto como uma subversão linguística.

Todavia, está claro que este tipo de construção literária não era comum naquela época. Podemos comparar este tipo de construção com as produções afro-lusitanas, das quais os autores, especificamente de literatura angolana, se orgulham por terem se apropriado da língua do colonizador e depois a utilizado como forma de resistência

contra o próprio dono.

É possível também que ao se colocar como *Orfeu*, o eu-lírico pretendesse retornar ao passado em busca de inspiração, já que as várias tentativas recorridas às Musas o levam ao mundo disforme, como pode ser notado nos poemas:

OS GLUTÕES

Óh tu quadrada Musa empavesada,
Soberana rainha da papaça,
Borrachuda matrona insaciável
Que tens o corpo pingue, e larga pança;

.....
Vem filha do pincel do grande Alciato
Dourar os versos meus que, descorados,
Não podem atrair Leitores sábios,
Amantes da lambança e bons guizados
(GAMA, 2000: 95-96)

FAMACOPÉIA

.....
Mas basta; oh Musa minha, não prossigas.
D'alguém desagradar já me arreceio;
Termina, mas falando dos trovistas,
Que malham com furor no vício feio.

“Bebem do roixo,
“Tomam café,
“Pitam charuto,
“Cheiram rapé.
“Jogam pacau,
“Truque, manilha;
“Quando Deus que,
“Também o pilha
(GAMA, 2000: 109-110)

Além do gênio que inspira a poesia, a palavra Musa também significa outros elementos que podem inspirar um poeta. O resgate da infância junto da mãe pode estar vinculado à imagem dos dias melhores, que inspiram o autor. O presente, ao contrário, é o retrato da desordem, que não traz boas ideias. Sendo assim, as metonímias que se articulam acusam a falta de humanidade com o grupo dos escravizados.

Ao construir poemas, as experiências do autor sempre aparecem de algum modo. Este processo natural é, no caso de Luiz Gama, intencional. Assim, é possível

indicar os elementos que integram a renovação literária do livro *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, pois além de apresentar a questão da diversidade racial sob a visão do outro, a obra é voltada para o popular e comprometida com aspirações sociais, ou seja, as críticas deixam registradas a discrepância entre as necessidades dos pobres em relação aos ricos.

Esse registro mostra o encontro da desvalorização do contexto interno (o brasileiro), em detrimento dos modelos europeus. Registros que descreveram costumes, paisagens, fatos e sentimentos carregados de sentido nacional: “A um fabricante de pirulas”

Exulta[,] oh Pauliceia, afonte eleva
Sorri da Grécia e de Esculápio estulto,
Afronta o velho mundo, ousada rompe
Nas aras da memória ergue o teu vulto.

Cidade eterna de prodígios altos,
Que o gênio domas de Misray potente,
Encrava em bronze com duradas letras
Teu nome excelso de poder ingente.

.....
E para o assombro, do renome, e amostram
Em um – Correio Paulistano, - antigo,
O selo, a prova d’esta grã verdade,
Depois o prega em besbelhal (sic) postigo.
Caducas velhas de viver cansadas,
Que tem na coma clarabóia imensa,
(GAMA, 2000: 57-60)

Essas manifestações, sobretudo nos países novos, como é o caso do Brasil, e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, se transformaram em sentimentos como exaltação afetiva, tomada de consciência e afirmação do *próprio* contra o *imposto*. No entanto, estes anseios faziam parte do horizonte de apenas uma minoria.

E como até o início do século XIX a poesia deveria estar em ressonância com a sociedade, a construção literária de alguns versos de *Primeiras trovas Burlescas de Getulino* apresenta perspectivas politicamente não-hegemônicas. Sendo assim, eles se encontram em consonância com a prática diária, mas não em relação ao modelo ideal a

ser seguido.

Podemos considerar que as imagens que Luiz Gama tentou mostrar relacionam-se ao fato de que na teoria os discursos ficam muito bonitos e viáveis, mas na prática, sob as disputas de interesses, tornam-se inviáveis. O discurso é a melhor instância para se observar a relação entre a língua e a ideologia. Considerando sempre que em sociedades híbridas, com falas em disputa, é através da própria língua do colonizador que a diferença cultural nos permite escrever de modo que se diferencie o estrangeiro do que é da terra.

CONCLUSÃO

As ideias e valores veiculados pelas imagens de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* eram estranhas ao contexto literário do momento, pois

Como acontece geralmente na maioria dos países colonizados, a elite brasileira do fim do século XIX e início do século XX foi buscar seus quadros de pensamento na ciência europeia ocidental, tida como desenvolvida, para poder não apenas teorizar e explicar a situação racial do seu País, mas também, e sobretudo, propor caminhos para a construção de sua nacionalidade, tida como problemática por causa da diversidade racial. (MUNANGA, 2004:53)

Se a temática e o estilo não eram os mesmos dos demais escritores do nosso Romantismo, é possível perceber nos poemas de Luiz Gama o desenrolar da história não só no Brasil, mas também no mundo todo. É o que pode ser observado nos poemas “A pitada” (GAMA, 2000: 42), “O balão” (GAMA, 2000: 48), “O fósforo”(GAMA, 2000: 218) e outros. Sua construção poética, ao se relacionar com a realidade, projeta a imagem da interação entre a sociedade e as pessoas que nela vivem, mesmo que de forma caricata ou metamorfoseada.

Mediante essas considerações, já é possível indicar os elementos que apontam

para a renovação literária de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. A obra se compõe, mesmo enquanto forma tensa e de conflito, de forma comprometida com valores sociais não-hegemônicos de sua época. Seu registro mostra o embate da crítica que perpassava o imaginário e o ideológico dentro do contexto brasileiro e de certos modelos poéticos europeus que ainda veiculavam seus modelos e gêneros literários.

Embora ainda preso à tradição poética da sátira portuguesa e às convenções líricas (e políticas) do século XIX, por seu trabalho, Luiz Gama pode, sem dúvida, ser considerado um precursor das modernas manifestações, sobretudo nos países com emancipação política recente, da afirmação do *próprio* contra o *imposto*.

Sua crítica a costumes, fatos e sentimentos carregou-se de sentidos próprios numa tentativa, ainda que incipiente e, talvez, pioneira, de se libertar do jugo da literatura clássica e universal, comum a todos, preestabelecida e demasiado abstrata (CANDIDO, 1968: 15). Literaturas que durante décadas levaram a maioria dos intelectuais brasileiros a construir imagetivamente, uma nação para poucos.

Dessa forma, ao utilizar-se da experiência de escrita em jornais e livros, Luiz Gama, fez uso de técnicas consideradas ideais (do século XIX até o século XX) para “representar” o tipo de comunidade imaginada correspondente a uma nação, já que o material impresso era capaz de converter uma nação numa comunidade sólida. Neste materiais, além das informações, produzia-se também a idéia de contiguidade entre os interessados (SCHWARCZ *apud* ANDERSON, 2007:12-13).

Nessa batalha simbólica o mais importante era repensar

(...) a importância da dimensão cultural, (...) que aponta para a relevância do estudo de sistemas simbólicos de uma sociedade, percebe[ndo] como todo regime político estabelece em sua base um imaginário social constituído por utopias e ideologias mas também por mitos, símbolos e alegorias, elementos poderosos na conformação do poder político, especialmente quando adquirem aceitação popular (SCHWARCZ, 2000: 20).

Trechos como “Uns afirmam”, “O povo” e “todos” mostram, neste e em outros poemas de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, que o eu-lírico, quando perfez certos questionamentos sociais, assumiu uma voz coletiva, segundo a qual a imagem do homem nobre aparece marcada por uma condição dissimulada e mentirosa. Assim, este homem se constituiu como detentor do poder somente através de práticas como o suborno; era o homem considerado importante descortinado. Esta iniciativa representa ainda uma tentativa de desconstrução do discurso hegemônico, que é feito através da subversão da ordem natural das coisas. Assim, o grande mérito do poeta Luiz Gama está na forma de “construir destruindo” (BRANDÃO, 1991:6).

Nesse sentido, ao insistirmos na análise do livro *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, pensamos na necessidade de retomar alguns autores que num passado próximo tiveram visibilidade, mas que por um motivo ou outro acabaram sendo esquecidos pela crítica. Isso nos parece necessário porque, mesmo depois de tanto tempo, voltam os questionamentos sobre os modelos identitários brasileiros, que têm seus olhos voltados, atualmente, para o negro e para a África.

3. SEGUNDO CAPÍTULO

UMA SÁTIRA NÃO HEGEMÔNICA?

(...) a forma de cada uma das literaturas nacionais se processa contra a simples assimilação aos centros culturais de prestígio. Nesse sentido (...). Ninguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão “mais espontânea” dos pequenos “causos” populares, ditos populares, canções, etc., da chamada oralitura (“literatura” oral) até os textos a “mais auto-reflexivos” da literatura erudita. Ocorre, nesse sentido, uma apropriação “natural” das articulações literárias sem que o próprio futuro escritor se aperceba de sua situação de ser social e de “porta voz” de um patrimônio cultural coletivo. (ABDALA JR., 2007: 43-45)

Para Benjamin Abdala Jr. o que deve nos interessar nas análises das literaturas brasileiras, luso-africanas e portuguesas são as “transferências, as distribuições e os desenvolvimentos das formas literárias. Enfatizando a construção de um texto como resultado de outros textos, através de um trabalho poético de absorção e transformação” (ABDALA JR., 2007: 41). Assim, percebemos que as literaturas manifestam em suas formas algo da apropriação, ocorrendo também deslocamento das significações e funções dos discursos cotidianos em prol de uma perspectiva crítica. Isso porque, nestes lugares, dialeticamente o polo dinamizador das literaturas engajadas e as prefigurações do imaginário apontam para o político. “Elas [as literaturas engajadas] constituem articulações 'comprometidas' com o devir social e deslocam formas de representação mais 'fotográficas' da realidade - (...), impregnando-a das marcas (ideológicas) da subjetividade do sujeito (ABDALA JR., 2007: 42).

Vale dizer que o momento histórico em que ocorre a independência no Brasil, literariamente, coincide com o movimento romântico, momento esse em que houve a necessidade de simbolizar o povo brasileiro. Contudo, verificamos que as feições que despontam enquanto expressão literária simplificam e omitem fatos e pessoas. No entanto, esse silêncio acabou revelando o que hoje está definido como a “invisibilidade” do negro e de tudo o que lhe é correspondente. E, como para a literatura o que mais importa

é o universo simbólico, ou seja, seu foco é o estético e não o social, esse silêncio e invisibilidade significou a fala de algo ou alguns. Pois as omissões constatadas “expressam a extrema dificuldade encontrada por nossos autores em lidar esteticamente e utilizar como matéria literária uma questão complexa, dolorosa e mal resolvida social, econômica e psicologicamente, qual fosse a escravidão” (GOMES, 1988:4).

Como muitos escritores românticos não eram contrários aos conceitos racialistas, na época, a temática predominante foi a da caracterização do homem negro de forma paternalista, porém isso verifica-se somente na última fase do romantismo, “ao darem forma literária a suas convicções abolicionistas, os escritores criaram personagens representando a raça explorada. Mas, na verdade, ao falarem do negro, falavam mais de si e de seus próprios preconceitos, projetando sobre o negro noções arraigadas reveladoras do racismo há séculos latente no pensamento ocidental, e agora reforçado pela visão cientificista das raças humanas” (GOMES, 1988: 17).

Conseqüentemente, as vozes do romantismo eram “por vezes otimistas e triunfantes, por vezes desencorajadoras, da burguesia ascendente”. Era o drama vivido pelos escritores já que a literatura romântica se pretendia emissora de nova expressão poética, principalmente no sentido de visão do mundo. Ela se queria libertária, democrática e popular, no entanto, “no imenso complexo e vagamente definível espectro ideológico do universo romântico, houve lugar também para o conservadorismo mais arraigado” (GOMES, 1988: 21). Visto que, curiosamente, o romantismo brasileiro mostrou-se reticente ao tratar do negro, apesar de todo o debate em torno da escravidão no final do século XVIII e durante grande parte do XIX que agitou a “Europa e as nações americanas que conviveram com a escravidão” (GOMES, 1988:1).

Consciente destes fatos, ficam-nos as perguntas: qual o estilo poético que melhor se encaixaria dentro desse processo e naquele momento? No lírico, no qual o poe-

ta canta suas emoções individuais e sentimentais? No épico, que narra feitos heróicos? Ou, através da epopeia?

A par das artimanhas burocráticas da época, pois conhecendo não só as opiniões daqueles que “defendiam a abolição, e as leis que foram sendo promulgadas nesse sentido, mas sobretudo a resistência e os artifícios que essas leis encontravam nos que possuíam escravos” nosso autor, Luiz Gama, teria provavelmente escolhido o estilo satírico como a melhor forma para a distorção do modelo, já que as instituições que detinham o poder literário, coniventes com os diversos poderes daquela sociedade, principalmente, o clero, condenaram o riso, proibindo-o, reprimindo-o ou considerando-o como forma e gênero menor (BUESCU, 1997: 481).

Pois a sociedade havia herdado as “concepções clássicas e medievais de organização e hierarquia”, salientando apenas “sistemas de graduação que se originaram da diferenciação das ocupações, raça, cor e condição social, diferenciação esta insultante da realidade vivida” (SCHWARTZ, 2005: 209).

Pensando ainda nesta representação, o escritor/poeta Luiz Gama, além de escrever *Primeiras trovas burlucas de Getulino* (Primeira edição 1859) ajudou na criação de *O Diabo Coxo*, semanário “informativo, crítico e humorístico”, primeiro periódico ilustrado a circular na cidade de São Paulo. O próprio título do livro já nos sugere o que encontraremos em seu conteúdo, ou seja, cantigas de cunho cômico, cuja intenção é a de propor uma “obra próxima da cultura popular, o que não apaga as marcas eruditas das composições” (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XLIV).

No entanto, acreditamos que, ao reproduzir o estilo satírico, houve um distanciamento entre o modelo europeu que foi “reprocessado” e apresentado conforme a experiência de vida de Luiz Gama, já que o

(...) 'repensar' não é neutro. Ao contrário, ele pede ao escritor engajado a consciência do risco histórico de que participa. Esse momento histórico

solicita-lhe uma atitude de atrevimento, para que articule novas configurações formais em oposição às marcas do conformismo que podem neutralizar o novo imaginário político. (ABDALA JR., 2007: 43)

Reforçando a forma visual da sátira: a caricatura, “O Diabo Coxo, longe de espalhar desordem e perfídia, proclamava seu desejo solene de estudar a 'comédia social', arrancando as 'máscaras' dos homens em cuja 'face nua' (...) o vício estampa seu selo”. (FERREIRA *apud* GAMA: XXXI)

Assim, podemos pensar a sátira de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* como detentora de uma função pedagógica, que tinha como motivação o desprezo pelas convenções sociais. Tal sátira teria vindo da tradição da sátira moral romana (sátira menipeia) e, também, do modelo oriental, na qual a sátira romântica, mais especificamente, a portuguesa, ao longo de sua história, foi buscar antecedentes. Reabasteceu-se e, durante séculos, esse processo parece não ter sido interrompido, ao contrário, foi adaptado ao “ser humano e a sua circunstância determinada por épocas e lugares, por períodos ou movimentos, por fatores literários, históricos ou políticos”. (BUESCU, 1997: 528)

Além disso, encontramos um ex-escravo com uma obra essencialmente voltada para a sátira política e de costumes, colocando-se na postura de observador crítico do Segundo Império (FERREIRA *apud* GAMA: XVI). Temos, assim, a sátira barroca que é essencialmente política e apresenta críticas que estão ligadas aos preceitos sociais, apresentando comparativos de inferioridade e superioridade, tendo o homem branco “puro”, católico e nobre como peso e medida. Por consequência, a sátira barroca possui um duplo registro: A) funciona como uma técnica que hierarquiza metaforicamente a segurança da população, B) seu “funcionamento retórico, que é histórico, evidencia nos poemas a maledicência e hierarquiza tipos vis em nome do bem comum” (HANSEN, 1989 :305).

Entre os estilos propostos pelo modelo europeu, a escolha do poeta pela sátira pareceu coerente dentro do contexto político-literário, social e histórico no Brasil. Diferentemente de Portugal, onde os primeiros românticos de lá foram buscar modelos ou matéria para refletir sobre a forma original, em especial nos escritores do passado, em cuja obra o riso ocupa um lugar tão importante quanto as lágrimas: Shakespeare e Cervantes, (BUESCU,1997: 480). Por conseguinte, ao longo do século XIX, a sátira esteve presente na literatura portuguesa, continuando uma tradição que vinha desde a Idade Média e que constituiu, durante todo o século XVIII, uma prática privilegiada que até mesmo os mais destacados árcades e pré românticos não interromperam. (Idem, idem: 526)

Já no Brasil, o romantismo foi “uma ramificação cheia de peculiaridades dos movimentos europeus, cristalizou-se na convergência de fatores locais e de sugestões externas. Embora continuando a pensar como uma invenção da Europa, o nosso romântico desejava realizar uma literatura nacional, algo que nos exprimisse”. (GOMES, 1988: 22)

E, continuando com Helena Carvalhão Buescu (1997: 482), os Românticos europeus que mais estimularam o estilo português, evocando Cervantes, registram que “todas as coisas humanas tem um lado torpe, ou feio ou ridículo. É permitido à arte virá-las de um ou de outro lado quando quer 'rir castigando'”, (CERVANTES *apud* BUESCU).

A mesma temática da sátira política “rir castigando”, na qual Luiz Gama empregou seu melhor talento, ocupa posição de destaque dentro da sua obra, pois o eu lírico se apresenta como satírico, tão inconformado quanto divertido, mas, no fundo, moralista (FERREIRA *apud* GAMA, 2000:XLIV). Tendo como principal modelo, o escritor Faustino Xavier, visto as epígrafes terem sido inspiradas neste autor, como podemos verifi-

car nos poemas, “Prótase” (GAMA: 7), “Lá vai verso!” (GAMA:10), “Sortimentos de Gorras para a gente de grande tom” (GAMA: 17), “O velho namorado” (GAMA: 23), “No álbum” (GAMA: 29), “A um vate enciclopédico” (GAMA: 83), etc. E num segundo momento de inspiração, nota-se o poeta Nicolau Tolentino como modelo de Luiz Gama.

Ao optar por práticas literárias do riso, Luiz Gama misturou o riso às inconformidades, continuando, assim, com as formas que o movimento literário português, imediatamente anterior, tinha abundantemente produzido (BUESCU, idem: 482). Diferentemente da sátira romântica brasileira, pois o contraste entre o grotesco e as convenções românticas, juntamente com a grosseria da vida cotidiana do poeta, parece denunciar a incompatibilidade entre o sentimentalismo romântico e carnalidade dos "amores da vida real" (AZEVEDO, 2002: 139), ou seja, por serem incompatíveis – romantismo e realidade - a realidade deveria ser idealizada.

Por esse e outros fatores não cabe ao leitor das *Primeiras trovas* procurar nela "sentidos coerentes"; deve antes aceitar as regras do jogo para poder apreciar a força poética das inesperadas associações de palavras (CANDIDO, 1993: 237-9). E, para tornar as ligações coerentes, “é preciso que se queira olhar ('espionar') e escutar ('aplicar atentamente o ouvido')”, pois o texto “fornece uma fresta para que a escravidão seja vista”(GOMES, 1988:93) e exterminada. É por isso que podemos dizer que os poemas de Luiz Gama não se limitam apenas na afirmação do ser negro; a voz proferida é plural e ecoa os “valores disseminados pelas Luzes: Liberdade, Igualdade, Fraternidade que dimensionada à época e ao lugar, bem como 'para quem' e 'para quê’” se fala, evidencia-se no discurso outras intencionalidades (FERREIRA *apud* GAMA: XLVII).

Hoje, se juntarmos a vida social e política do autor, mais os acontecimentos e motivações literárias (extra e inter-textual) da época, poderíamos considerar sua obra

como o exemplo perfeito de um texto que

Liberto (mesmo que falsamente) das peças canônicas que a Europa colonizadora ditava, com mentalidade demasiada gramatical, o colonizado africano ou brasileiro recém independente assumem uma atitude subversiva que prenunciava um separatismo estético-ideológico, e nalguns casos, com reflexos linguísticos. (TRIGO. s/d: 28)

Lembrando que, na época em que o escritor realizou sua obra, a necessidade de escrever e ser lido era sinônimo de poder. No caso de Luiz Gama, com certeza não foi diferente. Além disso, ressalta-se a dificuldade para se conseguir publicar no Brasil Império, numa cidade de analfabetos e desprovida de tipografias, como acontecia em São Paulo. Além do deslocamento ao Rio de Janeiro, Capital do Brasil, para fazer uma segunda edição. Pensando nisso, seria uma péssima estratégia um autor que tentasse qualquer tipo de diálogo com seu grupo identitário composto, em sua maioria, de analfabetos, utilizando recursos pouco eficientes, como livros, panfletos, jornais. No caso de Luiz Gama, a questão fica mais complicada, já que se tratava de um livro escrito por um negro ex-escravo.

a literatura produzida por negros, [que] na medida em que expressa o *protesto negro* é, também, marginalizada. Os comentários mais generalizados são calcados em *valores brancos*, que repelem a forma de expressão que os negros encontram para exprimir sua problemática”. Desta forma seu texto se apresenta “como um processo produtivo de significados, através do qual várias posições do sujeito ideológicas e historicamente situadas podem ser estabelecidas, posições a partir das quais o significado é construído e o leitor e o autor são posicionados. (MOURA, 1977:26)

“A produção poética de Luiz Gama apresenta-se variada do ponto de vista do gênero (sátira política e de costumes, paródias herói-cômicas, bestialógica, etc.)”, com influência da sátira barroca seiscentista e da portuguesa dos séculos XVIII e XIX, com temas de corrupção política, hipocrisia dos mulatos e do poder judiciário, preconceito racial, anticlericalismo, crítica aos “doutores”, caricatura de tipos sociais e, em menor grau, o amor e o escravo. (FERREIRA *apud* GAMA: XLIV). Ou seja, o negro e o escravo tiveram pouca representação explícita, isso porque, durante o romantismo, o

negro era o homem invisível e, para entendermos isso, é necessário relacioná-lo às implicações políticas, sociais, econômicas e ideológicas de acordo com a mentalidade do homem da época. É preciso caracterizar o romantismo conforme ele floresceu em nosso país e perceber como incorporamos a tradição romântica europeia “num momento marcado por intensas preocupações nacionalistas e patrióticas” (GOMES, 1988: 2-3).

Em alguns momentos, podemos considerar a sátira com características do barroco visto algumas epígrafes terem sido retiradas da obra de Gregório de Matos, como nos poemas, “A um nariz” (GAMA: 61) e “Retrato de um sabichão” (GAMA: 143); e, também, pela presença de personagens com ações pré-estabelecidas, ou seja: o mercador ligado à usura, o padre com a luxúria, o letrado com a estupidez, como em:

AO MESMO

Soneto

Qual de pedra colosso ou monte Atlante,
De horrenda catadura, horrendo porte,
Rugindo se apresenta qual Mavorte,
Borrachudo Averróis altitonante.

Impondo de Doutor o ruminante,
De catrâmbias aira a negra morte,
Das fauces lhe depara o vento norte
Com tremendo estampido retumbante

.....

(GAMA, 2000: 39)

ARREDA, QUE LÁ VAI UM VATE!

Quis o pobre sandeu apatetado
Sobre as grimpas guindar-se do Parnaso;
Empunha uma bandurra desmanchada,
E nas ancas se encaixa do Pégaso.

Às crinas se aferrando, com doudo,
No bandulho do bruto as pernas cerra;
Manquejando na prosa, em verso rengo,
Ufanoso da gloria exclama e berra:

Ao Parnaso! Ao Parnaso subir quero!
Sonoro anafil empunho ousado,

Para a fama elevar do sacrilégio
Com meu fofa bestunto estuporado.

.....
(GAMA, 2000: 40)

O pseudo-fidalgo com a presunção, o governador/dirigentes com a tirania, etc.

(HANSEN, 1989 : 308) como em:

NOVIDADES ANIGAS (II PARTE)

(...)
Com a Redação do “Paulistano”,
Enfuna certa gente a todo pano.
A uns porque da pátria são distintos
Servidores solenes, não famintos,

Barões tão prestadios quem já viu?
Amor tão santo e puro quem sentiu?
Descanse a negra inveja presumida,”

Da gente que, de açúcar come balas,
Mais valente que César ou Roldão,
Que batalhas vencia a cachaço:”
Doutores da lanceta – irmãos da Morte,
Mais ferros na matança que Mavorte;
Doutores da verdade – do Direito,”
Rotundos vendilhões, magros artistas,
Deputados, santudos cabalistas,
Patriotas magriços e pançudos,
Aqueles tagarelas, estes mudos.”

(...)
Enfim, todos que tinham perna ou mão,
Que perder não podiam tal função,
Ali compareceram juntamente,
De semblante garrido, ardor latente, -

“Estava Osório ali sublime e dino,
Num assento de encosto purpurino,
Com gesto alvo, severo e soberano,”

.....
Cada qual um canário se julgava,
De calar-se ninguém ali cuidava,
Queriam falar todos de um só jato,”

.....
Ergueu-se da retórica o maestro,
Que de às tubas orar tem manha ou estro.
O canoro fagote embandeirado”
Avante o Mirabeau vai sem parar,
Nem co' a língua do céu da boca dar:
Os olhos são dois astros reluzentes,”
Os gestos aterravam de imponentes,

Os lábios semelhavam duas lavas,
Feria a língua mais do que cem clavas;”

Haja guerra! Exclamou rico banqueiro,
Guardando por cautela o seu dinheiro.”
E o povo pelos ver tão alarmados,
Soltou nova descarga de apoiados.”
(GAMA, 2000: 227-231)

SONETO/ RETRATO

É renga, magricela e presumida,
Com pele de muxiba engrouvinhada,
O corpo de sumaca desarmada,
A cara de muafa mal cosida;

Perna de forquilha retorcida,
Os ombros de cangalha um tanto usada;
A boca, de ratões grata morada,
Maçante na conversa e mal sofrida

Senhora de um leproso cão rafeiro,
Que querendo passar por mocetona,
Se besunta com sebo de carneiro;

Vestida é saracura de japona,
De feia caradura, e mau cheiro,
Eis a choca perua da Amazona.
(GAMA, 2000: 82)

Percebe-se que a sátira barroca se articula com a repetição das descrições que encenam a memória de uma convenção coletiva na representação dos *topos* da constituição física, da nação, da origem, etc. Nela é feita uma transferência metafórica que, ao se registrar os tipos, semanticamente, eles são satirizados através de qualificações e deformações, ocorrendo conseqüentemente a deformação corporal na avaliação ou no julgamento da *persona* (HANSEN, 1989: 308-309).

Quanto à escrita, há uma ridicularização da norma já que o eu lírico “Ironiza uma forma de escrever, em que (...) se cita a literatura clássica” (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004: 63). Em Luiz Gama, de acordo com Lígia Ferreira, evidencia “a disposição de dominar todas as técnicas e recursos que permitissem alcançar a comicidade desejada em seus versos” (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: LIII):

LA VAI VERSO!

Alta noute, sentindo o meu bestunto
 Pejado, qual vulcão de flama ardente,
 Leve pluma empunhei, incontinenti
 O fio das ideias fui traçando.
 As Ninfas invoquei para que vissem
 Do meu estro voraz o ardimento;
 E depois, revoando ao firmamento,
 Fossem do Vate o nome apregoado
 (GAMA: 10)

O VELHO NAMORADO

(...)
 'O Vênus pudibunda, sem igual,
 A teus pés aqui tens esse animal,
 Que vencido de amor, pelos teus gestos,
 Curvado te apresenta os seus protestos!
 (GAMA: 23)

Quanto ao *topos* de origem, a desqualificação é extensiva e dupla, pois fala-se de alguém, de seus ascendentes e seus ofícios e, conseqüentemente, vem à tona.

N' UM ALBUM É MANIA!

(...)
 Tem rosto ameloado – é pão de broa,
 Nariz de funil velho acachapado,
 Por sobr'olhos altivas ribanceiras,
 Pescoço de cegonha esgravinhado.
 Limosos dentes,
 De cor incerta,
 A boca torta;
 Que mal se aperta
 Pendidos beiços,
 Abringelados,
 Onde o – Cazuzza
 Põe seus cuidados

(...)
 Não cores, meu amigo, do retrato,
 Pois que a Ninfa é prendada – tem dinheiro;
 É filha de um Barão – homem de peso,
 Que do teu velho pai foi cozinheiro.
 Cerra os ouvidos
 Aos que murmuram,
 Parvos, beócios,
 Que a raça apuram,
 Empolga a chelpa
 Faz-te bizarro,
 Dá na pobreza
 Um forte esbarro,
 (GAMA, 2000: 148-149)

O poema acima faz o retrato de uma mulher branca, filha de um Barão que apurou a “raça”, ganhou dinheiro, conseguiu um título e, agora, a filha tem, por pretendente, seu antigo cozinheiro. Ou seja, mesmo depois de tanto esforço, o Barão “Dá na pobreza/ Um forte esbarro”. Tudo porque, na sátira barroca, o imaginário já vem incorporado à literatura, portanto nada pode confirmar, ou não, os vícios ou os defeitos, pois as associações já estão prontas. E os termos equivalentes aparecem “naturalmente”, ou seja, negro bestial; mulato ser inferior; índio gentio.

Este era um recurso utilizado pelos poetas satíricos que procuravam fazer o público rir. Já em Gama, “o tom burlesco, em seu sentido de cômico grosseiro e trivial, nasce da escolha lexical cuja finalidade é acentuar a vulgaridade e o grotesco presente no físico ou no comportamento daqueles indivíduos”: (“Nariz de funil velho acachapado; A boca torta;/ Que mal se aperta/ Pendidos beijos”). “O riso então se acompanha de repugnância.” (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: LIII-LIV).

Para Júlio Romão da Silva, “as sátiras de Luiz Gama foram para o Brasil imperial católico-escravocrata da segunda metade do século XIX, o mesmo que representaram as poesias verrinas gregorianas (...) no governo da Bahia” e, na verdade, no Brasil, não houve muitos “gigantes na sátira”; segundo ele, Sílvio Romero já havia observado “que o talento lírico dos nossos poetas se dá mal nas composições de outra índole, como a epopeia e o poema cômico e satírico” (ROMERO *apud* SILVA, 1998:15).

Se pensarmos no presente, a sátira de Luiz Gama alude a fatores significativos para os leitores contemporâneos, pois o gênero conserva algo de perene na medida em que os vícios dos homens se repetem, mesmo sendo diferentes as razões e os ambientes em que o gênero é produzido (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XLIX).

Podemos, também, encontrar em seus versos traços da sátira romântica que,

advinda da menipeia , desprezava as convenções sociais e as riquezas, obedecendo exclusivamente às leis da natureza, vinculada a “uma atitude que pretende castigar ou, pelo menos, abalar, pessoas ou instituições, sempre através de um efeito de riso (...) enfim, uma atitude pedagógica” (BUESCU, 1997: 527), que reforça, através da ironia, o desregramento enraizado numa sociedade pouco inclinada a mudar (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: LI). Como podemos verificar no poema abaixo, cuja temática é política, e através dessa temática pretendem-se mudanças, mas acaba sempre prevalecendo a vontade de um ou de outro, ou de um certo grupo.

O REI-CIDADÃO

(...)
 É o direito coisa alpendurada,
 Que põe-nos a cabeça atordoada.
 O principio, a doutrina, a conclusão
 Nas idéias produzem turbação.
 Acertar eu pretendo a todo instante;
 Mas sinto o meu bestunto vacilante;
 Se na tese aprofundo, e bato 'a frente[,]
 Todo o rei me parece um mastodonte!
 Pelo que já vou crendo no rifão
 - Que o Rei da *mista forma* é velhacão.
 No tempo antigo o Rei obrava só;
 De chanfalho na mão corava o nó;
 E os ministros calados como escudos,
 Eram todos, do Rei, criados-mudos.
 Hoje em dia, porem, mudou-se a cena;
 Quebrou-se o férreo guante, voga a pena;
 A pena e a palavra; a língua luta,
 Soberana domina a força bruta.
 O Rei não obra só; pois, na linguagem,
 Obras mais do que o Rei a vassalagem.
 - Reina o Rei, não governa – é o problema;
 - Mas, se reina, governa: eis a dilema!

.....
 (GAMA, 2000: 270)

Sendo assim, neste caso, a sátira tem uma função moralizante indubitável, e o riso serve como um meio de denúncia dos vícios da humanidade (REGO, 1989: 34). Uma sátira a serviço de uma utopia sócio-política que traz a dialética do *pattern* ideológico, versus ruptura como plano central, ou seja, é o modelo sendo apresentado

como afirmação de um grupo (dos negros) através dos erros e vícios de outro (dos brancos e mulatos).

Luiz Gama fez, do modelo europeu, uma sátira alegórica, produzindo a desconstrução de um estilo. Ele não penetrou na essência da alma romântica, por isso, para perceber claramente o seu sentido, foi necessário situar o texto em seu espaço discursivo para apreender os confrontos socioculturais e ideológicos, onde a relação entre o discurso do Outro e a interioridade do texto analisado, ajudou a apresentar a história que perpassa o texto (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004: 65). Visto as diferenças socioculturais não serem simplesmente dadas “através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para 'além' de si para retomar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente” (BHABHA, 2005: 21-22).

Levando em conta as apropriações pois, ao se apropriar do modelo, “as apropriações inculcam ideologicamente valores hegemônicos”, que suscitam, por sua vez, atitudes contra ideológicas no sistema ideológico dominante. Entendendo que elas (as apropriações) não se restringem apenas a uma “operação de colagem ou de bricolagem”, elas atuam como uma forma de 'dessacralização' do objeto artístico inerente à produção cultural, a fusão intertextual é múltipla e cada segmento ou instância discursiva dialoga em vários níveis com o conjunto da vida cultural” (ABDALA JR., 2007: 46/52).

Dentro desta análise, temos imagens que retratam alguns tipos de maneira agressiva, às vezes, até cruel.

QUEM SOU EU?

(...)

Dou de rijo no pedante
 De pilulas fabricantes,
 Que blasonava arte divina,
 Com sulfato de quinina,
 Trabuzanas, xaropadas,
 E mil outras patacoadas,
 Que, sem pingo de rubor,
 Diz a todos, que eh DOUTOR!
 Não tolero o magistrado,
 Que do brio descuidado,
 Vende a lei, trai a justiça
 – Faz a todos a injustiça -
 Com rigor deprime o pobre,
 Presa abrigo ao rico, ao nobre,
 E só acha horrendo crime
 No mendigo, que deprime.
 – N' este dou com dupla força,
 Té que a manha perca ou torça.
 (GAMA: 114-115)

O BARÃO DA BORRACHEIRA

(...)
 Uns afirmam que o bruto é um camelo,
 Por trazer no costado cotovelo,
 Eh asno, diz ouro, anda de ranco,
 Apesar do focinho d'urso-branco!
 Ser jumento aquele ouro declarava,
 Porque longas orelhas abanava.
 Recresce a confusão na inteligência,
 O bruto não reconhecem *d'excelência!*
 Mandam vir do Livreiro Garnier,
 Os volumes do grande Gouvier;
 (...)
 Vencido de roaz curiosidade
 O povo percorreu oda a cidade;
 As caducas farmácias, livrarias,
 As boticas, e vãs secretarias;
 E já todos a fê perdido tinham,
 Por verem que o brutal não descobriam,
 Quando ideia feliz, e luminosa,
 Na cachola brilhou dum *Lampadosa*;
 Que excedendo em carreira os finos galgos;
 La foi ter 'a *Secreta dos fidalgos*;
 E dizem que encontrara registrado
 O nome do colosso celebrado:
 Era o grandio *Barão* da borracheira,
 Que seu título comprou na regia-feira!...
 (GAMA: 132-133)

Essa agressividade e crueldade, com certeza, representam uma resposta à ideologia burguesa ligada à obtenção de lucro e ao acúmulo de capital e,

principalmente, uma resposta à tentativa de ‘domestificação’ a qualquer preço dos escravizados no sistema colonial. Eram as aspirações imperialistas dos burgueses, e até mesmo do Estado, colocadas em primeiro lugar e, para suas realizações, usavam os instrumentos de violência contra tudo e todos, em prol dos interesses econômicos (ARENDR, 1976: 16). A violência e força empregadas em favor do poder político e econômico e, “neste caso, tudo perde o significado, a não ser a própria força como motor indestrutível e auto-alimentador de toda ação política, correspondente à lendária acumulação incessante de dinheiro que gera dinheiro.”(ARENDR, idem: 32). É a Geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência, pois a passividade levaria seus ideais a um efetivo desaparecimento por analogia. E o silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda, o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 1978: 18-19). E mediante tanta opressão e maus tratos

(...)
 Desculpa meu amigo,
 Eu nada te posso dar,
 Na terra que rege o branco,
 Nos privam té de pensar!...

Ao peso do cativoiro.
 Perdemos razão e tino,
 Sofrendo barbaridades,
 Em nome do Sor Divino!!
 (NO ALBUM, 2000: 32)

são as palavras que se apropriam de autoridade para retratar os fatos, pois o que resta é a esperança utópica de uma igualdade étnica, econômica e social, ou seja, uma sociedade mais justa e harmônica, pois, em um mundo às avessas, cabe à sátira moralizante, a missão de alertar o que se encontra fora do lugar (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XLIX).

(...)

E quando lá no horizonte
 Despontar a Liberdade:
 Rompendo as férreas algemas
 E proclamando a igualdade;

Do cocho bestunto
 Cabeça farei;
 Mimosas cantigas
 Então te darei. -
 (IDEM, 2000: 32)

Esta é a utopia dentro de um imaginário político, na qual as articulações “comprometidas” com o devir social, deslocam-se de forma que a representação da realidade, com fortes marcas ideológicas, é percebida através da subjetividade do sujeito/eu-poético (ABDALA JR., 1989:21).

Utopia que, segundo Arno Münster, está ligada ao conceito de “*esperança crítica*, que visa à negação de todas as relações humanas baseadas na alienação e na dominação, e a articulação desta esperança com o projeto (utópico) de uma *revolução ética*, devendo completar o objetivo de uma revolução das estruturas econômicas da sociedade”. (MÜNSTER, 1993: 19)

Figuram nas *Primeiras trovas* poemas satíricos de crítica ao meio social que servem como recurso para abalar pessoas e instituições por meio da ironia, que serviriam para o leitor abrir caminhos e encontrar significados, indignar-se com os escritos e reagir contra os fatos. A obra de Luiz Gama manifesta influências de Camões, Gregório de Matos - popularizador da sua sátira no Brasil, Faustino Xavier de Novais, entre outros. Podemos dizer que sua poesia satírica percorre uma trajetória na qual todo um contexto sócio-histórico e cultural é levado em conta, ou seja, ele bebeu nos principais expoentes do gênero no Brasil e em Portugal.

Isso porque a preocupação com a imagem era o ponto crucial da elite brasileira, daí a utilização da sátira barroca que impunha as normas de linguagem e as regras da fantasia poética para agredir rindo, pois ela era a emissária que interpretava a adequação

ou os desvios da lei positiva e natural:

QUEM SOU EU?

Contra as minhas reflexões,
 Eu bem sei que sou qual Grilo,
 De maçante e mau estilo;
 E que os homens poderosos
 D' esta arenga receosos
 Hão de chamar-me tarelo,
 Bode, negro, Mongibelo;
 Porem eu que não me abalo,
 Vou tangendo o meu badalo
 Com repique impertinente,
 Pondo a trote muita gente.
 Se negro sou, ou sou bode,
 pouco importa. O que isso pode?
 Bodes há de toda a casta,
 Pois que a espécie é muito vasta...
 (GAMA, 2000:116)

SEREI CONDE, MARQUÊS E DEPUTADO

.....
 Eis que encontra postado numa esquina[,]
 Um espero, ardiloso capadócio,
 Dos que mofam da pobre humanidade,
 Vivendo, por milagre, em santo ócio.

Olá, senhor meu amo, lhe pergunta
 O pobre do matuto, agoniado;
 “Por aqui não passou o meu burreco,
 “Que tem ruço focinho, o pé calçado?”

Responde o tratante, em tom de mofa[:]
 “O seu burro, Senhor, aqui não passou,
 “Mas um guapo Ministro fê-lo presa,
 “E num parvo Barão o transformou

Ó Virgem Santa! (exclama o tabaréu,
 Da cabeça tirando o seu chapéu)
 Se me pilha o Ministro, n' este estado,
 Serei Conde, Marquês e Deputado!...
 (GAMA, 2000: 93-94)

A utilização do discurso direto entre os personagens no poema causa no leitor ou ouvinte a sensação de uma fala autêntica e original. É como se o leitor ouvisse a pessoa citada falando com suas próprias palavras, portanto, com a mesma carga de subjetividade (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004: 51) Essa estratégia discursiva

permite constatar que Gama estava atento aos acontecimentos cotidianos da sua época, pois estávamos “diante de um mundo onde a representação da realidade era maciçamente visual e auditiva”(ANDERSON, 2008: 52). Esse conjunto de imagens servia como instrumento de construção de uma identidade nacional, oposta à da metrópole. As informações sobre a mestiçagem do povo brasileiro, transmitidas por viajantes estrangeiros eram distorcidas pelos brasileiros, os quais foram os responsáveis pela criação do imaginário a ser “reconstruído”, após a Independência do país.

O gênero satírico era utilizado indistintamente como artifício literário e um dispositivo sensibilizador “na correção das maneiras, da moral e da boa ordem política”:

[E]xiste tradicionalmente uma relação entre sátira e política. À medida que no século XIX se amplia a divulgação do desenho humorístico e da caricatura no Brasil, a imprensa representa o veículo ideal da sátira, aliada às formas visuais. A fim de cumprir sua finalidade, a sátira política deve atingir um vasto público e todo meio de comunicação popular lhe é útil. Luiz Gama logo acabaria seduzido pelo jornalismo por lhe proporcionar estas condições. (FERREIRA *apud* GAMA: XXIX).

Exemplo disto são os poemas *Novidades Antigas* - PARTE I, PARTE II E PARTE III (GAMA, 2000: 220-242) publicados no *Diabo Coxo*; *Meus Amores* (GAMA, 2000: 243-245), *idem*; *Epístola Familiar* (GAMA, 2000: 246-254), *Programa* (GAMA, 2000: 256-262) e etc. publicado no *Polichinelo*, todos jornais da época.

Pelas características da atualidade, do imediatismo e efêmero, os jornais abrigavam os textos satíricos que aludiam a determinados fatos e pessoas de prestígio social em determinado tempo e espaço. Dessa maneira, a sátira cria, entre enunciador e o leitor da época, uma cumplicidade que se perde com o passar do tempo.” (FERREIRA *apud* GAMA: XL). Na poética de Gama, essa cumplicidade com o leitor fora quebrada porque sua obra fugia dos padrões literários do período.

A desconstrução do *pattern* aparece desvalorizando o ser mítico ou histórico, censurando e estilizando, sobretudo, a figura do fidalgo que, segundo padrões da poesia

encomiástica, deveria ser a encarnação de virtudes (HANSEN, 1989: 31/277); a desvalorização da mulher branca idolatrada e desejada através do mito da “dona ausente”; e também os mulatos que são representados a todo momento como aqueles com desejo de “querer ser”. Estas distorções foram possíveis porque a moda induz tanto o comportamento dos homens quanto nas mulheres, sendo assim estes encontraram um lugar natural dentro da sátira na medida em que esse gênero dedica-se a uma observação realista do cotidiano (FERREIRA *apud* GAMA: XXXVII).

Dentro de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, a ironia não se aplica apenas como um recurso de linguagem, mas estabelece um diálogo crítico com a condição do ser negro no Brasil escravocrata, em que liberdade era sinônimo de ser branco. Luiz Gama se apropria de uma modalidade literária que supõe total liberdade de expressão, revelando paradoxalmente a tolerância reinante no país, desde os anos 1850, com a imprensa e a literatura (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XLV-XXLVI). Essa percepção de liberdade também se manifesta no eu lírico, que mesmo sabendo de suas “deficiências” de ordem racial, insiste na carreira de escritor, sendo considerado por uma elite culta e preconceituosa um poeta desprovido estilo literário. Gama era chamado de “bode”, designação dada aos mulatos que faziam uso de barbicha, e que de alguma forma almejavam a ascensão social.

Segundo Elciene Azevedo

(...) 'os homens poderosos', ao sentirem-se atingidos por seus versos iriam difama-lo chamando de 'bode' e de 'negro', [isto] deixava evidente a sua procedência social e cultural. Ao mesmo tempo, Luiz Gama colocava uma outra questão, a da discriminação racial. Expressa tanto na revelação da conotação pejorativa dos termos que seriam usados para atingi-lo, quanto na desafiadora pergunta lançada ao leitor sobre a importância destes termos – do fato de ser negro ou 'bode'. (1999: 48)*

* Continuando com Azevedo “O termo traz, evidentemente, uma conotação pejorativa carregada de significados sociais fortes que, ao que tudo indica, estavam ligados 'a discriminação racial. Neste sentido, Mary Karasch sugere uma utilização deste termo funcionando como uma categoria de cor para o Rio de Janeiro, indicando pejorativamente escravos de ascendência negra e mulata, e cabra para o feminino. (CARASCH *apud* AZEVEDO, 1999:48)

Alguns poemas de Gama expõem as fraturas das relações entre valores hegemônicos e não-hegemônicos da sociedade brasileira oitocentista, por meio da utilização de imagens e estruturas típicas de formas literárias canônicas (como a sátira portuguesa – e, por extensão, europeia – do oitocentos), criticando valores e padrões comportamentais da elite (FERREIRA, *apud* GAMA, 2000: XXXV-XXXVIII).

Em qualquer cenário de hibridização cultural, toda imagem/forma conterá traços de outros discursos à sua volta num jogo de diferenças e referências, que impossibilita a avaliação pura e simples de uma representação como algo autêntico ou de maior complexidade (SOUZA *apud* ABDALA JR., 2004: 117).

Nesse sentido é que se pode afirmar, com Benjamin Abdala Jr., que

Em cada país, a ideologia dominante – é óbvio – vincula-se às expectativas do grupo socialmente hegemônico, mas não é só. Como a ideologia, como as demais séries culturais, tem dinâmica própria, as produções culturais são atravessadas também por outras perspectivas politicamente não-hegemônicas. Inclusive, por aquelas emergentes que podem presentificar formas do devir histórico.” (ABDALA JR., 2007: 73)

Quando produções culturais não-hegemônicas não aparecem, há uma transformação “em cópia, simulacro que almeja a posição do original”. Essa duplicação se estabelece como a única regra de civilização, e a originalidade dessa construção está na origem apagada pelos conquistadores, pelo extermínio constante dos traços originais e pelo esquecimento da origem. (SANTIAGO, 1978: 16).

Dessa maneira, necessita-se de uma certa dose de rebelião contra as estruturas e regras vigentes para se produzir a transformação, sem a preterição da necessidade de vestir-se de um “espírito utópico”, que implica uma

(...) reformulação da questão ética, não no sentido de uma 'ética normativa' tradicional, mas no sentido da reivindicação da realização de uma nova prática humana e moral enquanto síntese de uma nova concepção ética das relações inter-humanas que abrange não somente os ideais de igualdade e de fraternidade sintetizados pela Revolução francesa, mas também os objetivos de uma revolução [social]. (MÜNSTER, 1991: 19)

Na sua sátira, Luiz Gama, ao tentar realizar-se como escritor, não branqueou a sua temática, mas relacionou-a com as formas de apreensão ideológica, utilizando-se de algumas linhas modelizadoras e definidoras do gênero, e operou com atualização situacional dentro das linhas de estilo da época (ABDALA JR., 2007: 58). Embora sua formação como escritor tenha ocorrido no bojo dos pressupostos românticos, Gama apresentou poucas afinidades estéticas com esse movimento literário.

Sendo assim, a sátira elaborada por Luiz Gama ganha contornos de diferenciação pela particularidades da remodelação do gênero e pela presença do contexto social e histórico o qual se insere o eu-lírico, considerando o lugar e a posição social do enunciante e do enunciador. Segundo,—Homi Bhabha, a questão da representação do colonizado nas literaturas coloniais e pós-coloniais precisa ser vista no contexto de um conceito de literatura como prática ou processo discursivo, e não meramente mimético” (SOUZA *apud* ABDALA JR., 2004: 118).

Os poemas satíricos de Gama constroem a auto-imagem projetada pelo intelectual negro oitocentista enquanto indivíduo isolado e ser social” (GOMES, 1988: 87), e corroboraram “a tese de que o Brasil vivia uma 'ficção democrática' no Segundo Reinado, cuja utilização inapropriada de fórmulas e palavras (o sentido da palavra “democracia” era então antinômico ao de “monarquia”)”-revelava a fragilidade, o desconforto e insegurança do próprio Imperador (FERREIRA *apud* GAMA: XLIII-XLIV). Vejamos o poema *Rei-Cidadão* (GAMA, 2000:270-273)

(...)

Noutros tempos, o Rei de espada 'a cinta
 A golpes de frambão fazia a finta,
 E as leis ditava a tiros de rabucos;
 Mas agora um Paranhos, um Nabuco
 São as peças do *Rei, do Rei prudente,*
 Que por tais manda vias manda legalmente,
 A guerra, a peste, a fome, os privilégios,
 Romanas decretais – os sacrilégios,
 Os seus *golpes de Estado – estelionatos*
 E, para o mal curar, os baronatos...

Tudo isso eh dourina democrática,
 Que da gente vem aristocrática;
 Eh ciência moderna do *Constante*,
 Homem reto, sisudo, não tratante,
 Consumado jurista da chiança,
 Jurista de cabeça e larga pança:
 Eh o direito, pois, coisa de arromba,
 Que aos pensadores faz murchar a tromba.

E também o poema *Sortimento de Gorras para a gente do Grande Tom* (17-22)

(...)
 Se o governo do Império Brasileiro,
 Faz cousas de espantar o mundo inteiro,
 Transcendendo o Autor da Geração,
 O jumento transforma em sor Barão;
 Se estúpido matuto, apatetado,
 Idolatra o papel de mascarado;
 E fazendo-se o lorpa deputado,
 N' Assembleia vai dar seu – apolhado:
 Não te espantes, 'o Leitor, da novidade
 Pois que tudo no Brasil eh raridade!

Estes poemas relatam como a suposta democracia era colocada em prática, em que o rei, quando não conseguia o que desejava pelas vias legais, aplicava “seus *golpes de Estado*” e “*estelionatos*”. Porém, apesar do cenário falacioso, o eu-lírico se revestia de esperanças e crenças na democracia

Clamam parvos – que o povo eh soberano],]
 Que não suporta em si nenhum tirano,
 Que todos os poderes lhes pertencem,
 Que Reis, e que os Ministros lhe obedecem;
 Que as urnas são de luz foco invencível,
 Que eh luz de liberdade, radiante,
 Que verbera nas faces do Atlante,
 A luz que faz tremer as tiranias,
 A luz que há de abrasar as monarquias...
 (...)
 (GAMA. *Rei cidadão*, 2000:273)

Composta de alguns poemas com versos heterométricos, - típico da poesia moderna -, a sátira de Luiz Gama também lança olhares sobre o cotidiano e da vida prosaica de sua época, subvertendo (criticando) vícios e costumes sociais, bem como o código linguístico, pela inserção de termos não canônicos presentes no código “oficial”, o

qual “perdeu seu estatuto de pureza, e, pouco a pouco, deix[ou]-se enriquecer por [outras] aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções (...). O elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 1978: 18). Seus poemas não se limitavam à questão do “ser negro”; sua característica demolidora pela intenção do sarcasmo produziram um sorriso irreverente contra os figurões da época (SILVA, 1998: 15).

“Quer pelo humor, quer pela seriedade, as palavras de Gama deviam ter um peso insuportável para os doutores, alvos prediletos do julgamento do insolente ex-escravo, ex-analfabeto e autodidata sem diploma, o que lhe conferia uma superioridade e, por que não dizer, uma indisfarçada auto-estima²². Vejamos uma de suas afirmações: “Não possuía pergaminhos, porque a inteligência repele diplomas, como Deus repele a escravidão.” (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: LII-LIII)

Nas *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, o hibridismo da discussão sobre valores hegemônicos e não-hegemônicos representa uma fuga da convenção temática, em que o classicismo grego-romano cede espaço a valores inerentes ao continente africano, ou seja, “da adusta Líbia” (*Minha Mãe*: 150-152); “Musa de Guiné (...) Ante quem o Leão se põe rendido” (*Lá vai verso!*: 10-12); “Se os nobres d'esta terra, (...) Em Guiné tem parentes enterrados” (*Sortimentos de Gorras para a gente do grande tom*: 17-22); etc. Segundo Lúcia F. Ferreira, essa concepção temática se consolidou entre a publicação das PTB (1856) e os poemas publicados no jornal *O Cabrião* (jornal de curtíssima duração, de setembro de 1866 a setembro de 1867) (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XXVI-XXVII).

O emprego de valores e temas africanos, envoltos em uma estrutura formal europeia e a subversão na construção do texto, que, segundo Fiorin, refere-se a uma “imitação” “para acentuar as diferenças entre o texto que imita e o imitado” particularizam as *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, em que estão transfigurados conteúdos extra-

literários, pois

(...) uma obra artística, um modelo determinado do mundo, uma mensagem na linguagem da arte, não existe pura e simplesmente fora [da] linguagem, assim como fora de todas as outras linguagens das comunicações locais. [...] Todo o conjunto dos códigos artísticos historicamente elaborados, que torna um texto significativo, remete à esfera das ligações extra-textuais. São ligações completamente reais. (LOTMAN *apud* ABDALA JR., 2007: 85)

Pelo aspecto crítico, a poética de Gama transformou-se em arma contra o próprio autor. Pelo fato de seus leitores e críticos póstumos serem formados sob preceitos teóricos do século XIX, eles tentaram ostensivamente desconsiderar seu pluralismo linguístico e metodológico, já que “Uma língua e uma cultura são evidentemente julgadas (...) com a medida de uma outra língua e uma outra cultura: com isso, toda diferença é sentida como falha” (TODOROV, 1993: 124).

O percurso da literatura brasileira foi ancorado em preceitos constitutivos, ou seja,

Ocorreu em nossa história um processo de apropriação das culturas africanas, ao mesmo tempo que eram tolhidas as manifestações de cultura popular mais originais, onde a criouldade era mais intensa. Quando não foi possível afastar o peso dessas culturas, foi usado o expediente ideológico de escamoteamento, propugnando as ideologias dominantes, sempre voltadas para o 'reconhecimento' europeu, um sincretismo nebuloso que minimizava a real contribuição africana. (ABDALA JR., 2007:67)

Seja em uma situação colonial ou na condição de antiga metrópole, os múltiplos povos responsáveis pela formação de uma nação conseguiram desenvolver culturas interessantes, em que deve ser considerado a identificação ideológica dos escritores, não apenas política e socialmente, mas relacionada com a perspectiva de estranhamento na recepção das obras literárias (ABDALA JR., 2007: 217/261). Luiz Gama, ao falar sobre a missão que lhe cabia e expondo um problema considerado um tabu, disse:

(...) pela imprensa e pelas urnas, pugnar pela vitória de minhas e suas ideias; e promover processos em favor de pessoas livres criminosamente escravizadas; e auxiliar licitamente, na medida de meus esforços, alforrias de escravos, porque detesto o cativo e todos os senhores, principalmente os Reis

(GAMA *apud* BRANDÃO, 1991:5).

Na sociedade brasileira, os negros eram considerados perigosos para as classes dominantes quando adquiriam consciência de sua situação e instauravam reivindicações (MOURA, 1977: 43). Perigosos porque, ao declararem em seus discursos a falência do sistema sócio-cultural vigente, desvelariam a necessidade de substituí-lo por outro cujos elementos esquecidos, negligenciados, abandonados pela crítica policial, [fossem] postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico (SANTIAGO, 1978: 21).

Ao pensarmos num macrossistema de colonização ibérica, a produção literária da América Latina, e conseqüentemente a do Brasil, instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos e valores canônicos que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978: 18).

Sendo assim, a sátira das *Primeiras trovas burlescas de Getulino* dialoga com o pensamento de Santiago e de Hugo Friedrich, para quem a lírica canta contra o mundo dos hábitos e as palavras despertam forças que a linguagem cotidiana ignora (FRIEDRICH, 1978: 28-29).

A sátira é uma forma de ressignificar a linguagem, des-sedimentar e deslocar a perspectiva única da língua dominante e seus conceitos substantivados do mundo, e um processo de ressignificação que se dá através da justaposição e da ironia de ver a língua a partir de uma outra perspectiva (SOUZA *apud* ABDALA JR., 2004: 131) .

Ao utilizar algo do léxico popular, Luiz Gama valoriza os atributos do colonizado renegado pela sociedade, transmitindo o atrito linguístico cuja base são traços ideológicos que atuam nas linhas básicas de significação, operando literariamente pontos de vista contraditórios estabelecendo relações polêmicas entre os vários modelos de discursos proferidos (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004: 46).

Dessa maneira, a poesia satírica de Gama, no aspecto formal, dialoga com a chamada estrutura canônica ocidental, e seus poemas trazem, de forma contundente, citações de escritores e personagens da literatura europeia e estruturas e *topoi* literários consagrados. No entanto, tanto na linguagem como na escolha de temas e de imagens, já se evidencia, na obra do poeta, a marca da diferença. Desse modo, na tensão do universo social com o mundo literário, a literatura atua como meio de ressignificação de novos valores, renovando a cultura e a tradição da nova sociedade brasileira em formação.

A junção de palavras de origem do léxico afrobrasileiro com as da língua oficial portuguesa deixa visível o inevitável embate entre duas culturas, e a fusão intertextual dialoga em vários níveis com o conjunto da vida social (ABDALA JR. 2007:46). Além do mais, esse “modo conflitual de constituição do discurso implica [também] a tradução do outro como negatividade” (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004: 43). O emprego de palavras como *cabaço/marimba* (tambor dos cafres em África), *candimba* (do quimbundo *kandemba*: apuros, dificuldades) (AZEVEDO, 1999:58), *urucungo* (tipo de um berimbau), *jimbongo* (*quimbundo nzimbu* o mesmo que *jibungo*, que na gíria significa dinheiro) confirma que as “Musas” dos trópicos são outras. Em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, a representação da África se configura por meio de elementos concretos: a pluralidade linguística, a representação imagética de povos, a tematização de questões religiosas e culturais – muito embora a estrutura geral do livro ainda esteja de acordo com as poéticas europeias tradicionais. A ação poética de escritores como Luiz Gama, assim, cria imagens-ação que recuperam fragmentos para a construção de uma nova realidade poética, mítica e social e assinala as marcas linguísticas que delimitam claramente os discursos em jogo (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004: 48), trabalhando no sentido da desalienação.

Nesse sentido, caminhando em direção ao “moderno”, torna-se necessário um

ajuste com o “antigo”:

“Isso porque a similaridade de um ser racional requer uma consciência do passado que é crucial para a argumentação – 'na medida em que esta consciência pode ser ampliada para trás, até uma ação ou pensamento passado qualquer, na mesma medida se estende a identidade daquela pessoa' – e é precisamente a terceira dimensão unificante.” (BHABHA, 2005: 82)

3.1. ALTER EGO

Buscar as redes de conexões, seus embates cotidianos e seus modelos culturais pode ser uma porta de entrada para a construção dos eu-líricos criados por Luiz Gama. Nas *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, Getulino, Dom Tomás, Barrabrás e Luiz são sujeitos enunciadore da poesia mantêm uma relação complexa e ambígua com traços da vida turbulenta e multifacetada do poeta, cujas manifestações públicas de posicionamentos políticos e de experiências pessoais eram frequentes.

Segundo Elciene Azevedo, esses pseudônimos operam como formalidade e não se propõem a criar um personagem enunciador. O tom intimista e reflexivo adotado por eles produz a sensação de um desabafo do autor, o que instiga outras reflexões (AZEVEDO, 1999: 53). Vejamos os poemas:

- NOVIDADES ANTIGAS (III Parte): poema em versos heterométricos, em que o eu lírico Dom Tomás se apresenta em pé de igualdade com qualquer fidalgo

(...)
Tomei ares arrogantes
Imponência de Sultão;
Pois entre tantas fidalgos
Não queria ser vilão
(GAMA: 235)

- MEUS AMORES (GAMA, 2000: 243-245) (assinado por Getulino, cujo perfil “espírituoso e competente” foi influenciado por Faustino Xavier de Novais, por meio do “domínio da boa tradição da sátira lusitana”, segundo Ferreira (2000: LXX)): refere-se

a um eu- lírico apaixonado por “Tétis negra”, mimetizando a paixão explícita pelo não convencional.

(...)
 Meus amores são lindos, cor de noite.
 Recamada de estrelas rutilantes;
 Tão formosa creoula, ou Tétis negra,
 Tem por olhas dois astros cintilantes
 (GAMA: 244)

- EPISTOLA FAMILIAR (GAMA, 2000: 246-255), assinado por Barrabrás: segundo Ferreira, significa a fusão do nome do bairro de habitação do escritor (Brás) com o nome bíblico Barrabás. O eu-lírico apresenta as atividades corriqueiras:

(...)
 É a moda o salvatério
 Dos que a buscam com mistério;
 Da velhota inconsolável,
 Do janota desfrutável,
 Que campando de galante
 Mostra a todos que é pedante;
 (GAMA: 251)

Na utilização desses pseudônimos, Luiz Gama adota “um determinado perfil de sua personalidade, valorizando virtudes em detrimento a posições sociais, mantendo, assim, distância dos “grandes”, dos “ricos”, daqueles que “ostentavam seus títulos” (AZEVEDO, 1999: 46) .

O sentido das diversas identidades criadas pelo eu- lírico (bode, Orfeu de Carapinha, Luiz, Pretinho da Costa, etc.) mostra as redes de dependência que caracterizavam as políticas de dominação do século XIX, resultando em fissuras encontradas nesta sociedade que lhe permitiu alcançar tanto prestígio, debaixo do manto da auto-imagem do poeta, já que criar *personae* com o diapasão romântico não era trabalho árduo, mas criar *personae* divergentes significava um exercício melindroso e renovador (AZEVEDO, 1999: 16/30-31).

Para Damasceno, no poema “Quem sou eu?”, ao reverter o epíteto de “negro ou bode”, Luiz Gama está satirizando o ideal de nobreza e pureza sanguínea numa

sociedade “onde imperavam coronéis que o imperador transformou em canhestros barões de um reino tropical impossível” e afirmando uma outra genealogia (DAMASCENO, 2003: 46): a rainha “Ginga” (GAMA: 12), a “vovó que é preta-mina” (GAMA: 18), no “Prezinho da Cost[a]” (GAMA: 32), “o parvo de casta *amorenada*” (GAMA: 36), o “avô, que de cor era latente” (GAMA: 36), naquele que “trescala a vil catinga nauseante” (GAMA: 37), “D’Angola oriundo” (GAMA: 78), etc.

Luiz Gama, ao encarnar o “Orfeu de Carapinha”, busca a recuperação de um passado relacionado com a imagem de uma África que seria pano de fundo para a construção romantizada de um negro, em busca da afirmação de sua africanidade e que pudesse ser reconhecido por meio da mesma formatando, assim, a identidade que nestes versos estava forjando. Era um processo em que o argumento da ascendência africana de uma forma mais acabada, e a africanidade aparece como um vínculo de sangue, de parentesco na tentativa de sustentar o argumento de um passado comum entre os brasileiros (AZEVEDO, 1999: 59/61).

A necessidade de um sentir vivo/presente, por meio da conexão entre passado e presente (GOMES, 1988: 31), deixou vincos profundos na alma do intelectual mestiço ou negro (BOSI, 1992: 266). Esse mesmo artifício foi bastante utilizado pelos escritores românticos da primeira fase do período, que foram buscar na imagem do indígena as origens do povo brasileiro, aproximando-o da figura do bom selvagem. Moldado pela literatura a diversos papéis a serviço da ideologia oficial como o primeiro brasileiro, o índio serviu como “preenchedor de lacunas, na pena de nossos românticos, vinculando o presente que tínhamos a um passado que gostaríamos, então, de ter sido” (GOMES, 1988: 31).

Desta forma, é fundamental a tensão proposta pelo poeta por meio do eu-lírico de *Primeiras trovas*, em que a bagagem pessoal histórica aparece não somente definida

com a especificidade e valorização do poeta, mas também como expressão daquele que atua como conhecedor dos seus próprios limites. Luiz Gama que a escravidão havia tirado do negro sua autoconsideração como pessoa e como grupo social, e tinha plena consciência do seu papel de destaque e prestígio na sociedade de então (AZEVEDO, 1999: 26-27/99).

Na esfera do imaginário, as caricaturas do negro pululavam no Rio de Janeiro, no teatro de costumes de Luís Carlos Martins Pena, nas peças *O namorador ou A noite de São João* (1845), *O diletante* (1846), entre outras. Somente com o movimento da abolição o negro foi tematizado literariamente, embora imaginado apenas na fantasia dos poetas (GOMES, 1988: 108).

Esta percepção pode ser verificada nos poemas “No Álbum (Do amigo J.A. Da Silva Sobral)”:

(...)

Ouvindo o conselho
Da minha razão],]
Calei o impulso
Do meu coração.

Se o muito que sinto
Não posso dizer,
Do pouco que sei
Não quero escrever.

Não quero que digam
Que fui atrevido;
E que na ciência
Sou intrometido

(...)

E quando lah no horizonte
Despontar a Liberdade;
Rompendo as férreas algemas
E proclamando a igualdade;

Do chocho bestunto
Cabeça farei;
Mimosas cantigas

Então e darei. -
(GAMA, 2000: 29-33)

E, em “No Álbum (Do Sr. Capitão João Soares)”

(...)
No Álbum do Vate
Bem quero escrever;
Mas como fazê-lo
Sem nada saber?

Meter-m'a abelhudo
Em cousas d'alcance,
Fazer traquinadas,
Sofrer algum rance?

Dizer asneirolas,
Sediças maçadas;
Borrando o papel
Com frases safadas?
(GAMA, 2000: 86-90)

Estas relações de dependência, também nas produções literárias, podem ser pensadas como o que Homi Bhabha trata como “enunciação da diferença cultural”, ou seja, na diferença do processo da linguagem, em que “um texto ou sistema de significados culturais não pode ser auto-suficiente [pelo] fato da anunciação cultural [ser] atravessado pela *differance* da escrita (...) [e] o signo [não ser necessariamente fiel à] memória histórica” tendo que se levar em conta não somente o “conteúdo do símbolo ou função social, mas a estrutura da simbolização” (2005: 64-65). “[E]sses signos compõem a ordem simbólica estipulada pelo grupo dominante, que, para manter sua posição privilegiada, organiza toda estrutura legal e social, manipulando leis convenções, além de controlar os meios de propaganda e comunicação” (CARNEIRO, 1983:19).

Sintetizando, não se pode afirmar que *Primeiras trovas burlescas* seja completamente inovadora, pois sua construção está pautada na unidade poética dos modelos europeus. No entanto, também não se pode afirmar tratar-se de uma obra essencialmente circunscrita ao “estilo europeu”. Nas situações de dependência cultural,

de caráter imperialista, colonial ou neocolonial, a apropriação na perspectiva nacional, se bem elaborada dentro da série literária, pode conduzir o escritor a articular um texto descolonizado que, embora vinculado a uma cultura dominada” (ABDALA JR., 2007:49), e o livro “(...) acaba por ser rico (não do ponto de vista de uma economia interna da obra) [mas] por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação” (SANTIAGO *apud* ABDALA JR., 2007: 49-50). O texto de Gama aparece sintonizado com o gênero poético da sátira portuguesa. Mas, por outro lado, a obra de Luiz Gama, com seu humor particular e engajado, surge no cenário oitocentista com um discurso que aponta para uma dialética interno/externo, particular/geral. Com sua representação da estética negra e o emprego de um léxico que pode ser considerado afrobrasileiro, ela perfaz “sobreposições dominantes que atualizam (contextualmente ou com rupturas) os padrões paradigmáticos e as associações sintagmáticas das 'textualidades' culturais” (ABDALA JR., 2007: 58).

A tensão proveniente desses polos revela a ambivalência discursiva que torna o político literariamente possível. Nesse sentido, o trabalho poético de Gama é uma apropriação, no sentido político e social, ligado à teoria da *práxis*, que produz modos de articulação que ultrapassam a consciência do sujeito. Algumas modalizações mais profundas podem ser conscientes ou não ao artista, e seu discurso incorpora as conquistas literárias através dos signos linguísticos (ABDALA, 2007: 45/83):

[...] Sendo uma obra artística, um modelo determinado do mundo, uma mensagem na linguagem da arte, não existe pura e simplesmente fora desta linguagem, assim como fora de todas as outras linguagens das comunicações locais. [...] Todo o conjunto dos códigos artísticos historicamente elaborados, que torna um texto significativo, remete à esfera das ligações extra-textuais. São ligações completamente reais. (LOTMAN *apud* ABDALA JR., 2007: 85)

O modo de funcionamento real do discurso é, portanto, o dialogismo, a

heterogeneidade, que deixa entrever seu direito e seu avesso. Suas categorias semânticas constituem-se em oposição a categorias semânticas de outro discurso (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004: 43). Por meio do discurso, é possível enxergar a desconstrução de imagens e das ideologias como modo crítico de abordar o real, demonstrando uma vontade do saber metadiscursiva e almejando a fixação e a estabilidade do processo sógnico, seja no plano de uma Realidade, de uma História ou de uma Ideologia (SOUZA *apud* ABDALA JR., 2004: 117).

Por fim, pode-se afirmar que a literatura de Gama é fronteiriça, pois os traços africanos vêm de uma ideal língua original, “aquela que é nutrida por suas sensações, suas paixões e seus sonhos, aquela pela qual se exprimem sua ternura e seus espantos, aquela enfim que contém a maior carga afetiva” (MEMMI, 1967: 97). Fronteiriça, no sentido de Bhabha:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o 'o novo' que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2005: 27)

CONCLUSÃO

Um discurso remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói. O fato de o ponto de vista defendido num discurso constituir-se em oposição a outra perspectiva, de a maneira de ver um assunto gerar-se numa relação polêmica com outra é que faz um texto um objeto heterogêneo. Nele ressoam duas vozes, dois pontos de vista. Sob as palavras de um discurso, há outras palavras, outros discursos, outro ponto de vista social” (FIORIN *apud* ABDALA JR., 2004:45).

A obra *Primeiras trovas burlucas de Getulino* incorpora vozes e discursos em choque e revelando a voz do negro. Nesse sentido, redescobrir Luiz Gama é devolvê-lo a “seu lugar entre os poetas do Brasil comprometidos não só com a arte, mas com os

destinos de seu país” (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: LXXI).

Podemos considerar o texto de Luiz Gama revolucionário, não apenas por operação comutativa que mantém o esquema conduta/trabalho artístico contextual à série, mas também por conter uma combinação de processos comutativos e sintagmáticos que provocam rupturas na produção de informações artísticas igualmente revolucionárias (ABDALA JR., 2007: 173-174).

Luiz Gama e sua obra foram “híbridos intencionais”, segundo Lynn M. T. M. de Souza: “Um híbrido intencional é precisamente a percepção de uma língua por outra, ou seja, sua iluminação por outra consciência linguística.” Em sua poética, trafegam duas línguas, sem fronteiras, e a norma, fundamentada no cânone literário europeu, ganha roupagens inéditas e imiscui-se com a inovação temática e formal, pensando sempre que “[v]iver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na (...) ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social” (BHABHA, 2005: 42). Embora se declarasse “somente um aspirante a poeta inflexível e correto, curvando-se apenas à virtude e à inteligência” (AZEVEDO, 1999:46), Gama era favorável a tudo que fosse favorável a sua concepção de bem-estar social. Pelo engajamento de sua obra, o poeta sofreu o ostracismo e o esquecimento póstumos, em função das ideologias por ele defendidas e pelo estilo adotado. Nesse sentido, acreditamos, é que a crítica posterior a sua morte não tomou conhecimento de sua produção como peça literária, com isso contribuindo para o *status* do negro (ou, pelo menos, desse negro) como “homem invisível”.

Wilson Martins, ressentido com o insuficiente reconhecimento da obra de Luiz Gama, afirmou que a crítica mais esclarecedora ao autor das *Primeiras trovas burlucas de Getulino* foi escrita na *História da inteligência brasileira*, que deplora o valor do

livro (MARTINS *apud* GAMA, 2000: LXXI), já que, condenando-o ao esquecimento, a ideologia branca conseguiu auto-convencer-se de sua própria supremacia, escamoteando, encobrindo ou deformando o dilema que existiu na sociedade brasileira” (MOURA, 1977: 27).

Assim, postulamos, para *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, um caráter eminentemente híbrido:

[É a] partir de sua busca por uma semiologia pós-colonial, entendida como um modo de conhecimento na qual a questão da linguagem é fundamental, que os vários enfoques da produção teórica (...) se juntam: a representação, a identidade, a tradução cultural – todos reunidos pelo mesmo elemento que os permeia e os constitui, justamente porque se trata de uma característica não apenas da língua, mas de todas as linguagens: o hibridismo. (SOUZA *apud* ABDALA JR., 2004: 132).

4. TERCEIRO CAPÍTULO

ANTROPOLOGIA POÉTICA

4.1. ENTRE MULAS E MULATOS

A análise dos poemas de *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* faz perceber que, em alguns deles, as motivações raciais aparecem ora de forma explícita, ora de forma implícita. Esse aspecto nos leva a acreditar que o sentido de ser/estar/pertencer do eu-lírico estava em consonância com as discussões apresentadas pela sociedade, num momento em que a questão da superioridade da “raça” branca era o foco das atenções no âmbito da soberania de civilidade.

Em face disso, podemos considerar que a temática racial, dentro da obra de Luiz Gama, representa o grande dilema e limitação do autor e de seus pares por causa da cor da pele. Ou seja, eles tinham consciência de que para conquistar “a sociabilidade era necessário um grau de submissão estipulado por uma ordem que estabelecia os usos constantes de costumes fixos (TODOROV, 1993: 114). Nos poemas analisados neste trabalho, é possível notar de que modo a cor e a aparência determinavam, no Brasil do século XIX, até onde o indivíduo poderia ascender socialmente. Neles, encontramos julgamentos absolutos destinados àqueles que se consideravam “superiores”, ou seja, vistos como brancos. Era a necessidade de ser “cuidadoso com o trato do cabelo”; de ser visto mesmo que como um “tolo mancebo desfrutável”, mas ser julgado como “Adonis – na beleza”. São as características determinadas pelos pensadores que delegavam à “raça” branca beleza absoluta, assim, na tentativa das raças consideradas intermediárias em alcançar status, valia qualquer sacrifício.

Nesse cenário, o europeu colocou-se como ser ideal criando, desse modo, o racialismo, conceito que para Tzvetan Todorov foi pensado e afirmado como uma

doutrina de psicologia coletiva. Não causa espanto, pois, que a submissão das raças inferiores ou mesmo sua eliminação pôde ser justificada pelo “saber” acumulado a respeito das “raças”. É aqui que o racismo alia-se ao racismo: a teoria dá lugar a uma prática (TODOROV, 1993: 110). Conseqüentemente, seus conceitos perdem o caráter descritivo e passam a ser comparativos de superioridade e inferioridade.

No que concerne à comparação explícita entre os humanos, de acordo com Mary Pratt, “difícilmente se poderia ter uma tentativa mais evidente de ‘naturalizar’ o mito da superioridade européia.” (1999: 68). Ainda segundo Todorov, provavelmente isto está longe de terminar visto qualquer sociedade possuir suas estratificações, compostas de grupos heterogêneos que ocupam lugares desiguais valorizados na hierarquia social (TODOROV, 1993: 112).

Sendo o europeu considerado branco, portanto, o ser mais evoluído e superior, revestia-se de poder para dominar as demais raças menos evoluídas, aquelas vistas como “inferiores”. A partir do século XIX é que surgem as discussões apoiadas na filosofia positivista de Auguste Comte, que reconhecia “três grandes raças, a branca, a amarela e a negra, 'as únicas cuja a distinção [era] verdadeiramente positiva': à primeira, concedia o princípio da inteligência, à segunda, o princípio da atividade, à terceira, o princípio do sentimento” (POLIAKOV, 1974: 206).

Enquanto na França, - berço continental do racismo, segundo Leon Poliakov (1974: 206) - neste mesmo período, os pensadores buscavam o progresso visando a emancipação do homem, nos países em que a burguesia e a expansão colonial comandavam a economia, essa noção, segundo Hannah Arendt, “pouco ou nada tinha em comum com a infundável evolução da sociedade burguesa, que não desejava a liberdade e autonomia do homem, [pois] estava pronta a sacrificar tudo e todos” (ARENDR, 1976: 40) pelo lucro.

Assim, os conceitos teóricos antropológicos e sociológicos dessa época desconsideravam e procuravam negar as lutas e as vitórias contra a escravização. O racialismo passou a imperar, e em tais teorias os intelectuais brasileiros se apoiaram para construir a imagem e os valores da nossa sociedade. Por meio delas, traçavam-se comparações entre “raça” e espécies de animais, tais como o cavalo e o jumento: a “raça” branca tida como a mais evoluída e mais forte, estava para o cavalo; por conseguinte, a raça negra estava para o jumento; as intermediárias, como os asiáticos (japoneses, chineses, mongóis), ficavam relegadas à inumanidade. (TODOROV, 1993: 108/ 123-124).

O problema é que, a partir do grande desenvolvimento das ciências naturais nos séculos XVIII-XIX, os naturalistas

(...) se deram o direito de hierarquizar, isto é, de estabelecer uma escala de valores entre as chamadas raças. O fizeram erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Assim, os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e conseqüentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação (MUNANGA, 2003: 05).*

Esse foi o período em que as ideologias racistas tiveram suas raízes mais profundas reforçadas pelas políticas imperialistas, pois “o racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado” (MEMMI, 1967:68). As teorias raciológicas obtiveram respaldo científico, e a partir daí as indagações sobre a superioridade ou inferioridade entre os homens foram reafirmadas e legitimadas por meio de experiências empíricas (ORTIZ, 2003: 28), que nada provaram.

*Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação-PENESB-RJ, 05/11/03.

No Brasil, essas teorias foram reforçadas pelas apreciações do conde Arthur de Gobineau, que por ter permanecido no Brasil durante quinze meses, revelava “o horror 'a população brasileira, (...) composta de mulatos que apenas comprovariam suas ideias pessimistas sobre a degeneração dos mestiços e a decadência da civilização” (VENTURA, 1991: 31). Sua “... questão não consistia mais em saber se as raças eram de valor desigual (como quase todo o mundo pensava na época), mas de tirar desta desigualdade conclusões histórico-filosóficas” (POLIAKOV, 1974: 207).

Os postulados de Gobineau contrariavam os franceses, que ao representarem o Conselho Supremo, projeto de “religião da humanidade”, acreditavam que as distinções deveriam desaparecer na era da “harmonia universal humana”, na qual a harmonia do “Grande Ser” exigiria o íntimo concurso destas três raças, especulativa, ativa e afetiva (POLIAKOV, 1974: 206-207).

A tese de Gobineau, muito lida em sua época, “atraia toda a literatura antropológica de seu tempo, como os escritos dos principais 'fisiólogos'. Contudo, no que concerne às fontes de inspiração propriamente históricas, o primeiro lugar certamente pertencia à Bíblia”. Era ela que ao tratar da Gênese trazia a humanidade branca como a detentora do monopólio da beleza, da inteligência e da força, raça que teria se dividido em três ramos: Cam, Sem e Jafé, os futuros 'arianos’”. (POLIAKOV, 1974: 217).

Gobineau e seus seguidores eram contra a democracia, postulando que “ela encorajava o cruzamento geral dos elementos raciais. Sustentaram que tal hibridismo teria por consequência uma falta de harmonia no organismo físico e uma inabilidade tanto mental quanto emotiva”, pois de todas as misturas raciais, a pior, do ponto de vista da beleza, eram as formadas pelo casamento de brancos com negros (MUNANGA, 2004 : 45/49), visto que esse tipo de cruzamento resultaria em seres mais degradados.

Essas teorias e as experiências que eram registradas, não se sustentavam concretamente, mostram o que Tzvetan Todorov apresenta como a opção encontrada pelo etnocentrismo, segundo o qual, atribui-se, de maneira indevida, valores universais a valores próprios à sociedade em que se vive, sendo o etnocêntrico formado por este processo, “por assim dizer, a caricatura natural do universalista: este por sua aspiração ao universal, parte de um particular que se empenha em generalizar; e tal particular deve forçosamente lhe ser familiar, quer dizer, na prática, encontrar-se em sua cultura”, pois ele segue a linha do menor esforço “procede de maneira não crítica: crê que seus valores são os valores e isso lhe basta; nunca busca verdadeiramente prová-lo” (TODOROV, 1993: 21).

A constante “reiteração de imagens caricaturais e uma preferência pelos clichês e estereótipos na criação de personagens negros” benevolentes inspiravam o racismo romântico que às vezes podiam ser bastante contraditórios: ora o negro era visto como naturalmente indolente, ora como besta de carga, ora “dotado de uma hiper-sexualidade perigosa (como no caso da mulata)” (GOMES, 1988: 18). Isso mostra que se a lei ou costume social de um país relega aos tipos híbridos 'a posição de raça politicamente inferior, suas contribuições sociais serão apresentadas provavelmente abaixo de suas capacidades inatas (MUNANGA, 2004: 46-47).

Literariamente, durante o romantismo, como não tivemos

“obras científicas ou pseudo científicas sobre o negro (estas surgiram apenas a partir das últimas décadas do século XIX), acompanhamos com atenção as novas teorias desenvolvidas no exterior. E, como em tantos outros setores do pensamento nacional, adotamos uma série de noções sobre diferenças raciais absorvidas de culturas 'mais civilizadas'” (GOMES, 1988: 8-9),

já que só podíamos nos apoiar em escritos de estrangeiros residentes ou de passagem, que não eram nada favoráveis aos “misturados”.

Tendo em vista que a denominação de branco era sinônimo de “raça superior” e

de negro “raça inferior”, o mestiço sendo fruto das “raças” branca e negra havia, segundo essas teorias, absorvido tudo de ruim que as duas tinham. Vale ressaltar que, desde o século XVIII, os dicionários e as enciclopédias ilustravam as dificuldades de encontrar um termo geral capaz de recobrir a diversidade dos casos de hibridade, sendo o termo mestiço reservado somente 'a mistura espanhol/índio, e mulato, 'a mistura de branco/negro, disso decorreu “a utilização das expressões 'sangue misturado' e 'homem de cor' para preencher aquela lacuna” (MUNANGA, 2004: 21).

Nessa perspectiva, o fenômeno de hibridade assume uma polissemia terminológica, segundo as nações, as regiões, as classes sociais e as situações particulares de linguagem. Sendo assim

“o mestiço [dentro deste processo] enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época [no Brasil], os defeitos e taras transmitidas pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. [E] A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto.” (ORTIZ, 2003: 28)

Os termos mulato e mestiço ainda apareciam como termos concorrentes, pois, em *Primeiras trovas burlescas*, num momento o eu-lírico utiliza o termo mulato e em outro mestiço.

Charles R. Boxer, ao refletir acerca da problemática da miscigenação no Brasil, conta que, aqui, casamentos entre portugueses e índias e, depois, com as negras, inicialmente eram punidos severamente, mas diante de tantos fatos consumados, as punições abrandavam. Nesse sentido, o antagonismo entre as “raças” era, num primeiro momento, justificado por divergências religiosas (cristãos X infieis), para depois se enfatizarem as diferenças econômicas e sociais. Além disso, o avanço da colonização gerou a necessidade de melhor ocupar o território, levando o colonizador a “valoriza[r] e promov[er] casamentos mistos entre os colonos e os índios brasileiros” (PRATT,

1999: 132), mas, não entre os brancos e os habitantes de sangue negro. Para os mestiços de branco com negro, quanto mais escuro o tom de sua pele, menor era a chance de ascender socialmente, independentemente de quais fossem suas qualificações ou aptidões (BOXER, 1967: 153).

Assim, a experiência mostrava que o provérbio, segundo o qual

(...)Brasil era um “paraíso para os mulatos” requer[ia] uma considerável modificação. É verdade que a atração sexual da mulata pelo homem médio luso-brasileiro está comprovada com relatos de visitantes estrangeiros, queixas dos governadores coloniais e bispos e histórias e canções populares. [Mas] o favoritismo pela mulata[, que] era estendido de muitas maneiras aos mulatos/pardos, [...] era acompanhado de muita discriminação. [...] A legislação colonial discriminou muito mais a miscigenação com negro do que com qualquer outro grupo advindo do branco com o índio. [...] Mulatos livres eram muitas vezes postos no mesmo pé de igualdade de negros escravos, nos termos das leis [...]proibindo-lhes o porte de armas, o uso de roupas caras, ou ainda restringindo severamente o uso de sinais de nobreza, que tenderiam a colocá-los ao nível dos brancos.” (BOXER, 1967: 147/9).

No tocante ao recursos utilizados pelos mestiços para reverter essa situação, interessa-nos aqui a conhecida condição de agregado, mediante a qual os pobres livres obtinham favores aleatórios dos seus padrinhos, sujeitando-se aos altos e baixos dessa condição de afilhados sem a qual dificilmente transporiam as inúmeras barreiras de pele e de classe (BOSI, 1992: 266). Essa condição vigorou no Brasil Colônia e se estendeu durante o Brasil Império, pois, como conciliar as luzes da nova ciência, o otimismo do espírito moderno, as aspirações patrióticas com as exigências de uma sociedade fundamentalmente agrária e de cunho aristocrático-escravocrata ancorada na mão de obra servil (CARNEIRO, 1983: 20)?

Contudo, o século XIX brasileiro já presenciava o desvelamento de “uma nova sociedade, a dos *mestiços*, cuja principal característica seria o fato de que a noção de *unidade* sofre[ria] reviravolta [...] em favor de uma mistura” que no Brasil não foi nada sutil. A complexa relação entre os elementos da terra, do africano que chegava e do

européu era a abertura de um caminho em busca da “descolonização” (SANTIAGO, 1978:17).

Essa abertura ainda incipiente de novos caminhos se evidencia na escrita de *Primeiras Trovas Burlescas*. Mesmo após a Independência política, a manutenção dos signos e elementos estigmatizadores continuava alimentando o imaginário. Na obra de Luiz Gama, percebemos que o eu-lírico critica abertamente a “raça” branca, como no poema *A um nariz* e outros, em que o branco aparece como estúpido, desonesto, pouco inteligente. No entanto, ao retratar os mulatos e mestiços, muitas vezes, reforçou estereótipos que alimentavam a segregação social, tomando para si a atitude do “grupo discriminador [que] atribui ao grupo minoritário certas opiniões inexatas, ridicularizando-o pelo seu aspecto físico ou cultural” (CARNEIRO, 1983:19) – embora a biografia do autor reforce seu antissegregacionismo e sua luta pelos direitos dos negros.

Essa contradição parece ressaltar, no domínio propriamente literário da obra de Luiz Gama, sua marca especificamente histórica, uma vez que, no aspecto da mestiçagem racial e cultural, o século XIX brasileiro percebia o encontro de dois ou mais povos, de duas ou mais culturas e foi construído como um projeto racista que previa a mistura das raças desde que – por meio do branqueamento da população – acabassem predominando os valores brancos (ABDALA JR., 2004: 18).

Foram ideologias que encontraram no Brasil um fértil campo, grande parte pelo mito da “democracia racial” que, segundo Heloísa Toller Gomes, “vingou entre nós, já em meados do século XIX” quando da publicação em Paris, em 1847, do texto “Apresentação sobre a raça negra e os mestiços do Brasil”, em *Nouvelles Annales de Voyages*, com dizeres:

“Os mestiços provenientes do cruzamento dos brancos com pretos, ou dos próprios mestiços entre si, ocupam comumente, lugares de notoriedade

social. No Brasil, em todos os ramos de atividade pública, encontram-se mestiços dotados de talento, perspicácia e instrução notável que são jurisperitos, médicos, políticos e literatos.” (LISBOA, Pedro de Alcântara *apud* GOMES, 1988, 13)

No que concerne ao conceito de “raça”, ele serviu mais para justificar e legitimar os sistemas de dominação racial do que para explicar a variabilidade humana, conceito que cientificamente - como categoria biológica - fora banido, visto a conclusão de sua inoperacionalidade. No entanto, por sua categoria etnossemântica, político-ideológica e pelas relações de poder que a governam (MUNANGA, 2003: 05-06), o utilizamos. Pois, foram estes “falsos argumentos étnicos e religiosos que foram adotados como signo, permitindo distinguir os indivíduos ou os grupos entre si” (CARNEIRO, 1983: 19).

Se hoje, na concepção dos biólogos e outros cientistas, a “raça” não existe, para o antropólogo Kabengele Munanga “no imaginário e na representação coletivos de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. É a partir dessas raças fictícias ou 'raças sociais' que se reproduzem e se mantêm os racismos populares” (MUNANGA, 2003: 06).

Novamente encontramos aí contraposição entre o discurso interno e o externo em relação à racialidade no Brasil. Enquanto lá fora tentava-se passar a imagem de um país mestiço, aqui os mestiços eram tratados como escória. Somente a partir do fim do século XIX é que começaram a aparecer teorias que valorizavam os mestiços, segundo as quais se passou a sustentar que o casamento restrito aos membros do mesmo grupo é que tendiam a deteriorar a raça e que as raças híbridas eram mais vigorosas, porque a infusão de sangue novo aumenta a vitalidade do grupo (MUNANGA, 2004: 46). De acordo com Roberto Ventura, essa seria uma “saída autóctone para a questão étnica: fundir para extinguir as raças inferiores. A miscigenação, afirma[va]m seus ideólogos,

produziria uma população mais clara, pois seriam parceiros sexuais mais procurados, de gente mais forte” (VENTURA, 1991: 63). Nesse sentido, a valorização da natureza local também corresponderia às necessidades ideológicas de uma *elite nacional* formada por intelectuais de ascendência europeia, que tomavam para si o direito de *autodeterminação* do que era nacional e reafirmavam seu domínio sobre os grupos de ascendência não europeia ou marginais aos centros de decisão política (VENTURA, 1991:32-33).

No âmbito de *Primeiras trovas burlescas*, no entanto, parecem ter prevalecido os conceitos mais conservadores de raça, representados literariamente como *topoi* ligados à nação/religião e em que, por estarem se referindo a seres não brancos, todos são classificados de modo generalizado: Brasil, África, Oriente, a Ásia de “gentios” e “mamelucos”, e também os mestiços, considerados “escravos, bárbaros sem fé”(HANSEN, 1989: 314), aspecto que se observa na literatura brasileira desde a sátira barroca.

Em *Primeiras trovas*, o eu-lírico parece ter assumido a consciência de sua suposta origem, e a insistência na diferenciação de seu comportamento era o que fornecia legitimidade para criticar aqueles que, por estarem longe da sua ascendência negra, pensavam e agiam como brancos. Essas críticas buscavam uma base ideológica para a redescoberta e repatriação de uma suposta unidade daquilo que fora suprimido do passado dos mestiços. Entretanto, mesmo homens como Luiz Gama, que, “por resultarem da mistura de raças, tinham a possibilidade de burlar as dificuldades impostas pela sociedade escravista”, acabaram “criando uma identidade [pelo menos cultural] com os homens brancos – e, por consequência, reproduzindo os seus preconceitos” (AZEVEDO, 1999: 60).

4.2. PRIMEIRAS TROVAS BURLESCAS, ENTRE O ÉBANO E O MARFIM

Ao considerarmos o conceito de colonização, de acordo com Salvato Trigo, numa acepção mais cultural do que propriamente política, lembramos que um povo pode ser culturalmente colonizado sem que o seja politicamente e podemos compreender como o estatuto de país mestiço foi incapaz de satisfazer as reivindicações de um país que se desejava unido na sua diversidade étnica (TRIGO, s/d: 36-37).

Nesse sentido, qualquer escritor de uma utópica nação mestiça valorizadora de suas origens, como parecia almejar Luiz Gama, tenderá a conseguir agregar diferentes forças políticas sem distinção étnica, de classe, sexo, idade, tendência política, crença religiosa e convicção filosófica, com efeito, incorporando em sua obra matrizes culturais provenientes dos mais diferentes segmentos culturais. Consequentemente, a dinâmica da auto-representação no contexto de subordinação e resistência seria menos dolorosa, pois dessa dinâmica resultaria uma literatura em que o próprio escritor se aperceberia como “porta voz” de um patrimônio cultural coletivo, menos preconceituoso e mais pluralista.

Buscando perfazer esse caminho, enquanto os literatos brasileiros do oitocentos ocupavam-se em transpor modelos teóricos e estéticos da Europa para o Brasil, Luiz Gama procurava ressaltar supostas matrizes africanas, trazendo-as para a literatura nacional. Destoando desse processo é que, em nossa opinião, e de acordo com uma prática inovadora para a sua época, ele buscou a “sua” nacionalização da poesia brasileira. Nas palavras de Salvato Trigo,

“Na história dos povos, reunidos por circunstâncias várias num mesmo território, há sempre um momento em que o espírito coletivo de nação aparece e procura afirmar-se a partir de certas referências culturais que passam a constituir, por assim dizer, o modelo básico para realçar a diferença que impulsiona os seus comportamentos políticos” (TRIGO, s/d: 36) .

A poesia de Luiz Gama, como mostra Elciene Azevedo, “longe de trazer uma

imagem lamentativa do negro, ligada ao trabalho forçado e à vitimização do escravo, conduzia o leitor a um mundo negro dissociado do trabalho compulsório e valorizado em seus aspectos culturais” (AZEVEDO, 1999: 66). Nos poemas que compõem a obra, e em imagens como “Musa de Guiné, cor de azeviche” (GAMA, 2000: 10), “Um retumbante Orfeu de Carapinha” (idem: 11), “Ao som da Marimba augusta” (idem: 11), “Com foros de Africano fidalgo” (idem: 12) percebe-se a justaposição de termos da cultura clássica europeia com termos e conceitos de origem africana. Isso porque, num espaço híbrido onde há o “embate de civilizações ou de um conjunto histórico de diferenças” (GRUZINSKI, 2001: 62), há “uma forte contradição, um paradoxo e um desequilíbrio (...) nos modelos e referências que se encontram integradas” (GARMES, 2003: 187/188).

As imagens acima, citadas como exemplo, constituem uma representação, sob um ponto de vista artístico e literário, dos “seres sociais” do século XIX brasileiro, conformando, no âmbito textual, identidades simbólicas que se propõem como alternativa à ideologia dominante daquele momento histórico. Assim, a perspectiva adotada pelo eu-poético de *Primeiras trovas burlescas* parece querer lembrar aos leitores a necessidade de uma reavaliação dos valores vigentes, o que talvez se constitua enquanto uma tentativa utópica, já que se estabelece enquanto oposição às formas ideológicas hegemônicas daquela sociedade. Nessa obra, a escrita se apresenta como resultado de um *locus híbrido* e, entre os diferentes modelos culturais que nela interagem, o eu-lírico parece exercer o papel de interlocutor, tecendo relações simbólicas inovadoras, visto que as experiências recriadas do ponto de vista artístico não são nem a do modelo europeu nem a das origens negras do autor. Sob esse prisma é que talvez se possa reconhecer, no livro de Luiz Gama, a tensão do imaginário político-social através de um “eu” *ontocriativo*, que almeja criar uma realidade próxima de um

modelo social mais justo e igualitário (ABDALA JR., 2003: 124), ou seja, o desejo daquele que sonha pensando no porvir.

É nessa qualidade que os ideais europeus da revolução industrial e do liberalismo, de maneira controversa e “fora do lugar”, serão matéria e problema para este tipo de literatura (SCHWARZ, 1977: 24). Dessa forma, obras como *Primeiras trovas burlescas*, que apresentam “expressões contestatórias oriundas das áreas onde ocorreram as intervenções imperiais”, configuradas enquanto “crítica, contra-conhecimento e contra-história, tende[re]m a serem suprimidas” de seus respectivos cânones (PRATT, 1999: 24-25).

A dualidade de *Primeiras trovas* fica, assim, patente, pois a obra se colocava, por um lado, contra os interesses da elite econômica da época, embora assumisse os ideais do liberalismo e tivesse sido patrocinada por membros desta mesma elite. Questões nesse sentido podem ser encontradas, entre outros, no poema *A guarda Nacional!* (GAMA, 2000: 207-212), no qual há uma crítica sobre as pretensas mudanças desejadas em nome da “Liberdade”, mas que nunca aconteciam, daí a última estrofe recorrer à “Santíssima vontade!”:

(...)
 Quando o Brasil se achava em embrião,
 Lutando pelos foros de Nação,
 E que o povo, coitado, em desatino,
 Ao astuto cedía, ao malandrino
 Construía, p'rá si, fatal pelouro
 Onde atado seria, com desdouro;
 Esse poste – é a Guarda do Império,
 (...)
 E que dizem chamar-se Nacional!
 A caduca Milícia, assim tratada,
 De um jato foi toda desbaratada;
 Eram restos do feudo d'além-mar[,]
 Que o Brasil não deveria conservar:
 E para o livre povo brasileiro,
 Instituiu-se um novo cativoiro!

(...)

Deste modo vivia o cidadão,
 Qual figura de bruto paspalhão,
 À espera de medida salutar
 Que os abusos viesse terminar;
 E tanto na reforma se falou,
 Que por fim, nova Lei se promulgou.
 Mas, segundo um provérbio, muin sabido,
 - De todo, o que era mau, ficou perdido,
 Agora, p`ra ressalva do costado,
 Levamos chibatadas no quadrado!...
 Oh, viva, viva a Santa Liberdade -
 Em nome da *Santíssima vontade!*!...

Até então, aceitar o outro seria descaracterizar todo o fluxo do *lócus* determinado, ou seja, “liberdade” era sinônimo de perda econômica, fato que ia contra a estratégia de legitimação hegemônica naquele momento.

Nos poemas de *Primeiras trovas*, portanto, a posição assumida pelo eu-lírico demonstra que as tomadas de decisão por um pequeno grupo afetavam aqueles que permaneciam aliados das estruturas de poder. Todavia, ao assumir ideais como a “Santa Liberdade”, a “Lei”, a “Nacionalidade”, esse eu-lírico é aquele que permanece “entre-lugares”.

Lidos nessa perspectiva, os textos produzidos “entre-lugares”, conforme Homi Bhabha, “fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetividade – singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 2005: 20).

Desse modo, foi inovadora no sentido de valorizar modelos culturais excluídos, denunciando e evidenciando (inclusive em suas próprias contradições) a ação social e cultural do “branqueamento” no Brasil oitocentista, buscando uma práxis diversa daquela que aponta Benjamin Abdala Jr., falando da contemporaneidade: “Há evidentemente mestiços que seguem a perspectiva do que outrora se designava mulatismo: mestiço que quer ser branco. Muitos híbridos não têm consciência da

mescla. São híbridos que se imaginam 'puros'" (ABDALA JR., 2004: 19). Essa prática pode ser avaliada, segundo Memmi, como o "mecanismo de uma mistificação", quando "A ideologia de uma classe dirigente, (...) faz-se adotar em grande parte pelas classes dirigidas. (...) Ao concordar com essa ideologia as classes dominadas confirmam, de certa maneira o papel que lhes foi atribuído. O que explica, entre outras coisas, a relativa estabilidade das sociedades; a opressão é, por bem ou por mal, tolerada pelos próprios oprimidos" (MEMMI, 1967: 83).

Em sua experiência poética, clivada e original, Luiz Gama buscou ferrenhamente a superação desse aspecto, mesmo que, em muitos momentos, não tenha conseguido fugir dele, já que sua obra poética foi resultado "das formulações "estratégicas de representação ou aquisição de poder [*empowerment*] no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e propriedades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável" (BHABHA, 2005: 20).

Ao atentarmos para o enfoque da representação e da linguagem em *Primeiras trovas*, encontramos algo conflitante e ambíguo no tocante à construção da identidade. Essa "representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos pré-estabelecidos" ela deve ser pensada como "a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, e uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais, que emergem em momentos de transformação histórica" (BHABHA, 2005: 20-21).

No momento em que o livro *Primeiras Trovas* foi publicado, período após a independência, os escritores românticos brasileiros, sob a influência da Europa e diante do desejo de igualar o Brasil a ela, se agarraram ao "persistente exotismo, que eivou a

nossa visão de nós mesmos até hoje': passamos 'a nos encarar como faziam os estrangeiros, propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu, como se estivéssemos condenados a exportar produtos tropicais também no terreno da cultura espiritual" (CANDIDO *apud* VENTURA, 1991: 36). À vista dessas constatações, "os ideais de igualdade pregados pelo Romantismo impediam o nascimento de uma poesia afro-brasileira, já que o caminho para essa poesia só poderia ser encontrado na compreensão da falsidade desses ideais" (DAMASCENO, 2003: 45). Para a autora Benedita Gouveia Damasceno, esse pode ter sido um dos motivos para a exígua produção poética de Luiz Gama.

Observado à luz do conceito que Roberto Ventura denomina como *tropical*, Luiz Gama efetuou, em sua obra, alguns "ajustes" dos modelos estéticos importados, invertendo o cânone romântico "ao valorizar a imaginação e tornar possível a construção de sociedade e cultura em pedaços marginais ao modelo eurocêntrico [literário] e históri[co]" (VENTURA, 1991: 39). "Em tom ligeiro, Luiz Gama rebatia o preconceito que impunha obstáculos à realização estética da gente de sua raça com a mesma sagacidade com que [,por exemplo,] retorceria o eixo semântico da palavra 'bode'" (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XXI-XXII)

Ao criar um eu-lírico identificado com a África, Luiz Gama estava, portanto, insubordinando-se a favor da ideia de que "os africanos podiam ser, e muitas vezes o tinham sido, agentes na construção de sua própria história" (AZEVEDO, 1999: 69), numa época em que "perdurava ainda a obediência a convenções estéticas (a nobreza ou a formosura consagrada) e psíquicas, as quais excluía[m] o negro, [ao qual só seria conveniente] o tratamento poético que se aproximasse desses padrões, ou seja, um tratamento irreal" (DAMASCENO, 2003: 55).

Essa identificação africana foi possível no período de Luiz Gama porque,

segundo Robert Slenes**, em nenhum outro momento e em nenhuma outra região do Brasil as condições foram tão favoráveis para que entre os africanos surgisse uma identidade comum. Por meio das solidariedades tecidas através da palavra e do descobrimento de afinidades culturais, foi possível [aos africanos aqui chegados] construir um conceito comum de povo e de nação - expressado por vezes em projetos de rebeliões” (SLENES *apud* AZEVEDO, 1999: 73).

Esta estratégia revela um eu-lírico tentando inverter o discurso típico europeu, no qual “as estratégias discriminatórias do discurso colonial baseiam-se na instauração de um mito de origem (a supremacia absoluta da raça colonizadora) inscrito numa recusa radical de alteridade e de hibridismo. Essa recusa procura transpor a duplicidade e o hibridismo no processo da construção da identidade instaurando um sujeito 'puro' e monológico; contraditoriamente, porém, essa estratégia tenta eliminar as brechas ou diferenças essenciais para a construção da identidade do sujeito” (SOUZA *apud* ABDALA JR., 2004: 122-123).

Para Lígia F. Ferreira, Luiz Gama, ao compor seus poemas, “finge endossar a representação dos brancos naquela época convencidos da incapacidade congênita dos negros para as atividades do espírito, cegos, portanto às consequências mutiladoras da escravidão (...). O efeito persuasivo desses versos não provinha só das palavras e ideias, já que o próprio autor encarnava a negação de uma crença que encontraria respaldo científico nas teorias sobre as desigualdades raciais, particularmente disseminadas entre nós da segunda metade do século XIX em diante” (FERREIRA *apud* GAMA, 2000: XXII).

É instigante notar que “As significações desta proposta ganham maior dimensão se pensarmos que Luiz Gama está escrevendo apenas dez anos após o término efetivo

* Segundo Robert Slenes em meados de 1850, 35% a 42% dos escravos do centro sul estavam aqui há menos de sete anos; e 15% a 19% estavam aqui a menos de dois anos. (SLENES *apud* AZEVEDO, 1999: 74)

do tráfico”. Cabe ainda explicitar que “Por estes dados, portanto, pode-se concluir que os africanos que aqui haviam chegado estavam ainda bastante próximos a tradições que os diferenciavam em meio a um tenso processo de reelaboração de identidades”. E os dois mundos (dos que já aqui estavam dos que acabavam de chegar), “a parti com suas diferenças, deixam bastante claro que os escravos e libertos africanos não eram um todo homogêneo, existindo diferenças étnicas históricas entre eles, além de uma variedade de tradições culturais que no Brasil eram recriadas. (AZEVEDO, 1999: 74)

Portanto, se podemos perceber, em *Primeiras Trovas*, a tentativa de criação de uma identidade indiferenciada entre os africanos, o que aproximava o livro do radicalismo daqueles que recriavam uma África no Brasil, era o propósito de transformar a raiz da “brasilidade” que naqueles tempos se tentava definir. E ao mesmo tempo mostrar a tentativa de se compartilhar uma identidade “pan africana” construída pela experiência negra no Brasil. Era um meio de integração positiva do negro 'a sociedade brasileira (AZEVEDO, 1999: 75-76).

CONCLUSÃO

A análise minuciosa e abrangente das imagens raciais em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, a avaliação de sua inserção dentro da tradição satírica e necessidade de uma análise dos conceitos antropológicos pareceram-nos fundamentais em nosso trabalho, visto Luiz Gama parecer-nos apresentar, em seus poemas, um conjunto de “eus-líricos” que renovam a representação poética do negro na cultura oitocentista brasileira e sustentar a ideia de que o ser negro não estava na cor da pele e o ser branco ou negro não era apenas uma questão de pigmentação ou mesmo da condição social, mas sim de ascendência.

A preocupação com a limpeza de sangue na sociedade portuguesa (CARNEIRO, 1983: 24), resquícios do século XVII, ao longo das campanhas da Inquisição, continuava a ser ainda no século XIX motivo de apreensão tanto para Portugal quanto para o Brasil. Na Europa, essa preocupação trazia consigo as leis discriminatórias que levou ao mito da pureza de sangue e serviu como recurso para que a nobreza tradicional se diferenciasse e lutasse contra a burguesia mercantil (CARNEIRO, 1982: 24). Aqui no Brasil, o que encontramos nos poemas de Luiz Gama são os burgueses que compram títulos de nobreza, já que era impossível comprovar pureza de sangue.

Nesse cenário, faz-se necessário “observarmos que [a] imagem sobre o negro [que] existiu na mentalidade coletiva do nosso homem romântico e [as] concepções raciais básicas vigoraram na sociedade brasileira letrada, em meados do século XIX” (GOMES, 1988: 2-3). Assim, os termos mestiço/mulato surgiram anos depois como uma outra categoria às vezes sinônima, outras não, como aquele que é fruto da relação de duas “raças desiguais”. (LINNEU *apud* PRATT, 1999: 68) VER ISTO CORRETAMENTE). Mestiço era o escravo ou homem livre de sangue misto: “produto masculino da união sexual de preto e branco; e às vezes usado para homem resultante de

união de ameríndio com branco”. (BOXER, 1988: 88)

Não causa espanto, pois, que “(...) os clichês 'favoráveis' e 'desfavoráveis' tecidos sobre o negro e o mulato multiplicaram-se na ficção, no teatro e na poesia” na segunda metade do século XIX, visto que nada se sabia sobre a vida passada do negro. Daí a sensação de conforto ao falar de si em relação ao Outro: “Era um modo de domar o desconhecido, situando-o em limites previsíveis” (MONTESQUIEU *apud* GOMES, 1988: 18). No âmbito de nosso estudo, a cor pode ser pensada ainda como indicando “claramente a ascendência africana e, portanto, condição social inferior, presumivelmente a de escravo, em alguma época do passado”, mesmo com as várias classificações mutáveis de acordo com o tempo e o lugar (SCHWARZ, 2005: 213). Em Luiz Gama, ao mesmo tempo em que sua tematização racial o “afirmava [...] como um poeta negro e buscava uma identidade africana, [ela] promovia [e] valorizava essa ascendência para que [...] pudesse ser reconhecida e aceita” (AZEVEDO, 1999: 63). O que podemos perceber em *Primeiras trovas burlescas de Getulino* é que, nas relações raciais representadas pelo eu-lírico, os brancos sabiam quem eram, e os que eram apontados como negros também; os únicos que ficavam sem saber em que papel ou condição se colocar eram os mestiços e/ou mulatos, aspecto apresentado de modo bem evidente nos poemas. Além disso, em alguns momentos, é perceptível em *Primeiras trovas* reproduzirem-se preconceitos típicos dos modelos literários e das teorias raciais europeias, conforme procuramos analisar nos capítulos precedentes.

Mesmo com a manutenção de certos padrões europeus e alguns preconceitos de sua época, pudemos, por meio de nossa leitura, observar a obra de Luiz Gama como uma tentativa, por vezes mais, por vezes menos bem-sucedida de reação a esses preconceitos, interpretando-a politicamente, segundo Edward Said, como um modo alternativo de conceber, reescrever ou mesmo “devolver a nação aprisionada a [uma

outra] história”. *Primeiras trovas burlescas*, assim, pertence à categoria das intervenções artísticas que não podem ser descartadas ou silenciadas, porque, além de constituírem parte integrante de um movimento político”, são de muitas maneiras “a imaginação e a energia intelectual e figurativa do movimento, exitosamente inspiradoras, revendo e repensando o terreno comum a brancos e não brancos.

BIBLIOGRAFIA

- ABDALA JR. Benjamin. Crioulidade e identidade nas literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1987, p. 845 a 850.
- _____. De vãos e ilhas: literatura e comunitarismo. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 1996.
- _____. Antônio Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O Sonho (Diurno) de uma Poética Popular – S.P.: In *Via Atlântica Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP* n.5, 2002, p. 30 a 51.
- _____. Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas ABDAJA Jr. Organizador. São Paulo: Boitempo, 2004
- _____. Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ADORNO, Theodor W. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes Editora, s/d.
- _____. Palestra sobre lírica e sociedade. In Notas de Literatura I. Ed. 34, São Paulo: Duas Cidades, 2003, p.65 a 89).
- AGUIAR, Flávio e Vasconcelos, Sandra. Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina. São Paulo: EDUSP, 1981.
- AMORA, Antônio Soares. História da literatura brasileira (séculos XVI-XX). 7 ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1968.
- ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de cultura económica, 1993.
- _____. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário Pinto de. Antologia temática da poesia africana. Na noite grávida dos punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1975, v. 1.
- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Tristão Alencar teoria, crítica e história literária. [Rio de Janeiro] Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1958-70.
- ARENDT, Hannah. As origens do totalitarismo II Imperialismo a expansão do poder uma análise dialética. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1976.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho. Onda negra, medo branco: o negro no imaginário

das elites do século XIX. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Elciene. Orfeu de Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo/Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

BANDEIRA, Manuel. Antologia dos poetas brasileiros da fase Romântica por Manuel Bandeira. R.J. 2a., Ministério da Educação e Saúde, 1940.

BANDEIRA, Manuel. A versificação em Língua Portuguesa. In Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro, 1960, p.3239-3249, v. 1.

BARBOSA, José Alexandre. Opus 60: ensaios e crítica. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

_____. A Leitura do intervalo. Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990.

BASTIDE, Roger. A poesia Afro-brasileira. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1943.

BERND, Zilá. A questão da negritude. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Introdução à literatura negra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BEZERRA DE FREITAS, José. História da literatura brasileira: para o curso complementar. Porto Alegre [etc]: Edição da Livraria do Globo, 1939.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1998.

BITTENCOURT, Liberato. Nova história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Ofs. Grafs. Do Colégio 28 de Setembro, 1948.

BOCCAGE, Manuel M. du. Opera Omnia: I Sonetos. Lisboa: Livraria Bertrand, 1969.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. *In coisas ditas*: Brasiliense. Texto francês da conferência na Universidade de San Diego, em março de 1986.

_____. O pensamento simbólico. Lisboa: Difel, Bertrand do Brasil, 1989.

BOXER, Charles R. Relações raciais no império colonial português 1415 - 1825. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. Relações Raciais no Império Colonial Português 1415-1825. 2ª. Ed. Porto: Afrontamento, 1988.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. A poesia de Luiz Gama. 1991: Doc. 36.

BUESCU, Helena Carvalhão. Dicionário do Romantismo Literário Português. Lisboa:

- Caminho, 1997.
- CAMARGO, Oswaldo de. O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura Brasileira. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda, SALGADO, Maria Teresa. África e Brasil: letras e laços. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade, estudo de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1965.
- _____. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 3 ed. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. Na sala de aula. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- _____. O Direito à literatura. In “*Vários escritos*”. S.P.: Duas Cidades, 1995, p.235-263.
- _____. O Estudo analítico do poema. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.
- CARVALHAL, Tânia F. Literatura Comparada. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. O próprio e o alheio. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 2003.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & c., 1920.
- CHAVES, Rita de C. Natal. As escolas literárias. Ática: São Paulo, 1988.
- _____. A formação do romance angolano: entre intenções e gestos. São Paulo : FFLCH/USP, 1999.
- _____. A literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.
- _____. Literatura em movimento, hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro. Vol.1 Tomo 2, Editorial Sul Americana S.A., 1929.
- COUTINHO, Eduardo de F., CARVALHAL, Tânia F. Literatura Comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- CUCHE, Denys. A noção de culturas nas ciências sociais. 2a. ed Bauru : EDUSC, 2002 .
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. Poesia Negra no Modernismo Brasileiro. 2a. ed. Campinas/São Paulo: Pontes Editores, 2003.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DIMAS, Antônio. Gregório de Matos: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Antônio Dimas. São Paulo: Abril Educação, 1981, p.6-7.
- ERVEDOSA, Carlos. Roteiro da Literatura Angolana. 4a. ed. [Luanda]: União dos Escritores Angolanos, s/d.
- FANON, Frantz. Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. Pele negra, máscaras brancas. Porto: A. Ferreira: Distribuição de Paisagem, entre 1969 e 1975?
- FERNANDES, Florestan. O negro no mundo dos brancos. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1972.
- FERREIRA, Lígia Fonseca. Luiz Gama (1830-1882) : Étude sur la vie et l'oeuvre d'un Noir citoyen. Tese de Doutorado: Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle), 2001.
- _____. Resenha sem título próprio. Paris, 2003, p. 217-219.
- FERREIRA, Manuel. No reino de Caliban. Lisboa: Publicações Seara Nova, 1975, v. 1.
- _____. Literatura Africana de Expressão Portuguesa. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura: Livraria Bertrand, 1986.
- FERNANDES, Florestan. Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: EDUSP, 1973 .
- FLORENTINO, Domingos. Raízes do porvir. São Paulo: Cliper Editora, 1997.
- FONSECA, Maria Nazareth. Brasil afro-brasileiro. Belo Horizonte: Atlântica, 2000.
- FRANÇA, Jean M. Carvalho. Imagens do negro na literatura brasileira (1584-1890). São Paulo: Brasiliense, 1998. (Coleção tudo é história).
- FREIRE, Gilberto. Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra, 1958.
- FRIEDRICH, Hugo. A estrutura da Lírica Moderna. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GAMA, Luiz. Primeiras Trovas Burlescas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- GARMES, Hélder. O pensamento mestiço: e uma poética da mestiçagem. São Paulo : FFLCH/USP, 2002, p. 182-185.
- GOMES, Aldónio & CAVACAS, Fernanda. Dicionário de autores de literaturas de língua portuguesa. Lisboa: Caminho, 1998.
- GOMES, Heloisa Toller. O negro e o romantismo brasileiro. São Paulo: Atual, 1988.
- GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUILÉN, Cláudio. Entre lo uno e lo diverso: introducción a la Literatura Comparada. Barcelona: Crítica, 1985.
- HABERLY, David T. Three sad races: racial identity and national consciousness in Brazilian literature. New York: Cambridge University Press, 1983.
- HAMILTON, Russell G. Literatura Africana, Literatura necessária I Angola. Edições 70: Lisboa. Título Original: Voices from in Empire: A History of Afro-Portuguese Literature: University of Minesota, 1975.
- HANSEN, João Adolfo. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Cia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- _____. Sátira barroca: estudos avançados. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200005&script=sci_arttext
- HERNANDEZ, Leila Leite. A África na sala de aula: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- HOBBSAWM, Erich. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JOBIM, José Luís & PELOSO, Silvano. Identidade e literatura. Rio de Janeiro: Roma: de letras/Sapienza, 2006.
- LARANJEIRA, Pires. De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique, e São Tomé e Príncipe. Porto: Edições Afrontamento, 1992.
- _____. Literatura Africana de expressão portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEÃO, Ângela Vaz. História de palavras. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1961.
- _____. O período hipotético iniciado por se. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1961.
- LEITE, Ana Mafalda. Oralidade & escritas nas literaturas africanas. Lisboa: Edições

Colibri, 1998.

_____. A fraternidade das palavras. São Paulo: *In Via Atlântida* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP, n. 5, 2002, p.20 a 28.

LIMA, Jorge de. Poemas Negros. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

LIMA, Manuel de Oliveira. O império brasileiro, 1821-1889. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1989.

MACEDO, Tânia C. Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade: imagens do musseque na literatura angolana contemporânea. São Paulo: Tese, 1990.

_____. Angola e Brasil: estudos comparados. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

_____. Uma cidade e sua escrita: a representação literária de Luanda. São Paulo: s1, 2004.

MARGARIDO, Alfredo. Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MATA, Inocência. Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta. Luanda: Ed.

Kilombelombe, 2001.

MEMMI, Albert. O retrato do colonizado precedido do colonizador. Rio de Janeiro: Ed. Paz da Terra, 1967.

MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MILLIET, Sérgio. Alguns Aspectos da Poesia Negra. In *Quatro Ensaios*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)”. In *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1987.

MOURA, Clóvis. O negro, de bom escravo a mau cidadão? Rio de Janeiro: Conquista.1977.

MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. A Voz Igual: ensaios sobre Agostinho Neto. Porto: Angolê Artes e Letras,1989.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia. <http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf>. PENESB-RJ, 05/11/03.

_____. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus

- identidade negra. Belo horizonte: Autêntica, 2004.
- MÜNSTER, Arno. Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta. São Paulo: EDUSP, 1993.
- NETO, Agostinho. Sagrada esperança. Portugal: União dos Estudantes de Angola, 1979.
- NITRINI, Sandra. Literatura Comparada: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PADILHA, Laura. Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do séc. XX. Tese de doutorado: Fac. De Letras da UFRJ, 1988.
- _____. Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PRATT, Mary Louise. Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999.
- POLIAKOV, Léon. O mito ariano; ensaio sobre as fontes do racismo e o nacionalismo. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1974.
- QUILOMBHOJE. Cadernos Negros: Os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 1998.
- _____. Cadernos Negros: Poemas Afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje v. 23, 2000.
- REGO, Enylton José de Sá. O Calundu e a Panacéia. Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- ROMERO, Sílvio. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
- _____. Compêndio da história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1909.
- RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros aos últimos românticos. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ROSÁRIO, Lourenço. A oralidade através da escrita na Voz Africana. Colóquio sobre Literatura dos países africanos de língua portuguesa. Centro de Arte Moderna, 1985 – Fundação Calouste Gulbenkian, p. 181 a 189).
- RUI, Manuel. Regresso Adiado: Contos. Lisboa: Plánato Editora, s/d.
- SAID, Edward W. Orientalismo: O Oriente como inversão do Ocidente. 2. Ed. São Paulo: Companhia. das Letras, 1990.
- _____. Cultura e imperialismo. São Paulo: Companhia. das Letras, 1995.

- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticas-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTILLI, M. Aparecida. Africanidades: confrontos literários. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. Poesia e Práxis na Obra de Agostinho Neto, *In Letras de hoje estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa*. Porto Alegre: Letras de Hoje, 1990.
- _____. Poéticas Afro-brasileiras, um livro que fazia falta. São Paulo: 2004.
- SANTOS, Boaventura de S. Pela mão de Alice: O social e o político na pós modernidade. Cortez Editora: São Paulo, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2a. Ed. São Paulo: Companhia. das Letras, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Ao Vencedor as Batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SECCO, Carmen L. Tindó. Letras em tese, *In Prefácio*. Rio de Janeiro: Reluma-Dumará, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985,
- SOARES, Antônio Filipe. Literatura Angolana de Expressão Portuguesa. Porto Alegre: Instituto Cultural Português, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira. R.J.: Civilização Brasileira, 1964.
- TODOROV, TZVETAN. Nós e os outros: reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- TRIGO, Salvato. Ensaio de Literatura Comparada afro-luso-brasileira. Lisboa: Veja Universidade, s/d.
- VERISSIMO, José. Letras e literatos: estudos críticos da nossa literatura do dia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- _____. História da literatura brasileira de Bento Teixeira (1601) à Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

- _____. Estudos de literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.
- _____. Cultura, literatura e política na América Latina. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. Que é literatura?: e outros escritos. São Paulo: Landy, 2001.