

Universidade Federal do Rio de Janeiro

PÉROLAS NEGRAS NA PERIFERIA:
UM ESTUDO COMPARATIVO DE PERSONAGENS FEMININAS EM *NOT WITHOUT
LAUGHTER*, DE LANGSTON HUGHES, E *CLARA DOS ANJOS*, DE LIMA BARRETO

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza



PÉROLAS NEGRAS NA PERIFERIA:
UM ESTUDO COMPARATIVO DE PERSONAGENS FEMININAS EM *NOT WITHOUT LAUGHTER*, DE LANGSTON HUGHES, E *CLARA DOS ANJOS*, DE LIMA BARRETO

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Vieira de Resende

Rio de Janeiro
Novembro de 2019

PÉROLAS NEGRAS NA PERIFERIA:
UM ESTUDO COMPARATIVO DE PERSONAGENS FEMININAS EM *NOT WITHOUT LAUGHTER*, DE LANGSTON HUGHES, E *CLARA DOS ANJOS*, DE LIMA BARRETO

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Aprovada por:

Presidente, Profa. Dra. Beatriz Resende – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Prof. Dr. Júlio César de Souza Tavares – UFF

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Prof. Dr. Eduardo Coelho – PPG Ciência da Literatura – UFRJ, Suplente

Profa. Dra. Eneida Leal Cunha – PUC - Rio, Suplente

Rio de Janeiro
Novembro de 2019

SOUZA, Gabriel das Chagas Alves Pereira de.

Pérolas negras na periferia: um estudo comparativo de personagens femininas em *Not without laughter*, de Langston Hughes, e *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto. / Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Literatura Comparada), 2019. vii, 150 f.

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Literatura Comparada), 2019. Referências bibliográficas: 145 – 150.

1. Literatura afro-brasileira. 2. Literatura afro-norte-americana. 3. Teoria pós-colonial. I. RESENDE, Beatriz. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Literatura Comparada). III. Pérolas negras na periferia: um estudo comparativo de personagens femininas em *Not without laughter*, de Langston Hughes, e *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto.

Agradecimentos

À professora Beatriz Resende, que primeiro conheci pelos livros, depois pela gentileza, e, finalmente, pelo afeto.

A toda equipe do colégio Intellectus Méier, no qual sempre tive terreno fértil em respeito e em flexibilidade para que desenvolvesse esta pesquisa.

Às professoras Adriana Jordão e Michela Di Candia, responsáveis diretas por minha primeira jornada através da Literatura Norte-americana.

À professora Carolina Correia, quem, ainda na graduação, mostrou que tudo isso era possível.

A Afonso Henriques de Lima Barreto e a James Mercer Langston Hughes, que jamais desistiram.

PÉROLAS NEGRAS NA PERIFERIA:
UM ESTUDO COMPARATIVO DE PERSONAGENS FEMININAS EM *NOT WITHOUT
LAUGHTER*, DE LANGSTON HUGHES, E *CLARA DOS ANJOS*, DE LIMA BARRETO

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

A presente dissertação parte da leitura comparativa de dois romances: *Not without laughter*, do norte-americano Langston Hughes, e *Clara dos Anjos*, do brasileiro Lima Barreto. O intuito do trabalho é delinear apontamentos em torno das personagens femininas dessas duas narrativas, demonstrando a autossuficiência das mulheres negras nas obras. A fim de tecer leituras contemporâneas, a pesquisa problematiza a fortuna crítica em torno dos autores e propõe que os dois livros são, predominantemente, conduzidos por presenças de mulheres, o que é feito a partir da premissa pós-colonial. Assim, enfocando estudos sobre a negritude no que tange à recepção de Langston Hughes e de Lima Barreto, utiliza-se uma bibliografia interdisciplinar, percorrendo textos advindos de diferentes campos das Ciências Humanas, tais como os escritos de Abdias Nascimento, de Achille Mbembe, de Aimé Césaire, de Angela Davis, de Frantz Fanon, de Gayatri Spivak, de Judith Butler e de Lilia Moritz Schwarcz. Com isso, almeja-se explorar o olhar comparativo entre as literaturas afro-brasileira e afro-norte-americana, caminho ainda pouco aprofundado no atual cenário teórico.

Palavras-chave: Lima Barreto, Langston Hughes, literatura afro-brasileira, literatura afro-norte-americana, teoria pós-colonial, decolonialidade.

BLACK PEARLS ON THE OUTSKIRTS: A COMPARATIVE STUDY OF FEMALE CHARACTERS IN *NOT WITHOUT LAUGHTER*, BY LANGSTON HUGHES, AND *CLARA DOS ANJOS*, BY LIMA BARRETO

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

This dissertation proposes a comparative reading of two novels: *Not without laughter*, by the American author Langston Hughes, and *Clara dos Anjos*, by the Brazilian writer Lima Barreto. The purpose of this research is to outline thoughts about the female characters of these two narratives, demonstrating the self-sufficiency of black women. In order to stimulate contemporary readings, the research discusses the critical fortune surrounding the authors and suggests that both books are predominantly driven by women's presence, which is based on the postcolonial premise. Thus, focusing on studies of blackness, regarding the reception of Langston Hughes and Lima Barreto, we use an interdisciplinary bibliography, covering texts from different fields of the Human Sciences, such as the writings of Abdias Nascimento, Achille Mbembe, Aimé Césaire, Angela Davis, Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Judith Butler and Lilia Moritz Schwarcz. In brief, it aims to explore the comparative look between Afro-Brazilian and Afro-American literatures, a still undeveloped perspective in the current theoretical scenario.

Key-words: Lima Barreto, Langston Hughes, African Brazilian literature, African American Literature, post-colonial theory, decoloniality.

Rio de Janeiro
Novembro de 2019

SUMÁRIO

1. Introdução: De lá para cá, um encontro inusitado.....	9
2. Subúrbios de memórias apagadas: periferias de Lima e Hughes.....	12
3. Lima Barreto: as cores da ousadia e da marginalização	
3.1. Os leitores de Lima: desatando os nós da tradição crítica.....	34
3.2. Desejo, sobrevivência e maternidade: redescobrimo o Brasil em <i>Clara dos Anjos</i>	49
4. Langston Hughes também é América	
4.1 O Harlem de Langston Hughes: negritude e consciência racial nos Estados Unidos do início do século XX.....	92
4.2. <i>Not without laughter</i> : poder rir é sobreviver.....	114
5. Quando é preciso concluir: fazendo o sonho de amanhã.....	135
6. Referências bibliográficas.....	145

1. Introdução: De lá para cá, um encontro improvável

Aboli
Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata
Cozinhas de luxo
E jóias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei áurea
 (Cristiane Sobral, *Não vou mais lavar os pratos*)

Para entender como nasceu esta pesquisa, é preciso primeiro admitir que o destino tem razões que a própria razão desconhece. Por isso, ainda no ensino médio, comecei a me interessar bastante pelos clássicos da Literatura Brasileira. Foi quando conheci Machado de Assis, Clarice Lispector, Jorge Amado, Graciliano Ramos e tantos outros. Foi, no entanto, nas páginas de *Triste fim de Policarpo Quaresma* que algo me tocou especialmente. Ainda não sabia definir o que se passava, mas a frustração do Major Policarpo e a pátria mítica com a qual sonhara pareceram para mim perturbadoramente necessárias.

Na capa do romance, estava escrito “Lima Barreto”, autor de que havia ouvido falar na escola, mas sobre o qual ainda não sabia quase nada. O ano era 2013 e, entre questões do ENEM e prazos escolares, assisti ao filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*, certo de que procurar mais sobre o tal escritor carioca seria uma grata experiência. Dessa maneira, embora estivesse longe da classe média alta e o acesso a grandes bibliotecas fosse algo raro, nasci em 1997 e, portanto, fui educado num contexto em que a internet já havia popularizado o conhecimento. Assim sendo, nos *links* da Wikipédia, descobri ainda menino que Lima Barreto era, na verdade, Afonso Henriques, homem negro com nome de rei, e entrei em contato com outras de suas obras.

Caminhei, cada vez mais, pelas Letras, criando hipóteses para o profissional que um dia eu viria a ser. Assim sendo, com a voz de Policarpo ainda ecoando em minha mente, ingressei na pesquisa no segundo período da graduação, estudando as crônicas de Lima Barreto sobre a derrubada do Morro do Castelo e, como bolsista de iniciação científica, permaneci nesse trabalho por algum tempo.

O tempo, afinal, passou. Em 2017, último ano da licenciatura, já havia cursado diversas disciplinas de Literatura Comparada, Brasileira, Portuguesa, Inglesa e Norte-americana. Percebera que o Comparatismo era um caminho interessante a ser seguido; não

tinha, contudo, ferramentas para traçar concretamente uma pesquisa entre as letras brasileiras e estadunidenses, que muito me interessavam à época. Por um lado, eu queria me dedicar à obra de Lima Barreto por mais tempo; por outro, parecia improvável partir do romancista de Todos os Santos para que os subúrbios cariocas pudessem entrar em contato com alguma obra norte-americana.

Por essa razão, durante o ano final da graduação, procurei pesquisas na fortuna crítica barretiana que o pusessem em comparação a outras obras. Encontrei russos, franceses, portugueses e uma série de brasileiros postos em contraste com Lima, mas nada que passasse remotamente próximo a meu interesse pela literatura dos Estados Unidos. Já desanimado, quase conformado em abandonar meu interesse anglófono para continuar estudando o autor que tanto admirava, decidi fazer a monografia de final de curso em torno das crônicas de João do Rio e de Lima Barreto.

Parecia ser esse, portanto, meu destino. Continuar com Lima, porém sem a possibilidade de lê-lo em diálogo com algum autor norte-americano. Já estávamos no segundo semestre de 2017, em poucos meses eu precisaria me inscrever no mestrado e meu projeto ainda não havia tomado corpo, porque não me conformava em não encontrar um trabalho sequer envolvendo a perspectiva que almejava. Todavia, Afonso Henriques de Lima Barreto me ensinara que a ousadia, em muitos casos, poderia ser libertação. Se não havia pesquisas entre o Brasil e os Estados Unidos com o ponto de vista que me motivava, eu teria que ser, portanto, autor da primeira.

Ainda precisava, no entanto, entender qual ponto de articulação poderia haver entre o escritor carioca e as letras do distante país. Nesse sentido, ao fim da graduação, as questões raciais me despertaram interesse e conhecia parte da crítica pós-colonial através das obras de Spivak e de Frantz Fanon. O ponto de que precisava foi elucidado quando, em uma aula de literatura norte-americana, conheci a Renascença do Harlem, movimento literário do início do século XX fortemente baseado nas temáticas da negritude. Havia descoberto, com isso, o que precisava fazer.

De Lima Barreto, já havia lido todos os romances. Faltava-me conhecer melhor o universo do Harlem para que pudesse escrever um projeto consistente e ingressar no mestrado. Debrucei-me sobre a obra de Langston Hughes, autor pouco conhecido no Brasil, mas fundamental no panorama da literatura afro-norte-americana. Escolhi, então, o romance *Not without laughter*, que seria lido em comparação a *Clara dos Anjos*.

Enquanto escrevia este trabalho, embarquei por curto tempo para Nova York, cujas ruas e narrativas me despertaram um interesse profundo. Àquela altura, já havia lido bastante do escritor norte-americano e ver de perto o Harlem foi um objetivo acadêmico que se tornou experiência peculiarmente afetiva. No *Schomburg Center for Research in Black Culture*, onde estão enterradas as cinzas de Hughes, emocionei-me com as homenagens a ele rendidas. Tive certeza, nessa viagem, de que seria complexo traçar uma pesquisa que partisse dos subúrbios cariocas e alcançasse aquela outra periferia, em cujo solo havia posto os pés. Era preciso, no entanto, tentar. A diáspora, a negritude e o racismo não eram mais simplesmente objetos de estudo, mas motivações profundas para seguir em frente.

Este trabalho, portanto, é fruto de um encontro inusitado. Entrego-lhe a todos os potenciais leitores desta pesquisa. Nesse sentido, apesar de contornar o território brasileiro em paralelo ao norte-americano, ressalto que esta experiência de escrita é, sobretudo, latino-americana, brasileira e periférica. Cada uma destas páginas tem a consciência de que ainda somos um país ambíguo, violento, autoritário e racista. É por isso que os autores que aqui serão discutidos são, ainda, necessários e contemporâneos.

Permanecem atuais pela genialidade de quem sempre continua a significar, mas também pelo impasse de um país que não superou sua linguagem escravocrata. Ademais, ressalto que, embora inscrito na área de Literatura Comparada, esta investigação tem interesses multidisciplinares com as Ciências Humanas de uma forma geral e, ainda, preocupa-se em pensar a questão tradutória, visto que todas as menções feitas à obra de Langston Hughes serão traduções autorais e inéditas, desafio peculiar no que tange, principalmente, à transposição do chamado *Black English* para o Português brasileiro.

Lembro-me, por fim, que Lima Barreto escreveu certa vez em seu diário que sua vida seria uma série de desgostos, mas o desgosto fá-lo-ia grande. Por outro lado, é nesse mesmo diário, logo na primeira página, que encontramos a assertiva de que, quando começara a escrever, uma esperança havia pousado. Em última instância, nada mais simbólico sobre os negros blues de Langston Hughes do que o desgosto e a esperança. Acredito, então, que essa mescla seja a síntese da negritude e o amálgama do Brasil. Eis o desgosto de um país cuja autoritária cultura se enraizou como linguagem racista e prática social discriminatória. Também é, todavia, um país em que a esperança, equilibrista, prossegue trôpega por sua corda bamba, em um *show* que precisa continuar. E, apesar dos golpes, continua.

2. Subúrbios de memórias apagadas: periferias de Lima e Hughes

No começo, nosso planeta era quente, amarelento e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa. Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares.
(Victor Heringer, *O amor dos homens avulsos*)

É do escritor carioca Victor Heringer a primeira voz que trazemos nesta pesquisa. Com sua epígrafe, além da homenagem ao ficcionista singular que tão cedo nos deixou, trazemos a alusão temática ao surgimento dos subúrbios e, portanto, das periferias. Todavia, é com esse início também que demarcamos onde, quando e como nosso trabalho irá se desenvolver. A partir dessa frase, demonstramos que as considerações que a partir de agora faremos pretendem-se contemporâneas, periféricamente latinas e, assim como os personagens de Heringer, talvez corram o risco de parecerem, a princípio, avulsas.¹

Fato é que, no começo, antes do verbo, antes dos discursos, antes dos subúrbios; não havia centros e margens. Quando erigiu-se um centro, criou-se a margem. Desse lugar quase sempre ignorado, olhava-se para o centro, cujos padrões eram exportados, reproduzidos e, por intermédio de diferentes estratégias, violentamente impostos. Os olhos que dessas periferias vislumbravam o horizonte olhavam-no fixamente, em uma simbiose perturbadora de rancor e deslumbramento. Quase sempre, porém, esses olhos se arregalavam com certo susto, na obrigação incontornável de encarar o centro, que tão imponente se erguia.

Hoje, no entanto, está-se diante de um mundo atravessado por novos discursos e tecido por múltiplas experiências. Portanto, a marginalidade tem sido um termo cada vez mais utilizado dentro e fora da Academia. Em geral, a palavra é empregada na tentativa de abarcar manifestações da intelectualidade, da literatura e das artes, que, de alguma forma, destoem do cânone. No entanto, o termo recebeu diversas acepções nas últimas décadas, o que nos leva a crer ser sensata a busca por um novo conceito.²

1 Fazemos alusão aqui ao romance *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, o qual se passa nos subúrbios do Rio de Janeiro e cujo enredo se constrói em torno dos temas da solidão, exclusão e preconceito. Heringer nasceu em 1988, no Rio de Janeiro, cidade onde cometeu suicídio em março de 2018.

2 No caso brasileiro, na segunda metade do século XX, o termo ganhou notoriedade com a chamada poesia marginal da “geração mimeógrafo”, sobretudo após a publicação da importante antologia *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda. Mais recentemente, tendemos a associá-lo a autores como Férrez, cujas preocupações temáticas giram em torno

Dessa maneira, entendendo que a noção de autor marginal já carrega em si muitas conotações possíveis, com uma epistemologia própria e relativamente sólida em seu entorno, optamos nesta pesquisa pelo conceito de autor periférico, pressupondo nova perspectiva crítica, arraigada na chamada teoria decolonial. Esse movimento nos permite, no momento presente, buscar novas lentes para interpretar alguns conceitos, ou seja,

(...) uma Literatura Comparada não mais restrita aos estudos geralmente de caráter binômico entre obras, autores ou movimentos literários, e não mais presa ao cânone da tradição ocidental, mas ao contrário, receptiva a todo tipo de expressão literária e cultural, de modo geral, e aberta a contribuições oriundas de outras áreas do conhecimento (COUTINHO, 2016, p. 182)

Assim, o autor brasileiro Lima Barreto (1881 – 1922) e o norte-americano Langston Hughes (1901 – 1967) podem representar possibilidades de desprendimento do cânone ocidental e, sobretudo, exemplos de discursos contra-hegemônicos. Com base no impulso transdisciplinar proposto por Eduardo Coutinho, almejamos transitar por áreas distintas das Ciências Humanas para construir uma leitura, lançando mão de um arsenal teórico que valorize o intelectual também periférico, isto é, autores não-brancos e/ou não-europeus.

Para tanto, o principal arsenal teórico que nos será imprescindível se baseia em valorizar o Novo Comparatismo e os “saberes que foram marginalizados pela *episteme* hegemônica.” (ibidem, p. 187). Assim, os estudos da filósofa norte-americana Angela Davis sobre as relações entre mulheres, raça e classe nos interessam. Do mesmo modo, Judith Butler contribui para essa discussão com a noção de “enquadramento”, assim como a crítica indiana Gayatri Spivak, cujas ideias de subalternidade e construção do Outro se encaixam na leitura aqui proposta.

No que se refere ao contexto social de Lima e a recepção de sua obra, contamos com os importantes estudos de Beatriz Resende, Francisco de Assis Barbosa, Lilia Moritz Schwarcz e Nicolau Sevcenko. Para Hughes, cuja fortuna crítica brasileira ainda é escassa, basear-nos-emos nos estudos desenvolvidos por Arnold Rampersad, seu mais importante biógrafo. Ademais, no intuito de pensar a questão racial sobre uma ótica decolonial, lançaremos mão, sobretudo, dos escritos de Abdias Nascimento, Frantz Fanon, Achille Mbembe e Aimé Césaire.

Nesse sentido, embora jamais tenham se conhecido, suas biografias e obras nos mostram pontos em comum. Homens negros, periféricos e, curiosamente, filhos de

professoras, Lima e Langston compuseram, na primeira metade do século XX, obras de cunho marcadamente social com o mesmo interesse em discutir questões étnico-raciais de sua época. De um lado, há, em Lima Barreto, aliada às questões raciais, a “percepção crítica que tinha o escritor de seu tempo, da cidade que atravessava diariamente, da organização social na Primeira República e do quadro mundial sacudido por guerras e revoluções” (RESENDE, 2004, v. II, p.7). De outro, o autor estadunidense, cuja obra abarca a questão da identidade negra dos Estados Unidos durante o período em que vigoraram as leis segregacionistas. Hughes tornou-se um dos grandes nomes do movimento conhecido como Renascença do Harlem, espaço de florescimento do Blues e despertar da resistência. Sob essa perspectiva, Afonso Henriques de Lima Barreto e James Mercer Langston Hughes, embora distantes no espaço, estiveram próximos no tempo, na vida e na arte.

O primeiro deles, Lima Barreto foi neto de escravos, nascido livre no Rio de Janeiro e não recebeu o prestígio que merecia ainda em vida, sendo apenas alçado ao posto de grande escritor algumas décadas depois de sua morte. No dia 13 de Maio de 1881, quando Lima Barreto nasceu, o Brasil ainda era escravista, contrariando boa parte das nações do mundo, nas quais essa prática já havia sido abolida há algum tempo. Essa conquista só chegou ao país em 1888, no mesmo dia em que o autor comemorou seu aniversário de sete anos, uma coincidência que, como escreveu Lilia Schwarcz, fosse, “quem sabe, premonição”. (SCHWARCZ, 2017, p. 21)

Peripécia do destino ou curiosa coincidência, embora tenha nascido livre, a referida conjuntura fez com que a sociedade na qual Lima cresceu o fizesse excluído desde o primeiro dia de vida. Nesse sentido, a alforria de escravos, longe do sonho romântico pintado pela maioria das narrativas em torno da Lei Áurea, deu início, nos últimos momentos do século XIX, a uma configuração social atravessada pela segregação, uma vez que os negros libertos não foram contemplados por medidas reais de absorção na sociedade brasileira. Formou-se, desse modo, uma falsa sensação de equidade em um país com o mesmo sentimento das elites e com ferramentas semelhantes de dominação, pois “a liberdade criava um mundo de indivíduos que iam driblando sua história de modo a construir locais de inserção nessa sociedade até então dominada por brancos.” (ibidem, p. 25) Afinal, “a escravidão não foi apenas um tipo de mão de obra, ou um detalhe da nossa economia. Ela criou um modo de ser e estar com tal sociedade: uma linguagem social com graves consequências.” (ibidem, p. 26) Foi essa linguagem que cercou a vida de Afonso Henriques e contra qual, mais tarde, usaria

suas letras.

Por essa razão, no intuito de pensar Lima Barreto, é fundamental pensar o que foi a escravidão em terras brasileiras. Tendo sua gravidade atenuada pela maioria das narrativas e pouco discutida pela curta memória de nosso país, o sistema escravocrata deixou marcas incontornáveis na discussão contemporânea acerca da situação negra no Brasil. Infelizmente, faz-se necessário ratificá-la em razão da tentativa de apagamento dessa cicatriz, invisibilidade violenta com a qual convivemos desde as últimas décadas do século XIX. É por esse motivo que a história do Brasil parece ser, cada vez mais, um ciclo que insiste em reviver as mesmas tragédias. Exemplo disso na época de Lima Barreto está no hino da República, criado apenas um ano e meio após a abolição do sistema escravocrata, o qual “entoava orgulhoso: ‘Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre país!’. Ora, o sistema escravocrata mal acabara e já se supunha que era passível de esquecimento!” (SCHWARCZ, 2012, p. 22)

Sob esse prisma, concordamos com Abdias Nascimento quando define a escravidão como “o maior de todos os escândalos, aquele que ultrapassa qualquer outro na história da humanidade.” (NASCIMENTO, 2016, p. 57) Aqui, poderíamos acrescentar também a voz de Aimé Césaire ao afirmar que “a Europa tem contas a prestar perante a comunidade humana pela maior pilha de cadáveres da história.” (CÉSAIRE, 1978, p. 28) Dessa maneira, para pensar o apagamento da história brasileira, entramos em contato com o genocídio de narrativas literalmente queimadas.

É quase impossível estimar o número de escravos entrados no país. Isto não só por causa da ausência de estatísticas merecedoras de crédito, mas, principalmente, consequência da lamentável Circular n. 29, de 13 de Maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças, Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos em geral. As estimativas são, por isso, de credibilidade duvidosa. (NASCIMENTO, 2016, p. 58)

Se os corpos negros foram violentados por três séculos, as narrativas em torno desses corpos sofreram violência ainda maior. Da mesma forma que o hino da República de 1889 havia esquecido a presença de escravos “em tão nobre país”, a Circular assinada três anos após a abolição da escravidão esqueceu-a nas chamas. Assim, o ensaio de Abdias Nascimento, embora publicada pela primeira vez em 1978, converge com nossa preocupação crítica de revisitar certos fatos.

No Brasil, é a escravidão que define a qualidade, a extensão, e a intensidade da relação física e espiritual dos filhos de três continentes que lá se encontraram: confrontando um ao outro no esforço épico de edificar um novo país, com suas características próprias, tanto na composição étnica do seu povo quanto na

especificidade do seu espírito – quer dizer, uma cultura e uma civilização com seu próprio ritmo e identidade. (ibidem, p. 57)

Pensar os escritos de Lima é, dessa maneira, estar diante dessa civilização com seu próprio ritmo e identidade num momento histórico crucial de sua formação. Além disso, é lidar com narrativas, poderes e hegemonias em torno de um autor às margens e de um Brasil excludente que muito se parece com o atual. Não à toa, Lima chega a afirmar que nunca fora “um homem da sociedade”, era “um bicho do mato”. (BARRETO, 2017, p. 268) Nesse sentido, seria precipitado afirmar que Lima Barreto esteve de todo excluído do círculo intelectual da primeira república, visto que foi colega, inclusive, do jornalista Irineu Marinho. No entanto, fato é que a vida do ficcionista foi atravessada por desafios no que diz respeito ao desenvolvimento de sua escrita diante das condições materiais de sujeito negro, suburbano e militante.

Essa é, inclusive, uma de suas várias ambivalências. Embora criticasse a literatura das elites e os moldes defendidos pela Academia Brasileira de Letras, tentaria sem sucesso entrar três vezes na instituição, momento em que

a condição social, origem e cor foram em parte responsáveis por um certo boicote velado que acabou por dissuadir o escritor de continuar tentando sua filiação a esse ou a outros centros científicos e literários da época. Isso sem esquecer o boicote da Academia aos “grupos boêmios”, dos quais Lima Barreto participava e pelos quais era reconhecido. (SCHWARCZ, 2010, p. 18)

O carioca, portanto, encarnou com assombrosa precisão as ambiguidades de um autor periférico. Ele, no entanto, lidou com a mágoa dessa marginalidade sem medo, transformando-a, inclusive, no principal atributo do projeto literário que construiu. Fez, por isso, “a literatura dos temas não sacralizados, a dramaturgia dos atores secundários.” (RESENDE, 2016, p. 14) Logo, na realidade contemporânea, ler o criador de *Triste fim de Policarpo Quaresma* é, em última instância, escolher o lado do qual narraremos a sua e a nossa história, pois, apesar de mais aceito pelo mercado editorial e pela Academia, Lima ainda não tem em torno de si o prestígio de autores canônicos, como Guimarães Rosa, Machado de Assis e Graciliano Ramos. Por essa razão,

No caso de Lima Barreto, a tarefa crítica contemporânea é, sobretudo, de resgate de uma obra cuja importância nem os ociosos senhores de cartola de seu tempo nem os eufóricos modernistas conseguiram perceber. Essa revalorização crítica teve início com a publicação de suas obras completas por seu biógrafo, Francisco de Assis Barbosa, mas muito lhe deve ainda a intelectualidade brasileira. (ibidem, p. 17)

Na década de 50, Lima Barreto renasce graças a Francisco de Assis Barbosa, seu primeiro biógrafo e organizador das obras completas. Pelo caminho que pavimentou,

caminharam outros estudiosos de máxima importância, como Nicolau Sevcenko, com seu *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, de 1983. Além disso, no que se refere à faceta de cronista do autor carioca, dá-se destaque à fundamental obra de Beatriz Resende, *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, de 1993. Da mesma autora, em parceria com Rachel Valença, é imprescindível destacar a coletânea *Toda crônica*, de 2004. Por fim, mais recentemente, é indiscutível a relevância da biografia de Lilia Moritz Schwarcz, *Lima Barreto: Triste visionário*, de 2017.

Como se vê, existe uma tendência nos últimos anos de resgate mais enfático do autor. Prova disso foi sua escolha como homenageado da Festa Literária Internacional de Paraty, a FLIP 2017, um tipo de honraria que jamais teria recebido durante a velha república em que viveu. No entanto, ainda há um longo caminho pela frente e, se pretendemos ler a obra de Lima com o intuito de propor uma nova Literatura Comparada, os “giros” da episteme hegemônica precisam estar aliados ao resgate de sua ficção.

Dessa forma, para resgatar seus escritos sob o olhar que desejamos, precisamos ter em mente o impacto do meio, pois “o processo de exclusão que sua obra cedo sofrerá irá se estender ao cidadão Lima Barreto.” (RESENDE, 2016, p. 17) Assim, o ponto mais nítido do estigma no autor é a questão da cor. Isso não é notório apenas na denúncia frequente do racismo no país, mas também nos desabafos do abismo em que se via, como uma rápida visita a seu *Diário íntimo* pode comprovar.

Hoje (6 de novembro) fui à ilha , pagar dívidas de papai (490); paguei-as uma a uma; entretanto, na volta, estava triste; na estação de São Francisco (vim pela Penha), ao embarcar, me invadiu tão grande melancolia, que resolvi descer à cidade. Que seria? Foi o vinho? Sim, porque tenho observado que o vinho em pequenas doses causa-me melancolia; mas não era o sentimento; era outro, um vazio n’alma, um travo amargo na boca, um escárnio interior. Que seria? Entretanto, eu o quero atribuir ao seguinte:

Na estação, passeava como que me desafiando o C. J. (puto, ladrão e burro) com a esposa ao lado. O idiota tocou-me na tecla sensível, não há negá-lo. Ele dizia com certeza:

— Vê, “seu” negro, você me pode vencer nos concursos, mas nas mulheres, não. Poderás arranjar uma, mesmo branca como a minha, mas não desse talhe aristocrático. Suportei o desafio e mirei-lhe a mulher de alto a baixo e, dentro de alguns anos, espero encontrar-me com ela em alguma casa de alugar cômodos por hora. (DI, p. 11)

Lendo seu relato, é perceptível que a melancolia atravessa a vivência do autor. Em sua escrita, encontramos “um forte aroma de pessimismo, tristeza e amargura, nas quais aliás o autor presumia encontrar as diretrizes mais gerais da existência humana.” (SEVCENKO, 1995, p. 183) Em certa medida, é esse sentimento que traduz a questão da raça, da pobreza e

da exclusão em sua vida. Afinal, o autor viveu (e morreu) atravessado por vários tipos de tristeza. Desse modo, mesmo distante de Langston Hughes, seu irmão de cor do Missouri que nasceu quando Lima tinha 19 anos, o improviso tristemente arrastado do Blues afro-norte-americano teria encontrado correspondente perfeito nas mágoas e no álcool de Lima Barreto.

Sabendo que o escritor carioca repudiava a cultura norte-americana, com seus modismos e *skyscrapers*, assim como via com maus olhos o que vinha do estrangeiro, talvez essa afirmação pareça incoerente. Afinal, para ele, uma péssima influência no Brasil era “a brutalidade dos Estados Unidos, a sua grosseria mercantil, a sua desonestidade administrativa e o seu amor ao apressado”. (BARRETO, 2004, v. I, p. 277) No entanto, a antipatia do autor contra os estadunidenses vinha justamente no profundo abismo de discriminação que ainda havia no país. É por esse motivo que podemos encontrar, no romance *Numa e a ninfa*, de 1915, uma relação direta à política de segregação racial que à época vigoravam nos Estados Unidos.

Os nossos diplomatas e quejandos, com esse tolo e irritante feitio de pensar, quiseram apoiar a sua vaidade em uma filosofia qualquer; e combinaram as hipóteses sobre as desigualdades de raça com a seleção guerreira, pensando em uma guerra que diminuísse os negros do Brasil.

Não podendo organizar uma verdadeira “reserve for the blacks”, decretar cidades de resistência, estabelecer o isolamento *yankee*, pensaram na guerra em que morressem milhares de negros, embora ficando as negras a parir bebês brancos. (NN, p. 167)

Nesse sentido, o autor de *Todos os Santos* demonstra não apenas sua preocupação política, mas também as leituras em torno da sociedade estadunidense. No fragmento, além da crítica à diplomacia brasileira, encontra-se também referência ao fenômeno de embranquecimento populacional nas “negras a parir bebês brancos”. Por sua vez, essa tendência ganhou força no Brasil nas primeiras décadas do século XX, visto que, arraigadas na lógica pseudocientífica da eugenia, as elites do país enfatizariam a importância de extirpar a “mancha” que os mais de três séculos de escravidão negra teriam trazido à miscigenação brasileira.

Sempre muito bem informado sobre os modelos de discriminação existentes nos Estados Unidos, Lima mostrava, por contraposição, a atenção dispensada por diplomatas e viajante estrangeiros às teorias que apostavam na existência de diferenças biológicas entre os homens. (...)

Leitor crítico das teorias raciais, muito preocupado com o que ocorria no Sul dos Estados Unidos em termos de segregação, Lima registrava que as medidas, apesar de não oficiais, mantinham os padrões herdados do tempo da escravidão. Vem, aliás, dessa época a verdadeira ojeriza que o escritor manifestaria contra os norte-americanos e a sua condenação à maneira como eles maltratavam os ‘irmãos de cor’. (SCHWARCZ, 2017, p. 247 – 248)

Como se vê, a repulsa do escritor pelos Estados Unidos deriva do modo atroz como eram tratados seus iguais no país norte-americano. A tristeza de Lima, por isso, foi acompanhada por um espírito singularmente combativo. Sob essa promessa, escreveu, em crônica do dia 23/03/1918, para *Lanterna*, que sua vida haveria de ser “um protesto eterno contra todas as injustiças.” (ibidem, p. 326) De fato, combateu durante seus 41 amargos anos de vida e foi essa uma das razões pelas quais até hoje não deixou de ser periférico. Para nossa sorte, seu protesto pôde eternizar-se. Assim, tematizando a questão racial, reitera-se o lugar de Lima Barreto em um país cuja história era – e ainda é – golpeada sem pudores, pois “definir-se de origem africana – num país que buscava tornar invisível seu passado, bem como a cor social predominante em seu território – não era postura fácil de sustentar.” (SCHWARCZ, 2017, p. 403)

Esse tema já foi estudado com alguma consistência nos romances *Recordações do escrívão Isaiás Caminha* e *Clara dos Anjos*. Contudo, Lima Barreto perseguiu essa problemática em vários momentos de sua obra, como alguns de seus contos também podem mostrar. É notável a abrangência de sua escrita e, por isso, “a galeria de seus personagens é uma das mais vastas e variadas da literatura brasileira”. (SEVCENKO, 1995, p. 162) Uma boa ilustração disso está no conto “O pecado”, no qual Lima Barreto, afastando-se da tradição realista que lhe é comum, narra um dia em que São Pedro recebe almas no céu e tece uma crítica feroz ao racismo de seu tempo, demonstrando que “os recursos básicos de sua ficção consistem inelutavelmente na ironia e na caricatura”. (ibidem, p. 166)

O enredo do texto é sarcástico e muito simples. São Pedro desperta “risonho e de bom humor” e vai à repartição celestial descobrir quais almas chegariam ao céu. Chegando lá, depara-se com lista extensa de nomes, dentre os quais um lhe chama atenção. Tratava-se de um homem “bom como São Francisco de Assis”, “virtuoso como São Bernardo” e “meigo como o próprio Cristo”. Espantado, São Pedro pergunta por que o homem não passaria a eternidade à direita do Eterno, “gozando a glória perene de quem foi tantas vezes Santo.” Em seguida, o conto se encerra com a resolução do mistério. O encarregado confere novamente a lista e lê suas observações.

Depois com o dedo pela pauta horizontal e nas *Observações*, deparou qualquer coisa que o fez dizer de súbito:

— Esquecia-me... Houve engano. É! Foi bom você falar. Essa alma é a de um negro. Vai para o purgatório. (BARRETO, 2010, p. 547)

Nessa curta narrativa, Lima Barreto demonstra que com sua ficção foi, sob diferentes ângulos, um intérprete do Brasil em que vivia.³ Em decorrência da preocupação frequente com o momento em que vivia, há em sua literatura uma “força de penetração e impacto perfeitamente calculada de seus textos, ajustados de forma notável ao papel crítico atuante e inconformista a que o autor os destinava.” (SEVCENKO, 1995, p. 169)

Assim, o conto nos sugere uma crítica às instituições religiosas de seu tempo, que inclusive foram responsáveis pela consolidação do sistema escravocrata nos três séculos que precederam o nascimento de Lima Barreto.

Em verdade, o papel exercido pela Igreja Católica tem sido aquele de principal ideólogo e pedra angular para a instituição da escravidão em toda sua brutalidade. O papel ativo desempenhado pelos missionários cristãos na colonização da África não se satisfaz como a conversão dos “infiéis”, mas prosseguiu, efetivo e entusiástico, dando apoio até mesmo à crueldade, ao terror do desumano tráfico negroiro. (NASCIMENTO, 2016, p. 62)

Sendo um dos pilares da formação da sociedade brasileira, envolta por polêmicas e contradições, a Igreja não ficaria de fora dos protestos de Lima. Afinal, “vimos a religião católica justificar e depois condenar a escravidão e as discriminações. Mas, ao reduzir tudo à noção de dignidade humana, eliminava-se o problema do preconceito.” (FANON, 2008, p. 111) Aliás, não era novidade para ninguém a antipatia do escritor contra certos setores da Igreja Católica.

Uma instituição como a Igreja Católica, que, com as suas manhas, é capaz de fazer semelhantes milagres, há de atrair para o seu seio muitos idiotas, que são em número infinito: mas está sendo um tropeço para o estabelecimento da verdadeira felicidade humana, o que só pode ser obtido com a eliminação dessa burguesia cruel, ávida, egoísta e perversa, que ela apoia no espírito de Maria. (BARRETO, 2004, v. I, p. 333)

A interpretação do Brasil que estamos a ler, contudo, não se dá no simples ataque às forças católicas, mas na possível simbologia dos elementos que constroem o conto. São Pedro indica a influência da Igreja no Estado, o paraíso pode ser lido como um Brasil destinado às elites e, por fim, a alma enviada ao purgatório representa a população negra que jamais seria plenamente absorvida ao restante da sociedade. Nessa leitura, a morte do personagem indica a abolição da escravatura, e sua impossibilidade de entrar no paraíso é metáfora para o purgatório social que os negros foram forçados a habitar com a assinatura da Lei Áurea, um

3 Ver SCHWARCZ, Lilia Mortiz. “Lima Barreto: Termômetro nervoso de uma frágil República”. In: _____. (Org.) *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 15 – 53.

não-lugar destinado a uma população que, embora não fosse mais escrava, também não tinha acesso sequer às formas mais básicas de cidadania. “O autor constrói, assim, uma literatura que se pretende negra, suburbana e pobre.” (SCHWARCZ, 2010, p. 29)

Logo, pensar o racismo é, acima de tudo, discutir a marginalização de certos corpos. No caso de Lima Barreto, falar em autor periférico abarca uma obra estigmatizada, uma vida cravejada de mágoas e um corpo indesejado. Sobre o corpo negro e suas figurações, cabe ressaltar o quão antiga é a discussão em torno dessa representatividade no mundo ocidental, dado que na literatura barretiana o leque de cores escuras é imprescindível. Por si só, essa preocupação inaugura a possibilidade de um discurso contra-hegemônico, pois narrar corpos negros é refutar o padrão, construir-se enquanto diferença perante um paradigma.

O escritor não deixa escapar as mínimas variações da “cor escura”, prática estranha à época tanto da literatura como na pintura, e até mesmo na fotografia. Pintores acadêmicos alegavam dificuldades para representar corpos negros nas telas. Teoricamente, tratava-se apenas de um problema técnico: faltavam tintas e modelos adequados para reproduzir os muitos tons de marrom da população. Essa falta era, contudo, excesso (na significação que continha); carecia-se de recursos e de vontade de pintar aqueles que pouco frequentavam os retratos das pinacotecas mas que constituíam (e constituem) a maioria dos habitantes do nosso país. (...) A Kodak, durante muito tempo, não fabricou filmes apropriados para captar a cor negra. (...) O padrão era outro: brancura. (SCHWARCZ, 2017, p. 408)

Cabe lembrar, nesse sentido, que o autor marginalizou-se não apenas na escrita, mas no espaço, dado que o subúrbio é intrínseco à sua vida e obra. Dessa maneira, como define Schwarcz, sua literatura está em trânsito. A isso, acrescentaríamos que proporciona o deslocamento metafórico do padrão branco para os corpos negros, mas também é fruto de um deslocamento literal: a linha do trem que Lima pegava todos os dias.

Assim, tendo nascido em uma pequena casa na rua Ipiranga, onde hoje se situa o bairro de Laranjeiras, o deslocamento da família do autor para os subúrbios não se deu de forma simples, tampouco agradável. Não se pode negar que os pais de Lima Barreto tenham recebido certos privilégios incomuns àquele tempo, tais como a educação a que teve acesso sua mãe, Amália Augusta, e o apoio de Afonso Celso de Assis Figueiredo, o futuro Visconde de Ouro Preto, na carreira do tipógrafo João Henriques, o pai do escritor. Todavia, a família Barreto passou por um violento deslocamento, pois, motivados pela tuberculose de Amália, o pai de Lima decide se mudar para a região conhecida como “Boca do Mato”, próximo ao Engenho de Dentro, Méier e Engenho Novo.

Além de preços mais acessíveis, a região contava com a fama de possuir bons ares, o que poderia ajudar no tratamento da então ex-professora. Depois de outros deslocamentos,

passando pelo Catumbi e por Paula Matos, as mudanças já haviam se tornado para aquela família fuga da morte. Ironicamente, nesse conturbado quadro, uma das casas pelas quais passaram recebeu o nome de Paraíso. No entanto, assim como o paraíso negado ao personagem de Lima em seu conto, a família do autor logo vê suas esperanças paradisíacas ruírem. Na tentativa desesperada pela cura, Amália Augusta morre em dezembro de 1887, quando Afonso Henriques de Lima Barreto, o mais velho dos filhos, tinha apenas 6 anos.

João Henriques, o tipógrafo cuja vida transformou-se em desalento após a morte da amada, teria então a complexa missão de criar, aos 35 anos de idade, quatro filhos pequenos, com idades entre um e seis anos. Assim, como belamente definiu o biógrafo, “a morte de Amália há de descer como uma sombra no coração do filho mais velho. Sombra que nunca mais se dissipará.” (BARBOSA, 1988, p. 32) Essa ferida, profunda e irreparável, terá a proporção de um abismo e perseguirá o escritor até a morte, talvez a primeira grande perda de uma vida por elas atravessada.

Pouco tempo depois, com a chegada da República em 1889 e a consequente decadência do Visconde de Ouro Preto, João Henriques tornar-se-ia um dos primeiros desempregados do novo regime político. Fora da Imprensa Nacional, encerrou os doze anos de experiência como tipógrafo em um momento no qual a conturbada cena política do país traria reflexos para a complexa situação da família Barreto. Isso faz com que o viúvo assuma o cargo de escriturário das Colônias de Alienados, na Ilha do Governador, em março de 1890.

Em março do ano seguinte, o jovem Lima Barreto, que já demonstrava sinais de notória inteligência, ingressa no Liceu Popular Niteroiense, colégio de excelência à época, graças ao auxílio financeiro do padrinho que havia retornado do exílio, o Visconde de Ouro Preto. Alguns anos depois, já em 1897, Afonso ingressaria na Escola Politécnica, para cursar Engenharia, profissão que à época ganhava muito destaque graças à acelerada urbanização da cidade. Tentaria, assim, realizar o sonho do pai de vê-lo doutor.

Contudo, embora houvesse declarado ser um estudante “crônico” em setembro do ano anterior, num texto para *Lanterna*,⁴ o diagnóstico de “neurastenia” de seu pai e as discriminações de que foi vítima por todos os lados na Escola Politécnica fazem com que Lima abandone o curso em novembro de 1903. Em outra triste relação irônica, portanto, João Henriques, que tanto se dedicava aos pacientes alienados das colônias, tem seu primeiro episódio de alucinação, em um capítulo súbito e brutal na vida do futuro escritor.

4 Ver SCHWARCZ, 2017, p. 604

Devido a esse episódio traumático, Lima Barreto abandona de vez os estudos na Politécnica, aos quais já não estava mesmo tão dedicado, devido, em grande parte, às discriminações raciais e de classe com as quais sofria.⁵ Na metáfora de Assis Barbosa, “começa a cavar-se o abismo. O estudante, pobre mas orgulhoso, era prevenido contra tudo e contra todos.” (BARBOSA, 1988, p. 81) Torna-se, enfim, aos 21 anos, funcionário público, pois precisaria lidar com a realidade de ser arrimo de família. Com o afastamento do pai, o jovem precisou se responsabilizar por oito pessoas: Prisciliana, considerada então a companheira de Henriques, seus três filhos, os três irmãos mais novos de Lima e, por fim, Manuel de Oliveira⁶, amigo da família que, desde a época na colônia de alienados, acompanhava o jovem. Enterrou, portanto, os cinco anos vividos com os futuros engenheiros para tornar-se amanuense e iniciar, com isso, um momento de sua vida que nada teria de simples.

Desse modo, a família mudou-se para o Engenho Novo e os subúrbios se tornaram personagem principal na narrativa da vida de Lima Barreto. Por isso, quando mais tarde tornou-se escritor, a relação centro – periferia acompanhou-o também sob o ponto de vista geográfico em uma cidade impactada por inúmeras transformações no espaço. Nesse sentido, a marginalidade da cor também é a marginalidade do espaço, uma periferia metafórica e literal. Afinal, Lima Barreto, ao longo dos anos em que exerceu a função de amanuense, percorria o trajeto do subúrbio de Todos os santos à Secretaria da Guerra diariamente. Com isso, desenvolveu a capacidade de observação da pluralidade de tipos que compunham a sociedade carioca de seu tempo, com as variações de classe, ocupação e cor.

É por esse motivo que podemos afirmar que Lima Barreto esteve “em trânsito”. Morador do subúrbio, precisava ir ao Centro todos os dias, onde também frequentava bares e cafés, mas, ao final do dia, voltava para o trem, indo dormir nos subúrbios de sua cidade. Em resumo, “a linha do trem é, assim, um traçado geográfico, simbólico e identitário que demarca projetos de inclusão e exclusão social.” (SCHWARCZ, 2017, p. 164) Essa é a exclusão que estará na obra e na pele de nosso autor, sem a qual não podemos pensar sua marginalidade.

5 Em justiça à memória de Lima, vale ressaltar que em 2017 a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), através dos então diretores da Politécnica, registrou seu pedido oficial de desculpas ao ficcionista durante o lançamento de *Lima Barreto: triste visionário*, assinado por Lilia Schwarcz.

6 Sobre a importância de Manuel de Oliveira na vida de Lima Barreto, sugerimos a leitura da crônica homônima, publicada em 1921, na qual o escritor narra as memórias na colônia de alienados. (BARRETO, 2004, v. II, p. 361 - 363)

Quando tornou-se amanuense, no entanto, o jovem aspirante a escritor não imaginava que já estava na metade de sua vida. É no ano de 1922, centenário da independência e palco da semana de arte moderna, que morre Afonso Henriques de Lima Barreto. Esse homem, que passou a vida cindido entre dois mundos, falece em casa, como numa ironia final orquestrada pelo destino, segurando a *Revue des Deux Mondes*. Aquele que tão simbolicamente veio ao mundo no dia 13 de maio dele partiria no 1º de Novembro, dia de Todos os Santos. Inserido em um triste fim com ares de quase ficção, 48 horas depois de falecer o escritor, morria seu pai. Em depoimento recolhido por Francisco de Assis Barbosa, Evangelina, a irmã do autor, conta que, recobrando a razão por alguns instantes, João Henriques, ao sentir que algo de incomum pairava em sua casa, pergunta: “Que foi que aconteceu? Afonso morreu?”

Sim, morreram Afonso. Enterrados juntos no São João Batista, pai e filho lá estão, “repousam para sempre, novamente unidos, na morte como na vida.” (BARBOSA, 1988, p. 278) Eis a história do Afonso que partiu, mas do Lima Barreto que ficou.

Dessa forma, depois de visitadas as estreitas ruas do subúrbio carioca, alcançamos o Harlem de Langston Hughes. O autor norte-americano do Missouri, bisneto de escravas por parte paterna, ainda que tenha sido reconhecido por sua obra antes de seu falecimento, enfrentou desafios sociais que, em certa medida, o aproximam do percurso de Lima Barreto.

Antes mesmo de nascer, as relações de poder e a cor da pele foram questões fundamentais na vida de Hughes, visto que ambas as suas bisavós paternas foram mulheres escravizadas e seus dois bisavôs paternos eram donos de escravos no Kentucky. Um traço biográfico que nos faz lembrar de Manuel Feliciano Pereira de Carvalho, médico e senhor de escravizados, que, ao que tudo indica, foi avô de Lima Barreto.

No caso do autor norte-americano, temos acesso a relatos pessoais que em Lima são menos consistentes. É preciso lembrar que, embora tenhamos acesso ao seu *Diário íntimo* e ao *Diário do hospício*, Lima Barreto não teve tempo de deixar no conjunto de sua obra uma autobiografia formal, o que foi feito duas vezes por Langston Hughes, em *The big sea* (1940) e *I wonder as I wander* (1956). Desse modo, além da contribuição fundamental de Arnold Rampersad com a biografia de Hughes em dois volumes, a periferização do autor pode ser ouvida em seu próprio discurso com mais detalhes do que no caso de Lima. Para investigar Langston, como seus poemas já têm sido estudados pela crítica norte-americana há algum tempo, pretendemos priorizar sua prosa autobiográfica e ficcional, cujas traduções utilizadas neste estudo serão autorais e inéditas.

No dia 1º de fevereiro de 1902, alguns meses antes de João Henriques de Lima Barreto, numa cidade tão distante, ter seu primeiro surto psiquiátrico, nasceu James Mercer Langston Hughes na cidade de Joplin, no Missouri, sul dos Estados Unidos. Em 1903, seus pais decidem se divorciar, episódio a partir do qual passou a ser criado por outros parentes e amigos, até instalar-se em 1907 na casa de sua avó materna, Mary Patterson Langston. Com ela, aprendeu, através das tradições orais afro-americanas, a começar a sentir orgulho de sua negritude. Já com treze anos, Hughes volta a viver com sua mãe em Illinois e, mais tarde, em Ohio, onde conclui o *high school* no ano de 1920. Após concluir os estudos, passa dois anos conturbados com o pai no México, na cidade de Toluca, momento que iria render-lhe relatos dolorosos.

The three middle-aged Mexican sisters came to see me and brought a gift of guava jelly. They asked what on earth could have happened to make me so ill. I must have had a great shock, they said, because my eyes were a deep yellow. But I never told them or the doctors that I was sick because I hated my father. (HUGHES, 1993, p. 49)⁷

Em uma curiosa semelhança com certa biografia que já conhecemos, Langston Hughes volta aos Estados Unidos e inicia o curso de Engenharia na Universidade de Columbia em 1924, para realizar o sonho do pai de vê-lo seguindo tal carreira. Dado que aquela nunca fora sua vontade, o jovem, que contava então com 22 anos, faz da cidade de Nova York, muito mais do que uma chance de tornar-se engenheiro, um terreno fértil para ampliar sua rede de contatos com intelectuais e artistas negros que à época já refletiam a Renascença do Harlem, movimento cujo grande expoente seria em breve o próprio Langston Hughes. Não à toa, é dessa época que data sua estreia no mundo literário com o poema “The Negro speaks of rivers”⁸, no qual demonstrava a promissora carreira que haveria de construir. Como poeticamente lembra Frantz Fanon, “a árvore mergulha suas raízes na terra. O rio corre,

7 As três irmãs mexicanas de meia-idade vieram me ver e trouxeram um presente de geleia de goiaba. Elas perguntaram o que poderia ter acontecido para me deixar tão doente. Elas disseram que eu deveria ter sofrido um grave choque, porque meus olhos estavam com uma coloração de amarelo profundo. Mas eu nunca disse a elas ou aos médicos que estava doente porque odiava meu pai. (HUGHES, 1993, p. 49, tradução nossa.)

8 The Negro Speaks of Rivers

I’ve known rivers:/I’ve known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins./My soul has grown deep like rivers./I bathed in the Euphrates when dawns were young./I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep./ I looked upon the Nile and raised the pyramids above it./ I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New Orleans, and I’ve seen its muddy bosom turn all golden in the sunset./I’ve known rivers:/Ancient, dusky rivers./My soul has grown deep like the rivers. (HUGHES, 1995, p. 23)

profundo, arrebanhando pepitas preciosas. E o poeta afro-americano Langston Hughes canta.” (FANON, 2008, p. 116)

Como já era de se esperar, o escritor jamais se tornou engenheiro. Foi após esse episódio que as mudanças constantes, que acompanham o autor desde a mais tenra idade, tornam-se profundas. Em certo sentido, trata-se de recontarmos as narrativas negras que, desde a diáspora, são impelidas à violência do deslocamento. Nesse panorama, se para Lima Barreto o subúrbio se opunha ao centro do Rio de Janeiro, em Hughes é necessário enxergar uma relação geograficamente mais ampla, porém de mesmo valor simbólico, que se deu ao longo do ano de 1924: a saída dos EUA para Paris.

Tão comum entre autores brancos norte-americanos de sua geração, esse deslocamento também aconteceu com Hughes, porém de forma muito conturbada. Fascinado com o que ouvia sobre a cidade e empregado em um navio, o autor vai à Europa sem condições materiais de se manter. O epicentro intelectual do mundo o chamava, mas Hughes precisava lidar com sua precária sobrevivência incerta. Portanto, tem-se um exemplo prático e simbólico do lugar em que nasceu Langston, periférico em diversos sentidos.

My ticket and the French visa had taken nearly all my money. I got to the Gare du Nord in Paris early one February morning with only seven dollars in my pockets. I didn't know anybody in Paris. I didn't know anybody in the whole Europe, except the old Dutch watchman's family in Rotterdam. But I had made up my mind to pass the rest of the winter in Paris. (HUGHES, 1993, p. 144)⁹

Assim sendo, pensando nas primeiras décadas do século XX, esse movimento foi comum na geração de autores norte-americanos, basta lembrarmos da *plot* do importante romance *O sol também se levanta* (1926), de Ernest Hemingway. Hughes, da mesma forma, descreve como sonho sua chegada a Paris, mas a escassez material impede-o de viver como Jake Barnes, Brett e Robert Cohn, os personagens de Hemingway que percorreram a mesma cidade. Nesse momento, os sete dólares do autor o obrigam a buscar uma acomodação simples e aceitar quaisquer empregos que possam alimentá-lo.

Em Novembro de 1924, Langston Hughes volta aos Estados Unidos e dois anos depois lança “The Weary Blues”, seu primeiro livro de poemas. É nessa época também que o autor lidera a publicação da revista *Fire!!*, que em vários pontos nos faz lembrar a *Floreal* de Lima

⁹ Minha passagem e o visto francês custaram quase todo o meu dinheiro. Cheguei à *Gare du Nord* em Paris no início de uma manhã de fevereiro com apenas sete dólares em meus bolsos. Eu não conhecia ninguém em Paris. Eu não conhecia ninguém em toda a Europa, exceto a antiga família de vigias holandeses em Roterdã. Mas eu já havia me decido de passar o resto do inverno em Paris. (HUGHES, 1993, p. 144, tradução nossa.)

Barreto. Confundindo-as propositadamente, podemos atribuir às duas publicações os apontamentos de Schwarcz sobre o periódico carioca.

Com certeza, tratava-se da ousadia dos ‘jovens’, que vinha acondicionada com muito desejo de *épater le bourgeois*. Os rapazes pensavam alto: queriam competir por uma fatia do mercado de veículos impressos, o que se revelaria tarefa árdua numa época em que os jornais iam ganhando recursos financeiros e técnicos também. (SCHWARCZ, 2017, p. 195)

Embora a questão racial estivesse ainda mais enfática no periódico norte-americano, notória é a semelhança com os relatos de Hughes ao descrever sua própria revista.

Fire – the idea being that it would burn up a lot of the old, dead conventional Negro-white ideas of the past, *épater le bourgeois* into a realization of the existence of the younger Negro writers and artists, and provide us with an outlet for publication not available in the limited pages of the small Negro magazines then existing. (HUGHES, 1993, p. 235)¹⁰

Está-se diante, portanto, de duas tentativas de discursos contra-hegemônicos, publicações contrárias às tendências dominantes de sua época, cuja periferia foi condição inata desde a epigênese. Semelhantes na motivação, foram também na curta vida e, assim como a *Floreal* de Lima, a *Fire!!* não prospera em Nova York. Em terras cariocas, com esforço de seus integrantes, a revista sobrevive por quatro edições. Hughes, porém, teve ainda menos sorte no Harlem. Como conta o próprio autor, *Fire!!* sobreviveu por apenas uma edição e os estoques da revista, em uma ironia perturbadora, são destruídas em um incêndio ocorrido no apartamento em que as guardavam. Por isso, depois de quitadas as despesas com o periódico que jamais vingou, “*Fire* is a collector’s item, and very difficult to get, being mostly ashes.” (HUGHES, 1993, p. 238)¹¹

Apesar disso, Hughes inicia seus estudos na Lincoln University, na Pennsylvania, instituição através da qual recebeu seu título de *Bachelor of arts* em 1929, quando já havia publicado dois livros de poemas e demonstrava sua relevância no contexto da Renascença do Harlem. Na década de 30, iniciaria sua produção como dramaturgo e ficcionista, o que resultou no romance *Not Without Laughter* (1930), na coletânea de contos *The ways of white folks* (1934) e na peça “Mulatto”(1935). Lança sua primeira autobiografia em 1940 e, nove

10 *Fire* - a ideia é que a revista queimaria muitas das ideias ultrapassadas, negras ou brancas. Pretendíamos *épater le bourgeois*, trazendo à tona a existência de escritores e artistas negros mais jovens, de modo a nos fornecer uma saída para publicação, o que nem sempre estava disponível nas poucas páginas das revistas negras então existentes, cuja circulação era limitada. (ibidem, p. 235, tradução nossa.)

11 *Fire* é um item de colecionador muito difícil de se encontrar, sendo quase sempre cinzas. (HUGHES, 1993, p.238, tradução nossa.)

anos depois, quando já contava com algum prestígio na cena literária norte-americana, foi convidado pela Universidade de Chicago a assumir o posto de *visiting lecturer*, onde passou três meses como professor convidado na área de poesia.

Por fim, é de 1956 sua segunda autobiografia e, nas linhas finais da vida, Langston Hughes morreu em Nova York, no dia 22 de maio de 1967, aos 65 anos, em razão das complicações do câncer de próstata. Suas cinzas estão hoje enterradas no Schomburg Center de pesquisa em cultura negra, no Harlem. Desde 1978, é dado anualmente um prêmio em sua homenagem, a Medalha Langston Hughes, designada àqueles autores relacionados às questões diaspóricas africanas e à discussão racial nos Estados Unidos. Dentre os agraciados com o prêmio, encontram-se célebres nomes da literatura afro-norte-americana, tais como James Baldwin (1978), Toni Morrison (1981), Ralph Ellison (1984), Alice Walker (1988), Maya Angelou (1991) e a ficcionista contemporânea Zadie Smith (2017). Logo, como se vê, Hughes teve uma recepção crítica mais imediata do que Lima Barreto, porém, conforme pontuamos anteriormente, sua consolidação se deu como poeta, fazendo com que sua faceta de ficcionista permanecesse ofuscada.

Dessa maneira, feito um breve panorama, almejamos pensar inicialmente a questão racial a partir de um conto. Trata-se da narrativa “Cora unashamed”, de 1934. O enredo desenvolve-se em Melton, nos Estados Unidos, e a abertura do narrador já constrói no primeiro parágrafo uma atmosfera de decadência que perpassará toda a história.

Melton was one of those miserable in-between little places, not large enough to be a town, nor small enough to be a village – that is, a village in the rural, charming sense of the word. Melton had no charm about it. It was merely a nondescript collection of houses and buildings in a region of farms – one of those sad American places with sidewalks, but no paved streets; electric lights, but no sewage; a station, but no trains that stopped. (HUGHES, 1990, p. 3)¹²

A protagonista da trama é Cora Jenkins, uma empregada doméstica negra de quarenta anos que trabalha para os Studevants, uma família branca da região. Nas palavras do narrador, a empregada é “tratada como um cão”, de modo que seus serviços levam-na à exaustão física e mental. A personagem, porém, não abre mão do emprego porque não vê à sua frente possibilidades concretas de obter algo melhor. Nesse sentido, como ocorre em outros

12 Melton era um daqueles miseráveis entre-lugares. Não era grande a ponto de ser uma cidade, nem pequeno o suficiente para ser uma aldeia – isto é, uma aldeia no sentido rural e charmoso da palavra. Melton não tinha nenhum charme. Era apenas uma coleção de casas e prédios, impossível de ser descrita, em uma região de fazendas – um daqueles tristes lugares norte-americanos com calçadas, mas sem ruas pavimentadas; luzes elétricas, mas sem esgoto; uma estação, mas sem trens que lá parassem. (HUGHES, 1990, p. 3, tradução nossa.)

momentos da produção ficcional de Hughes, a questão da escravidão perpassa a narrativa, embora não de maneira literal.

The Studevants thought they owned her, and they were perfectly right: they did. There was something about the teeth in the trap of economic circumstance that kept her in their power practically all her life – in the Studeviant kitchen, cooking; in the Studeviant parlor, sweeping; in the Studeviant backyard, hanging clothes. (ibidem, p. 4)¹³

Em Angela Davis, encontramos apontamentos relevantes em torno do trabalho doméstico nos Estados Unidos pós-abolição. De modo análogo ao Brasil, o fim do sistema escravocrata não funcionou, sob nenhuma hipótese, como garantia de qualidade de vida à população negra. Sob o viés do trabalho doméstico, a filósofa postula que

Durante o período pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos. Sua situação, assim como a de suas irmãs que eram meeiras ou a das operárias encarceradas, trazia o familiar selo da escravidão. Aliás, a própria escravidão havia sido chamada, com eufemismo, de “instituição doméstica”, e as escravas eram designadas pelo inócuo termo “serviçais domésticas”. Aos olhos dos ex-proprietários de escravos, “serviço doméstico” devia ser uma expressão polida para uma ocupação vil que não estava a nem meio passo de distância da escravidão. Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza. (DAVIS, 2016, p. 98)

No conto de Hughes, podemos ver com clareza “o familiar selo da escravidão” através da história de Cora. O primeiro desses indícios surge em uma passagem curta nas primeiras páginas do conto, quando o narrador afirma que Cora é a mais velha de oito irmãos, os únicos negros de Melton. Ao mencionar essa família, avisa aos leitores que sua origem é desconhecida. Está aí mais uma vez um fenômeno que persegue raízes negras no Brasil e nos Estados Unidos há alguns séculos: o apagamento de memórias. A violência da escravidão não é apenas física contra os corpos violados e epistêmica sobre as culturas subjugadas, mas se dá sobretudo no ataque à memória daqueles cujo passado torna-se cinzas. É essa uma das principais barbáries de experiências diaspóricas, a impossibilidade de rastrear o passado de inúmeras famílias negras arrancadas de sua terra natal. Está-se diante, pois, de uma violência discursiva.

Cora was the oldest of a family of eight children – the Jenkins niggers. The only Negroes in Melton, thank God! Where they came from originally – that is, the old

13 Os Studevants achavam que a possuíam e estavam completamente corretos: eles a tinham como propriedade. Havia algo sobre a armadilha da circunstância econômica que a mantinha sob poder deles por praticamente toda a sua vida – na cozinha dos Studevants, cozinhando; na sala de estar dos Studevants, varrendo; no quintal dos Studevants, pendurando roupas. (ibidem, p. 4, tradução nossa.)

folks, God knows. The kids were born there. The old folks are still there now. (HUGHES, 1990, p.4)¹⁴

Fato é que realidade e ficção se mesclam. Por isso, o excerto de Hughes nos remete imediatamente à já mencionada Circular n.29 de Rui Barbosa, a qual exigiu que fossem incinerados os arquivos e documentos vinculados à escravidão. No caso da protagonista do conto, a violência desse apagamento surge desde o início, na impossibilidade dos leitores mapearem a origem dessa mulher.

O cárcere de Cora, contudo, já estava sendo construído desde sua infância, na qual abdicou de tudo em nome dos irmãos que precisava criar. Conforme aponta o narrador, “as a child Cora had no playtime”¹⁵ (ibidem, p. 5), pois esteve sempre às voltas com responsabilidades incompatíveis à sua idade. Dessa maneira, Hughes parece construir uma atmosfera de privações que, em última análise, intensifica a precariedade da vida que mulheres negras possuíam nos Estados Unidos no início do século XX.

Adiante no conto, em um flashback de quando Cora era jovem, a mulher se apaixona por Joe, um homem branco que estava de passagem pela cidade, de quem engravida e dá à luz Josephine. Tal qual Cassi Jones faria com Clara dos Anjos no romance de Lima Barreto, o personagem não assume a paternidade e desaparece da narrativa e da vida de Cora. Resignada, a mulher sabe que estava fadada a não constituir uma família com aquele homem, pois os brancos pertenciam a “outro mundo”: “They were in another world. Of course, she hadn’t expected to marry Joe, or keep him. He was of that other world, too. But the child was hers – a living bridge between two worlds.”¹⁶ (HUGHES, 1990, p. 7) Na bela metáfora do autor, temos sintetizada a questão trazida por W.E.B Du Bois ao postular, em seu clássico estudo *The souls of black folk*, que a grande questão do século XX seria a questão da linha racial. É essa linha que separou brutalmente Cora e Joe no conto norte-americano, assim

14 Cora era a mais velha de uma família de oito filhos – os *niggers** de Jenkins. Os únicos negros em Melton, graças a Deus! Só Deus sabe de onde seus pais vieram. As crianças nasceram na cidade. Os pais ainda lá estão. (HUGHES, 1990, p.4, tradução nossa.)

*Optamos por manter o vocábulo *nigger* no original devido ao forte cunho racista que possui no contexto original. Sobre essa ofensa racial, ver a primeira autobiografia de Hughes, *The big sea*. (HUGHES, 1993, p. 269)

15 Quando criança, Cora não tinha tempo para brincar. (HUGHES, 1990, p. 5, tradução nossa.)

16 “Eles estavam num outro mundo. Na verdade, ela não esperava casar com Joe, nem ficar com ele. Ele estava em outro mundo também. Mas sua filha era dela – uma ponte viva entre dois mundos. (HUGHES, 1990, p.7, tradução nossa.)

como ocorrera, no romance brasileiro de 1922, com Clara e Cassi Jones no subúrbio do Rio de Janeiro.

No mesmo momento da trama, a família de seus patrões tem uma filha, Jessie, que chega a conviver brevemente com Josephine. Ainda nos primeiros anos de vida, no entanto, a filha de Cora adoece e morre, o que faz com que a protagonista projete todo o seu afeto maternal na bebê de seus patrões, num processo de adoção daquela vida para si na tentativa de preencher a lacuna que a morte havia deixado. Esse processo é recíproco, e Jessie aceita para si todo o carinho que jamais receberia de sua família. Constrói-se, portanto, uma espécie de maternidade clandestina, pois Jessie, pouco ambiciosa e sem grande dedicação aos estudos, demonstra resultados intelectuais aquém do que se esperava para alguém com sua formação. Assim, a menina vai se tornando tão indesejável por sua família quanto a própria Cora.

Like all unpleasant things in the house, Jessie was left to Cora. And Cora was happy. To have a child to raise, a child the same age as her Josephine would have been, gave her a purpose in life, a warmth inside herself. It was Cora who nursed and mothered and petted and loved the dull little Jessie through the years. (ibidem, p. 11)¹⁷

Quando já adulta Jessie descobre que está grávida, conta à Cora, que a acolhe sem julgamentos, com a consciência de que histórias dessa natureza muitas vezes se repetem. Vinte anos após a morte de Josephine, Cora tenta confortar Jessie de todas as formas possíveis, porém está limitada por um entorno que não lhe dá direito à voz e é obrigada a assistir passivamente a tudo o que ocorreria a seguir.

O final do conto é cravejado por violências. Sem que Cora soubesse, Jessie é forçada pela mãe a fazer um aborto para que não casasse com o pai do bebê, que, embora a amasse, não correspondia às expectativas sociais alimentadas pela família. Em consequência das complicações do processo, Jessie morre em menos de um mês. Sua mãe, com a influência que detinha em Melton, faz com que o jovem rapaz de quem Jessie engravidara, um imigrante da Grécia, saísse também da cidade. A última cena da narrativa de Hughes é o velório de Jessie, na qual vemos Cora, enfurecida por saber a verdade, invadir a cerimônia, aproximar-se do cadáver daquela que havia clandestinamente tratado como filha e gritar: “They killed you,

17 Como todas as coisas desagradáveis da casa, Jessie foi deixada para Cora. E Cora estava feliz. Ter um filho para criar, uma criança da mesma idade que a sua Josephine teria, deu-lhe um propósito na vida, um calor dentro de si. Foi Cora quem cuidou, acariciou e maternalmente amou a pequena e estúpida Jessie ao longo dos anos. (HUGHES, 1990, p. 11, tradução nossa.)

honey. They killed you and your child. I told 'em you loved it, but they didn't care.” (HUGHES, 1990, p. 17) ¹⁸

Essa é apenas uma das várias narrativas que Hughes produziu em seus 65 anos de vida. Quando Jessie morre, o conto parece ressaltar a impossibilidade de Cora ser lida como mãe. Tanto sua filha biológica, quanto aquela que havia sido indiretamente adotada são vítimas de mortes súbitas e brutais. Sendo assim, é inevitável pôr em cena a questão da maternidade negra, um conceito que muito se diferencia da lógica difundida para mulheres brancas durante a era burguesa. Langston Hughes já havia percebido isso e constrói em sua narrativa uma mulher que é impedida por todos os lados de desenvolver seu sincero e profundo amor maternal. Assim, é importante lembrar que

a exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Eram “reprodutoras” – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar. (DAVIS, 2016, p. 19)

O amor maternal é um conceito discursivamente construído em torno do padrão branco, o que automaticamente faz com que negritude e maternidade sejam elementos de uma fórmula cujo resultado é tenso. Nesse ponto, a personagem de Hughes é também Clara dos Anjos, e a personagem de Lima, nos seus lamentos tão distantes no subúrbio carioca, encarna a vida e a melancolia de sua igual. Como a abolição trouxe poucas mudanças reais para essas mulheres, não havia espaço para mães negras nos Estados Unidos da primeira metade do século XX. Por essa razão, não há espaço para Cora no conto de Langston Hughes. Não havia “exaltação ideológica da maternidade” para essa mulher, assim como não haveria para a protagonista de Lima Barreto, como pretendemos mostrar a seguir. Portanto, a partir do conto “Cora unashamed”, delineamos, com a potência que a ficção de Hughes nos proporciona, a importante questão do trabalho doméstico nos Estados Unidos pós-abolição, da exploração da mulher negra, da maternidade e das imposições sociais sobre o corpo feminino.

Com isso, inauguramos um percurso pelas ruelas repletas de memórias dilaceradas de Lima e de Hughes. A negritude, a mágoa e a denúncia se completam nas penas dos autores, de modo que muitas leituras comparadas ainda podem ser tecidas nesse sentido. O que nos interessa demonstrar, por enquanto, é a potência de vozes contra-hegemônicas, a riqueza subalterna de uma periferia por muitos ignorada. Seja no Harlem, seja no Rio, há muitas

¹⁸ Eles te mataram, meu amor. Eles mataram você e seu filho. Eu disse pra eles que você amava essa criança, mas eles não ligam. (ibidem, p. 17, tradução nossa)

histórias queimadas que precisam ser resgatadas. Na tentativa de zelar pela memória daqueles que foram submetidos ao cárcere e vilipendiados pela barbárie da escravidão, a intelectualidade contemporânea precisa se reciclar.

São essas as histórias que nos interessa recontar para, quem sabe, resgatá-las desta vez do esquecimento em cinzas.

3. Lima Barreto: as cores da ousadia e da marginalização

3.1. Os leitores de Lima: desatando os nós da tradição crítica

*Eu sou negro:
Escuro como a noite é escura
Negro como as profundezas da minha África*
(Langston Hughes, *Negro*, tradução nossa)

As profundezas da África, que tão importantes foram para Hughes, marcaram também a vida de Lima Barreto. Embora o autor carioca, diferente de Langston, nunca tenha ido ao continente africano, desde a infância aprendeu a respeitar e apreciar suas raízes. Um grande responsável por essa aproximação foi Manuel de Oliveira, ex-escravizado que Lima conheceu ainda criança nas Colônias de Alienados em que o pai trabalhava. Como lembraria o autor no fim da vida, Manuel o impressionava por ter “singular e geral orgulho pela África”, (BARRETO, 2004, v. II, p. 363) despertando no jovem Barreto muito “amor e devotamento”. (ibidem, p. 363) Talvez seja por isso que “havia no autor o anseio de uma estabilidade fundamental de todas as coisas, que neutralizasse toda forma de concorrência entre os homens.” (SEVCENKO, 1995, p. 184)

Dessa maneira, para ler essa obra cheia de complexidades e ambivalências, definições categóricas e rótulos pretensamente conclusivos são equivocados ou, na melhor das hipóteses, imprecisos. A certeza de um tratado, no atual momento do século XXI, já se mostra incapaz de abarcar os fatos, as ideias e os fenômenos do mundo, sobretudo aqueles que dizem respeito a uma literatura como a de Lima Barreto.

Sendo assim, se almejamos aqui discutir o conceito de autor periférico, o ponto de partida para o criador de Policarpo, Clara e Isaías Caminha deve ser a palavra exclusão. Não apenas pelo motivo óbvio de sua classe social e de sua cor em um Brasil ainda marcado pelos horrores da escravidão, mas também pela exclusão de sua obra daquilo que na virada do século XIX para o XX era considerada a “alta literatura”. Fato é que sua família, formada pelo casamento de um tipógrafo e uma professora, teve, na época de nascimento de Lima, apoios sociais importantes. Contudo, a vida de Lima, vista como um todo, foi atravessada pelo racismo, pela pobreza e pelo álcool, os estigmas que o mataram. Na República recém-proclamada no Brasil,

os Barreto acumulavam muito talento, mas também favor e proteção. Carregavam, pois, méritos herdados dos dois sistemas: a ascensão burguesa com o protecionismo de sociedades mais estamentais. De todo modo, possuíam, por certo, expectativas

elevadas de ascensão social.

Mas a maré ia subir e descer. Amália e João Henriques conheceriam de perto os limites dessa experiência moderna de inclusão e o trauma de viver no presente fantasmas que eles julgavam ter ficado retidos no passado. (SCHWARCZ, 2017, p. 49)

Desse modo, tendo em vista tais fantasmas e as leituras em torno de Lima Barreto, nosso intuito é pôr em cena a fortuna crítica tradicional para problematizá-la e abrir caminhos para um olhar contemporâneo. Em sua pena, Lima Barreto privilegiou os personagens marginalizados, pois ele próprio seria um indivíduo às margens na primeira república brasileira. Todavia, trocar os holofotes dos protagonistas pela luz resistente dos coadjuvantes não foi, e nunca será, uma tarefa simples. Lima pagou caro por essa decisão e, contra ele, a principal acusação que há é a de produzir uma ficção de menor qualidade devido ao excesso de marcas pessoais em suas narrativas. Assim, o carioca foi enquadrado no campo de autores menores, afinal não se desprendia da temática da exclusão, que o acompanhou de perto ao longo da vida. Exemplo disso são as considerações de Antônio Candido em seu importante ensaio *Os olhos, a barca e o espelho*, no qual investiga os diários do autor carioca.

Daí a força desmistificadora como escritor e a irregularidade como ficcionista, que só pode admirar sem reservas em alguns contos e no *Policarpo Quaresma*. Nos outros romances (mesmo quando o impacto é forte) ficou perto demais do testemunho, do comentário, do desabafo, da conversa sardônica ou sentimental. Por isso, nos escritos pessoais e nos artigos a sua concepção de literatura se realiza às vezes melhor, porque é mais adequada a eles. (CANDIDO, 2011, p. 49)

É curioso pensar por que estar perto de um testemunho, para Antônio Candido, é sinal de uma literatura de menor qualidade. Essa leitura é fruto de uma tradição crítica que viu no autor carioca uma tentativa falha, pois, para Lima Barreto, a arte literária precisava, antes de tudo, ser “militante” e, dessa maneira, aproximar-se da vida pessoal não seria um problema se através disso o autor pudesse potencializar sua denúncia.

Na contemporaneidade, a divisão entre o real e o ficcional tem sido cada vez mais questionada, de modo que os diários, por exemplo, surgem como expoentes da arte literária. Pensemos em Carolina Maria de Jesus, a qual radicaliza o recurso do testemunho em sua literatura, fazendo com que seu diário se torne uma obra traduzida para dezenas de línguas. Talvez Lima Barreto, ainda que de forma menos extrema, tenha sido, no panorama da literatura brasileira, precursor dessa tradição que deu origem ao *Quarto de despejo*, de Carolina. É inquestionável, nesse sentido, que o autor tenha ficcionalizado a cidade em que viveu, os preconceitos pelos quais passou e a vida ingrata com a qual lidou. O que cabe a nós discutir, portanto, é a relevância desse estigma para a cena teórica atual e de que maneira reler

Lima Barreto pode ser também revistar relações de poder tão próximas de nós.

Assim, a hipótese com a qual pretendemos trabalhar é que Lima Barreto foi vítima de um enquadramento, pois sua obra confrontou as elites do seu tempo, assim como destoou do conceito de literatura presente na virada do século XIX para o XX. Sem a sutil ironia de Machado e sem a ousadia dos primeiros modernistas, Lima Barreto não entraria no cânone sem dificuldades. Por isso, se hoje é considerado um ficcionista importante, devemos agradecer ao fato de que toda leitura é filtrada pelo tempo presente. Dessa forma, o Lima Barreto de 2019 não é o Lima Barreto do início do século passado, pois as interpretações que hoje temos sempre serão uma reconstrução do passado a partir da experiência contemporânea. É essa experiência que nos permite reler sua produção sob nova lente.

No tempo de Lima, um crítico literário de grande influência e muito admirado pelo escritor era José Veríssimo. Ao ler na revista *Floreal* os primeiros capítulos de *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, o intelectual avaliou positivamente tanto a obra de ficção, quanto o periódico de que Lima fazia parte. Contudo, ao ter em mãos o romance completo, demonstrou outra opinião em relação à história de Isaiás. Assim, em um posicionamento alinhado ao que Antônio Candido demonstraria anos depois, Veríssimo mudou de ideia sobre a narrativa e corroborou para a recepção pouco entusiasmada que o romance de estreia de Lima Barreto recebeu em seu tempo. Em carta ao escritor, defende que

Há nele, porém, um defeito grave, julgo-o ao menos, e para o qual chamo a sua atenção, o seu excessivo personalismo. É pessoalíssimo e, o que é pior, sente-se demais que o é. Perdoe-me o pedantismo, mas a arte, a arte que o senhor tem capacidade para fazer, é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização. (apud BOSI, 2006. p.340)

Unindo as duas opiniões, temos uma mesma leitura. “O testemunho” e o “desabafo”, assim como o “excessivo personalismo” foram diagnosticados como pontos negativos da escrita de Lima Barreto. No caso de José Veríssimo, é importante lembrar que, embora muito respeitado pelo escritor, detinha uma opinião bastante negativa sobre a miscigenação no país. Em suas palavras,

a mistura de raças é facilitada pela prevalência do elemento superior. Por isso mesmo, mais cedo ou mais tarde, ela vai eliminar a raça negra daqui. É óbvio que isso já começa a ocorrer. (apud NASCIMENTO, 2016, p. 84)

A verdade é que José Veríssimo previa otimista o extermínio de Isaiás e Claras. Nesse sentido, a má recepção de *Recordações* não se deve apenas ao fato de ser um romance *à clef*, mas à “atitude, considerada atrevida, para um escritor principiante”. (SCHWARCZ, 2017, p.

230) Pode-se ousar dizer, dessa maneira, que, em um interessante ato de modernidade, Lima Barreto mescla a memória pessoal com o discurso de ficção, o que fica mais nítido nas recordações de Isaías, mas que se evidencia em outros importantes momentos de sua produção, como, por exemplo, em *Clara dos Anjos*, romance que, para Lúcia Miguel Pereira, é “um desabafo onde se sente o timbre da verdade.” (PEREIRA, 2012, p. 34)

Sob esse ponto de vista, surge Alfredo Bosi ao afirmar que “o convívio de objeto e sujeito, de observação social e ressonância afetiva, define com propriedade o estilo realista-memorialista de Lima Barreto.” (BOSI, 2006, p.341). Parece-nos excelente a definição da obra de Lima como “realista-memorialista”, sinal de que o crítico poderia demonstrar uma interpretação distinta daqueles que depreciam a ficção de Lima. Todavia, nem mesmo este que reconhece o estilo que criou Isaías e Clara deixa o autor imune, visto que, ao analisar *Clara dos Anjos*, afirma que “como nas *Recordações*, a ação e os sentimentos não chegam a assumir a espessura de um enredo, esfumando-se aqui em retalhos da vida suburbana, animados de ironia e piedade.” (ibidem, p. 344)

Nesse panorama, indiscutível é que a ficção de Lima gera elogios e reprovações há um século. Mesmo em um de seus romances menos comentados, conseguimos perceber essa dupla leitura. É o caso da resenha de *Numa e a ninfa* feita por João Ribeiro, publicada originalmente n’*O Imparcial*, do Rio de Janeiro, em maio de 1917. Para o jornalista, a história de Numa Pompílio é “um dos raros livros que espelham, com verossimilhança senão com fidelidade, os vícios e costumes da sociedade política, (...) um esboço tão parecido à realidade que com ela se confunde.” (RIBEIRO, 2017, p. 8) Acrescenta também que as páginas em torno da Cidade Nova são construídas com “descrição magistral” (ibidem, p. 10). Por outro lado, alguns parágrafos adiante identifica uma falha na narrativa, de maneira análoga ao que percebera Bosi em *Clara dos Anjos*.

Há um defeito grave neste, como em outros romances de Lima Barreto. Não há razoável acabamento; falta sempre a chave da abóboda que ele carpinteja excelentemente. Todos os personagens desaparecem quase subitamente; a vida do próprio Numa tem apenas um desenlace, insignificante para um cínico daquela espécie. (...)

Já no *Policarpo Quaresma*, que é um romance admirável pelo contexto, encontramos o mesmo desfalecimento, desproporcionado na conclusão. Todos os arabescos toda a decoração é esplêndida, mas a arquitetura é falha. (ibidem, p. 10)

Nesse caso, se Bosi conclui que a história de Clara são “retalhos” e Ribeiro aponta que temos em mãos uma arquitetura falha, talvez isso se deva ao fato de que sua concepção maior

foi interrompida pela morte prematura do autor, que planejara, conforme constam nos escritos de seu *Diário íntimo*, produzir muito mais e, inclusive, continuar a história da jovem suburbana. Seria impossível encontrar acabamento magistral em uma obra interrompida. Nesse sentido, o projeto de Lima Barreto ao qual temos acesso hoje é, na verdade, um fragmento, visto que nosso escritor não pôde construir a grande obra que almejava, pois teve o fio da vida precocemente cortado. No mesmo João Ribeiro, que àquela altura não imaginara que Lima Barreto teria apenas mais cinco anos de vida, encontramos sintonia com nosso argumento.

Verdade é que temos em Lima Barreto um grande romancista da cidade, conhecedor dessa Babilônia, como o foi Aluísio Azevedo, o autor do *Cortiço*. É realmente um escritor, dotado de observações argutas, de imaginação e de estilo. Não é um escritor muito puro no sentido de escrupulosa correção; sê-lo-á quando o quiser e naturalmente é isso obra do tempo. (RIBEIRO, 2017, p. 11)

Mais de um século depois, seria o caso de alterar o verbo e dizer que tal transformação teria sido obra do tempo. Não o foi. A Lima Barreto, faltou a possibilidade de viver. Sua escrita imortalizou-o, mas isso não elimina o fato de que lê-lo é estar diante, em última análise, de uma luta contra o tempo. Em seus escritos pessoais, encontram-se diversos registros de esboços daquilo que seriam suas obras futuras. Chega a mencionar o *Germinal negro* que escreveria, a obra-prima que jamais pôde concluir. Se na França de Zola temos a série *Rougon-Macquart* como uma árvore profícua de romances, em Lima temos um tronco potente que, no entanto, não conseguiu florescer como almejava.

Veio-me à ideia, ou antes, registro aqui uma ideia que me está perseguindo. Pretendo fazer um romance em que se descrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda. Será uma espécie de *Germinal negro*, com mais psicologia especial e maior sopro de epopeia. Animará um drama sombrio, trágico e misterioso, como os do tempo da escravidão. Como exija pesquisa variada de impressões e eu queira que esse livro seja, se eu puder ter uma, a minha obra-prima, adia-lo-ei para mais tarde. (...) Ah! Se eu alcanço realizar essa ideia, que glória também! Enorme, extraordinária e — quem sabe? — uma fama europeia. (*DI*, p. 32)

Lima Barreto teve muitos sonhos. Não pôde, contudo, realizá-los. Esses apontamentos, em conjunto, são importantes para elucidar um dos motivos pelos quais a insistente comparação com Machado de Assis é descabida e, quiçá, injusta. Muito já se escreveu em torno dos autores cariocas, de modo que não é mais preciso aprofundar essa discussão. No entanto, queremos pontuá-la para concluir o horizonte teórico em torno do nosso autor.

O Bruxo do Cosme Velho nascera em 1839 e, quando publicou suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881, já contava com mais de 40 anos, momento a partir do qual publicaria todas as suas obras de maturidade, como a maioria dos contos e os romances

Quincas Borba, Dom Casmurro, Esaú e Jacó e Memorial de Aires. Lima Barreto, por outro lado, passou por duas violentas internações psiquiátricas e abandonou a vida ainda aos 41 anos. Nunca poderemos ter a dimensão do que a pena combativa de Lima teria criado caso o autor suburbano tivesse vivido até os 69, tal qual Machado. Não é por acaso que, na biografia escrita por Francisco de Assis Barbosa, encontramos a epígrafe emprestada de Manuel Bandeira: “a vida inteira que podia ter sido e que não foi.”

Nesse sentido, pensando mais atentamente o romance *Clara dos Anjos*, surge um exemplo claro da marginalização a que a crítica do tempo de Lima Barreto o condenou. Seu último livro, embora corajoso e inovador, não foi reconhecido como tal.

Sem ter a radicalidade do movimento modernista, excessivamente político e desprezando a sofisticação da intelectualidade de posições sociais prestigiosas, o romance publicado em 1922 sofreria uma orfandade que só bem mais tarde, com o surgimento de outras obras que tratariam da vida urbana e incluiriam no cenário literário os excludentes, os diferentes e os marginalizados, seria corrigida. (RESENDE, 2012, p. 12)

Dessa maneira, a ficção barretiana foi responsável por um passo imprescindível em nossa literatura, que apenas começou a colocar em cena de maneira efetiva os elementos marginalizados do Brasil no começo do século XX. Em 1902, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, por exemplo, já fizeram a denúncia contra a truculência da Guerra de Canudos, eternizando que o sertanejo é, antes de tudo, um forte. De maneira semelhante, Monteiro Lobato, ao criar Jeca Tatu em *Urupês*, de 1918, revelava o atraso e a miséria presentes na vida do campo. Lima Barreto, nesse panorama, foi o primeiro a fazê-lo de forma contundente na então capital da república, atravessada por reformas urbanas e pela irreal tentativa de construir Paris nos trópicos. Sobretudo, o carioca foi aquele que tematizou a questão da cor em uma sociedade que lutava para esconder suas cicatrizes coloniais e escravocratas.

Dessa maneira, no tradicional percurso crítico ao qual nos contrapomos, se, para Candido, os romances de Lima apresentam uma força irregular por conta do tom de testemunho e desabafo, Sérgio Buarque de Holanda chega a críticas muito mais agudas ao insistir na comparação improdutiva entre Barreto e Machado de Assis: “A verdade é que Lima Barreto não foi o gênio que nele suspeitam alguns dos seus admiradores e nem é possível, sem injustiça, equipará-lo ao autor de *Brás Cubas*”. (HOLANDA, 2012, p.35) O crítico, portanto, sintetiza uma tradição de comparações entre o autor de *Dom Casmurro* e o criador de Policarpo, baseada no fato de que

Machado firmou-se como o escritor oficial: Lima, o maldito. Com isso, a

aproximação realizada entre ambos diminui e dificultou também o reconhecimento do valor literário da obra barretiana, além de ter deixado um legado mais negativo que positivo para Lima. (FREIRE, 2011, p. 94)

Essa “maldição” jogada sobre Lima Barreto por críticos como Sérgio Buarque passa, sobretudo, pela forma como abordou os temas de seus textos. A eterna dúvida sobre o adultério de Capitu ou a autoritária insanidade de Simão Bacamarte são, sem dúvidas, enredos polêmicos. Contudo, os temas perseguidos explicitamente por Lima Barreto, tais quais a discussão do racismo, da segregação dos subúrbios e das incoerências da primeira república, foram impossivelmente incômodos para seu tempo, configurando-se como a perturbação que ninguém quis ver e que até hoje é terreno fértil para a censura. Sob essa perspectiva, na tentativa de atualizar essa questão, cabe lembrar que

a camada dominante simplesmente considera qualquer movimento de conscientização afro-brasileira como ameaça ou agressão retaliativa. E até mesmo se menciona que nessas ocasiões os negros estão tratando de impor ao país uma suposta superioridade racial negra... Qualquer esforço por parte do afro-brasileiro esbarra nesse obstáculo. (NASCIMENTO, 2016, p. 94)

Nesse sentido, é evidente que o escritor das subalternidades não se preocupou em traçar enigmas como os olhos de Capitu ou ironias atemporais como Brás Cubas. Em vez disso, optou por “uma escrita mais direta, voltada para a conscientização ‘do povo’, menos ‘binocular’”. (SCHWARCZ, 2017, p. 209) E, inquestionavelmente, conseguiu.

Por outro lado, seria leviano afirmar que Machado de Assis ignorou, por exemplo, a questão da escravidão. A diferença fundamental é de que forma decidiu tratar esse assunto. Lima Barreto fez questão de jamais ser sutil, por isso foi alvo imediato de uma elite que até hoje se incomoda quando confrontada com as injustiças de cor e de classe. No caso da ficção machadiana, contudo, encontramos uma escrita para as gerações futuras, baseada na sutileza que Lima Barreto negou. O fragmento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em que o narrador descreve os hábitos de Cotrim funciona como ilustração de uma literatura potente, ainda que menos “militante”.

Talvez pareça excessivo o escrúpulo do Cotrim, a quem não souber que ele possuía um caráter ferozmente honrado. Eu mesmo fui injusto com ele durante os anos que se seguiram ao inventário de meu pai. Reconheço que era um modelo. Arguiam-no de avareza, e cuido que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude, e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o déficit. Como era muito seco de maneiras, tinha inimigos que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de

um homem o que é puro efeito de relações sociais. (ASSIS, 2016, p. 213 - 214)

É em Machado que encontramos o sarcasmo necessário para tematizar a escravidão atribuindo as práticas cruéis de seu personagem a “puro efeito de relações sociais.” Para o leitor atento, há uma crítica ao sistema escravocrata e, pensando o romance como um todo, um ataque à incoerente burguesia brasileira.

A essa discussão, poderíamos também acrescentar os contos *O caso da vara*, de 1891, e *Pai contra mãe*, de 1906; provas de que Machado de Assis não estava alheio ao turbilhão social de seu tempo, mas que preferiu não priorizar em sua pena a força do protesto barretiano. Portanto, Machado “compreendera seu tempo com a profundidade de poucos, mas é justamente essa percepção aguda que o levará a uma postura oposta à de combatividade de Lima Barreto.” (RESENDE, 2016, p. 67). Dessa maneira,

Machado de Assis irá se transformar num observador distanciado dessas populações mas delas profundo conhecedor, posição que lhe vai assegurar uma visão crítica das relações sociais no país. É pelo conhecimento que Machado teve sempre da realidade das camadas subalternas da população que este se aproxima de Lima Barreto. É em permanecer um observador distanciado que está a diferença. (ibidem, p. 60)

Ao focar o racismo em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* ou *Clara dos Anjos*, por exemplo, Lima Barreto não colocou em risco sua “literatura militante”. Arriscou-se de uma forma que o fundador da Academia Brasileira de Letras jamais faria. Assim, se por um lado Machado de Assis conseguiu ser refinado em sua ficção, sem dúvidas Lima pôde ser mais potente no que almejou. A arte é uma questão de escolha. Por esse motivo, no caso de Lima Barreto,

a opção por uma linguagem próxima à do leitor (que não é, forçosamente, o leitor culto de Machado) provoca a pesquisa de uma forma que proporcione a cumplicidade desejada. O pacto implícito com o leitor é elemento fundamental neste que pretende se fazer a voz que fale pela cidade. (ibidem, p. 84-85)

Em síntese, a comparação a Machado não é importante para eleger o vencedor de um desnecessário duelo, pois “um antagonismo que desemboque em inúteis formulações de critérios de valores é tão banal quanto frequente.” (ibidem, p. 57) Afinal, Lima e Machado tiveram projetos de vida e de obra muito distintos. O projeto machadiano não perpassou, com a intensidade de Lima Barreto, a marginalidade social. Em resumo, Brás Cubas e Simão Bacamarte incomodam, porém Isaías e Clara perturbam. Quem perturba a ordem imposta nunca teve o privilégio de passar impune por sociedades autoritárias sem encontrar um triste fim, que nesse caso se aplica tanto ao criador quanto à criatura.

E está aí a questão. Lima Barreto apenas criou Clara, Policarpo, Isaías e tantos outros porque abraçou esse estigma. Mais que isso, teve a bravura de abraçá-lo em uma sociedade meticulosamente construída contra alguém de sua classe e cor. Ironicamente, Sérgio Buarque percebera algo parecido, mas preferiu enxergar na valentia de Lima uma fraqueza.

Machado de Assis aristocratizou-se por esforço próprio e da disciplina que para isso se impôs, ficou em seu temperamento e em sua obra uma vertente inumana, que deveria desagradar a espíritos menos capazes de contenção. Desagradaria, como se sabe, a um Patrocínio e desagradou certamente Lima Barreto.

Deste pode-se dizer que não conseguiu forças para vencer, ou sutilezas para esconder, à maneira de Machado, o estigma que o humilhava. (HOLANDA, 2012, p. 39)

Ao afirmar que Machado conseguira “esconder” esse estigma, Sérgio Buarque deixa claro como o projeto de literatura militante de Lima Barreto ainda não era bem-vindo. *Clara dos Anjos*, concluído em 1922, recebeu o prefácio de onde retiramos as observações do crítico na edição de 1956. O momento em que o escreveu explica, embora não justifique, a incapacidade de enxergar nos traços pessoais da obra um valioso mérito literário. Porém, já não se está mais em 1956 e, em 2019, é dever da intelectualidade brasileira problematizar tais discursos em prol da inovação e da pluralidade. Hoje já temos condições históricas de afirmar que Lima Barreto não fez simplesmente um desabafo ou “literatura pessoal”, mas um registro ficcional de toda uma classe, do povo a que não foi dado direito ao grito.

Nesse sentido, preferimos pensar com Abdias Nascimento, que contrapõe os ficcionistas cariocas sob uma perspectiva oposta, mudando o lado da balança construída por Sérgio Buarque de Holanda, o que o permite elaborar uma leitura mais lúcida e convincente em torno de Lima.

Lima Barreto foi outro que não se dobrou às imposições do meio. Como romancista, suas histórias focalizam em geral o ambiente dos subúrbios do Rio de Janeiro onde vive a maioria da gente negra. (...) Lima Barreto, diferentemente de Cruz e Sousa, desenvolveu sua obra numa linguagem viva, quase tão livre como o falar do povo, e desdenhou aqueles escritores que se autoencarceravam aos rigores gramaticais e estilísticos da língua portuguesa usada pelos acadêmicos do Brasil ou de além-mar. (NASCIMENTO, 2016, p. 156 - 157)

Ao desenvolver a comparação entre os dois autores, Nascimento funciona como uma forma de resposta à “aristocratização” que Sérgio Buarque de Holanda lamenta não ver em Lima Barreto, visto que Abdias define Machado de Assis como uma “assimilação cultural”. Nesse sentido, o “estigma” que Lima jamais escondeu é, portanto, um mérito. Para ele, Machado

retratou em seus escritos principalmente o ambiente e pessoas da classe média,

branca, com seus temas, interesses, personagens estranhos ao negro, ou onde este só poderia “infiltrar” como elemento decorativo. Machado de Assis, descendente de africano, fundador da Academia Brasileira de Letras, se obrigava a se exprimir num português acadêmico do melhor estilo; o reconhecimento e a ascensão social que perseguiu, impôs a Machado um ônus cujo peso ele talvez nem sentiu... Não manteve apenas fidelidade aos padrões e estilos metropolitanos; a rendição de Machado foi tão extrema a ponto de transformá-lo num verdadeiro mestre que aperfeiçoou, enriqueceu e expandiu a língua portuguesa utilizada na criação artística tanto no Brasil quanto em Portugal. (NASCIMENTO, 2016, p. 157)

Machado de Assis, como aponta Nascimento, foi um grande mestre. Contudo, enxergar por isso em Lima Barreto uma tentativa falha é estabelecer um critério de “certo” ou “errado” na crítica que apenas enquadra e aprisiona o pensamento, formulando um juízo de valor falacioso na literatura. Nessa perspectiva, ainda no prefácio de 1956, Sérgio Buarque aponta que, vivendo intensamente os temas que abarcou em sua ficção, Lima Barreto

nem sempre pôde distanciar-se o bastante para dar lugar a uma verdadeira perspectiva artística. Dessa ausência de perspectiva decorrem certamente algumas qualidades e muitos defeitos dessa obra. (...) Para os que verdadeiramente estimam a obra do romancista carioca, os próprios defeitos tornam-se, neste caso, uma virtude incomparável. (HOLANDA, 2012, p. 47)

Acreditamos que os defeitos vistos por Sérgio Buarque de Holanda são, na verdade, fruto desse modelo crítico baseado em acertos e erros. Para nós, está-se diante, sem dúvidas, de uma virtude. Se pretendemos avançar nos estudos barretianos com alguma originalidade, é preciso problematizar com urgência essa chave de leitura, pois na crítica literária não há verdade, mas sempre um ponto de vista fruto de uma perspectiva temporal. Basta-nos lembrar que Shakespeare, antes dos românticos, não era o gênio inquestionável da dramaturgia que hoje lemos, encenamos e apreciamos. Se mesmo o bardo de Stratford-upon-Avon mereceu sua releitura, parece-nos que ao ficcionista de Todos os Santos isso também é um direito.

Assim, um dos papéis do intelectual latino-americano, no conflituoso momento histórico em que estamos inseridos, é assegurar o lugar das minorias como detentoras de um discurso legítimo e evitar reproduzir os moldes positivistas do tempo de Lima Barreto. Afinal, nesse tempo, vale lembrar, a eugenia funcionava como um dos discursos centrais da comunidade científica brasileira e mundial.¹⁹

Nesse contexto, determinismos de toda ordem — sobretudo o racial e o geográfico — tornavam-se grande moda no Brasil, e de alguma maneira anulavam ou desfaziam os ganhos obtidos com a República. Cientistas como Nina Rodrigues, Sílvio Romero, João Batista Lacerda e tantos outros, encastelados em suas instituições (como as faculdades de direito, de medicina, os museus de etnografia e

¹⁹ Sobre isso, sugerimos a leitura de *O espetáculo das raças*, de Lilia Schwarcz, importante estudo sobre a questão racial brasileira de 1870 a 1930. Recomendamos também o espetáculo *Tragam-me a cabeça de Lima Barreto*, monólogo de Hilton Cobra.

os institutos históricos e geográficos), transformavam a igualdade em balela, e encontravam no cruzamento racial e na mestiçagem o nosso maior e mais profundo infortúnio. (SCHWARCZ, 2010, p. 22)

O corpo de Lima Barreto e, por extensão o de Clara dos Anjos, era declaradamente indesejado nos primeiros momentos de nossa república. No caso da personagem, era evidente que uma lente branca e eurocêntrica a lia como nula, incapaz e, no que se refere à criança mestiça que carrega no ventre, uma mulher desgraçada. Tratava-se, enfim, da crença de que

o Ocidente inventou a ciência. Que só o Ocidente sabe pensar; que nos limites do mundo ocidental começa o tenebroso reino do pensamento primitivo, o qual, dominado pela noção de participação, incapaz de lógica, é o tipo acabado do falso pensamento. (CÉSAIRE, 1978, p. 58)

Era, pois, período de eugenia, quando se acreditava que “os cruzamentos de raças diferentes rebaixam o nível psíquico e mental... Até que nós tenhamos um conhecimento mais bem fundamentado sobre os efeitos do cruzamento de raças, seria melhor evitá-lo entre raças muito distantes.” (MOEIN *apud* FANON, 2008, p. 111)

Evidentemente, portanto, com uma literatura negra, repleta de mestiçagens e cheia de africanismos, Lima Barreto não seria pacificamente aceito. Para a sorte de nossa literatura, Lima Barreto foi incapaz de “aristocratizar-se”, como quis Sérgio Buarque Holanda. Caso o tivesse feito, talvez houvesse realmente se transformado em uma tentativa falha de Machado de Assis. Em vez disso, mapeou como ninguém antes fizera os subúrbios cariocas, transformando-os em literatura. Mais ainda, foi capaz de pôr em sua pena as cores fortes do racismo e as mazelas urbanas com uma inovação que para nós é até hoje fundamental. Em suas histórias, “os conteúdos temáticos eram portanto nobilitados pelos recursos de linguagem e está modelada pela realidade que veiculava, o conjunto constituindo uma totalidade harmoniosa e votada à máxima viabilidade comunicativa”. (SEVCENKO, 1995, p. 169) Se o famoso poema em prosa de Baudelaire narra a perda da auréola de um poeta, Lima Barreto talvez tenha sido aquele que recusou-se a ter auréolas, contrapôs-se à literatura que se pretendia um sorriso da sociedade, pois sabia que nem só de sorrisos se fez o Brasil.

Para investigar a *Belle époque* tropical na que esteve Lima, Brito Broca afirma que a primeira década do século XX foi, para o mundo ocidental, “um período de euforia de que a civilização brasileira participou vivamente” (BROCA, 2004, p. 13). No caso do Rio de Janeiro, não se pode deixar de lado a desenfreada destruição do passado colonial feita pelas reformas de Pereira Passos. A reconstrução imposta foi responsável pela obliteração de tudo o que não correspondia à paisagem “moderna”, o que resultou na marginalização de uma parte

expressiva da sociedade carioca. Nesse quadro caótico, Lima Barreto esteve à frente de seu tempo por ter sido capaz de questionar o “progresso”.

Sob o “Bota abaixo”, o Rio de Janeiro tenta se transformar em Paris a duras penas. Dentre elas, para acompanhar a paisagem urbana que se modificava, os hábitos e costumes cariocas também foram sendo progressivamente alterados. Afinal, uma cidade que se queria europeia não concederia mais espaço para os mesmos cidadãos que circulavam por suas ruas tortuosas e ainda tão coloniais. Não por acaso, é nesse momento que surgem medidas inusitadas transformadas em lei, dentre as quais a proibição de andar descalço ou cuspir na rua. Portanto, esses hábitos vistos de forma nociva ao novo projeto de cidade serão condenados em nome da “civilização”.

Na tentativa de impor “civilidade” ao habitante da urbe, Pereira Passos vai emitindo, ao longo de sua gestão, uma série de proibições relativas a práticas urbanas comuns na cidade: proíbe que se cuspa na rua e nos bondes, proíbe a vadiagem de caninos, proíbe que se façam fogueiras nas ruas da cidade, que se soltem balões, proíbe a venda ambulante de loterias, de exposição de carnes à venda nas ruas, também proíbe o trânsito de vacas leiteiras na cidade e andar descalço e sem camisa. Em uma ação conjunta com tais restrições, Pereira Passos busca substituir antigas práticas urbanas por novos hábitos tidos como “civilizados”. (AZEVEDO, 2003, p.62)

Trata-se, em última instância, do velório de uma cidade que acabara de falecer e sobre cujo cadáver erguer-se-ia uma nova. Lima Barreto foi um dos poucos de sua época capaz de perceber que tal velório era fruto, na verdade, de um assassinato. Ao contrário de Olavo Bilac, que “descreve com um sadismo sensual e efusivo a demolição da antiga cidade e a abertura de novas perspectivas”, (SEVCENKO, 1995, p. 31) Lima não foi entusiasta do progresso e caminha na contramão dos discursos “civilizadores” de Pereira Passos e Oswaldo Cruz.

O Rio de Janeiro de Lima Barreto também seria ‘outro’: em vez da corte, tão descrita pelos colegas de geração, o escritor selecionaria o ‘subúrbio carioca’. Se o autor se acostumara a transitar por toda a cidade, já sua geografia simbólica elegeria um cenário ficcional particular. Por contraposição aos monumentos, ruas alargadas, praças vistosas e renovadas, edifícios cada vez mais altos, a imagem do subúrbio aparece como um resumo da desorganização. (SCHWARCZ, 2010, p. 16)

Quando se recusam os discursos do centro, ser violentamente atirado na periferia é inevitável. Tal reconfiguração urbana “era a ‘regeneração’ da cidade, e por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época”. (SEVCENKO, 1995, p. 30). Sendo assim, os textos de Lima já nascem periféricos porque contam a história ingrata que a Paris nos trópicos, tentando “regenerar-se”, não queria ouvir.

A expressão “regeneração” era por si só esclarecedora do espírito que presidiu esse movimento de destruição da velha cidade, para complementar a dissolução da velha sociedade imperial, e de montagem da nova estrutura urbana. O mármore dos novos

palacetes representava simultaneamente uma lápide dos velhos tempos e uma placa votiva ao futuro da nova civilização. (ibidem, p. 31)

Um exemplo desse embate entre o centro de Bilac e a periferia de Lima está na crítica ao jornalista Figueiredo Pimentel, que já havia sido satirizado no personagem Florêncio das *Recordações de Isaías Caminha*. Proferindo o bordão de que “o Rio civiliza-se”, foi satirizado diretamente por Barreto em crônica do dia 26 de Janeiro de 1915. Nesse texto, o cronista ataca os ideais excludentes do progresso ao analisar as “elegâncias bem idiotamente binoculares”, alusão à coluna *Binóculo*, assinada por Pimentel.

Porque o Senhor Rio Branco, o primeiro brasileiro, como aí dizem, cismou que havia de fazer o Brasil grande potência, que devia torná-lo conhecido na Europa, que lhe devia dar um grande exército, uma grande esquadra, de elefantes paralíticos, de dotar a sua capital de avenidas, de *boulevards*, elegâncias bem idiotamente binoculares e toca a gastar dinheiro, toca a fazer empréstimos; e a pobre gente que mourejava lá fora, entre a febre palustre e a seca implacável, pensou que aqui fosse o Eldorado e lá deixou as suas choupanas, o seu sapé, o seu aipim, o seu porco, correndo ao Rio de Janeiro a apanhar algumas moedas da cornucópia inesgotável. (...) O Rio civiliza-se! (BARRETO, 2004, v. I, p.166 – 167)

Assim, Lima Barreto presenciou o projeto de destruir uma cidade e muitos de seus habitantes em prol de um projeto. Durante o apagamento dessa geografia de outrora, almejava-se obliterar, tal como o derrubar de um prédio antigo, todas as histórias, memórias e vivências dos personagens que não eram bem-vindos na *Belle époque* carioca. Criou, então, personagens vítimas desse modelo de organização social e inspirou-se na própria vida para trazer às suas páginas o protesto de criaturas apagadas. Evidentemente, incomodou aqueles a quem agradavam os discursos de ordem e progresso.

Dessa forma, tendo em vista o contexto social de Lima Barreto, cabe esclarecer que *Clara dos Anjos* foi

considerado mal escrito, sem capricho, de acabamento precário, e sobretudo trazendo ao mundo literário pobres, pardos, loucos e mulheres seduzidas, não poderia pertencer ao cânone acadêmico nos últimos momentos da literatura como “sorriso da sociedade.” (RESENDE, 2012, p. 12)

Logo, demonstrar os avessos de uma pretensa modernidade não condizia com o cânone de seu tempo. Se hoje almejamos com mais frequência enxergar a produção literária das periferias, o Brasil de Lima Barreto precisa ser revisitado, um país que não se encontra apenas na ficção do início do século XX. Para perceber isso, basta lembrarmos como o autor carioca tratou certos temas da pátria, ilustrada, dentre outros exemplos, pelo injustiçado Isaías Caminha: “A polícia no Brasil só serve para exercer vinganças, e mais nada” (*REIC* p.115)²⁰ e

20 É inevitável lembrar aqui o poema “Justice”, de Langston Hughes: “That Justice is a blind goddess/Is a thing to which we black are wise./Her bandage hides two festering sores/ That once perhaps were eyes.” (HUGHES, 1995, p. 31)

pelo triste fim de seu sonhador major Policarpo Quaresma: “A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete”. (*TFPQ*, p. 194)

Em Walter Benjamin, encontramos a bela e melancólica imagem do anjo da História, o qual observa de olhos arregalados os escombros do passado e é impelido por uma tempestade chamada progresso. Para mantermos a figura benjaminiana, podemos afirmar que, enxergando a “história dos vencidos”, Lima Barreto talvez estivesse sendo empurrado pela mesma tempestade que atingira o anjo e conseguiu, inclusive, ver os escombros que estavam sendo criados em seu tempo. No século XXI, nós lidamos com as consequências desastrosas desse processo, em razão do qual a população periférica dos tempos do autor é, com poucas exceções, a mesma de hoje. Dessa maneira, um dos fatores que mais incomodou na literatura de Lima Barreto foi sua obsessão por periferias, que, na república velha brasileira, passava invariavelmente pela não-absorção da população negra à sociedade e ao mercado de trabalho após a abolição da escravidão. Por esse motivo, podemos dizer que

Lima fazia uma “literatura negra”. Não apenas por ser afrodescendente (aliás, ele sempre difundiu com orgulho a história do continente africano), mas porque sua literatura era universal e brasileira ao tratar de personagens “negros”, “morenos” e com todas as variações de cor, e ao trazer enredos em que essas populações, embora sofressem com o preconceito arraigado, levavam a vida, criavam, cultuavam seus deuses, decoravam suas casas, cantavam suas músicas, vestiam-se para os dias feriados, divertiam-se com suas festas. A cor e a raça social fazem *toda* diferença na construção dos romances de Lima, no desenho dos protagonistas e no desfecho de seus livros. (SCHWARCZ, 2017, p. 415)

Se, para Sérgio Buarque, Lima não conseguiu vencer o estigma que o humilhava, parece lúcido afirmar, na verdade, que com suas humilhações foi capaz de recriar a vida. Certamente não a sua, que não deixou de ser atravessada pelo alcoolismo, pela pobreza e pela exclusão, mas recriou o Rio de Janeiro de seu tempo nas linhas de sua ficção e na potência de suas crônicas. O estigma jamais poderia passar despercebido, de modo que, caso tivesse cumprido a fórmula tão almejada por Holanda, talvez não estivéssemos estudando hoje o escritor de Todos os Santos.

Nesse sentido, pensando as amarras que perpassam o pensamento de Holanda, vamos ao encontro da definição dos escritos de Lima como “uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos seus melhores momentos ele soube transfigurar em arte.” (HOLANDA, 2012, p.36) Lima Barreto não escondeu sua confissão e graças a ela hoje o temos. Transformou as mágoas em arte, cunhando uma ficção incômoda e periférica. Preferimos, portanto, enxergar que “na obra de Lima Barreto, as separações canônicas entre ficção e não ficção, realidade e imaginação, são

muitas vezes fugidias.” (SCHWARCZ, 2010, p. 15)

Sendo assim, de volta ao quarto de Carolina Maria de Jesus, encontramos, nas duras linhas de seu diário, uma descrição detalhada da falta de comida, seu maior algoz. É curioso perceber como a questão do racismo, por exemplo, aparece de forma menos expressiva nesses escritos, uma vez que a tragédia cotidiana da fome supera qualquer outra forma de exclusão e injustiça. Carolina afirma conhecer a fome tão de perto que é capaz de dizer que sua cor é amarela. Lima, por sua vez, não passou pelo abismo irreparável de não ter com o que se alimentar, por isso suas páginas não são amarelas. Nele, por outro lado, “o negro é a cor mais cortante, mais impressionante.” (CV, p.188)

Literatura, ao menos para os leitores atentos, é uma mistura de cores. Nesses casos, cores que muitos se recusam a enxergar. Portanto, diante de uma tradição crítica acostumada a diminuir Lima Barreto em decorrência dos “excessos” de personalidade em sua obra, ressaltamos que “Lima embaralha propositadamente tudo: seus personagens e sua própria realidade.” (SCHWARCZ, 2017, p. 31) Tudo era proposital. Seu plano, apesar de brutalmente interrompido, foi muito bem orquestrado, como qualquer visita ao *Diário íntimo* pode nos mostrar. Para ele, não podemos limitar a arte literária aos estudos burocráticos e subdivisões categóricas.

Mas esta pura ideia, só como ideia, tem fraco poder sobre a nossa conduta, assim expressa sob essa forma seca que os antigos chamavam de argumentos e os nossos Camões escolares dessa forma ainda chamam aos resumos, em prosa ou verso, dos cantos dos *Lusíadas*. É preciso que esse argumento se transforme em sentimento; e a arte, a literatura salutar tem o poder de fazê-lo, de transformar a ideia, o preceito, a regra, em sentimento; e, mais do que isso, torná-lo assimilável à memória, incorporá-lo ao leitor, com auxílio dos seus recursos próprios, com auxílio de sua técnica. (BARRETO, 2017, p. 274)

Como definira o próprio autor, Lima Barreto transformou a regra em sentimento. Sentimento este que muitas vezes foi angustiado, porém é na melancolia de suas letras que surge a pungência de sua denúncia. Por intermédio da pena de Lima Barreto e de cada linha escrita nos subúrbios cariocas, percebemos que é autoritário e equivocado tentar estabelecer fórmula única para se fazer literatura.

Lima Barreto inovou em seu método.

Não o injusticemos.

3.2. Desejo, sobrevivência e maternidade: redescobrimo o Brasil em *Clara dos Anjos*

— *A gente combinamos de não morrer.*
 — *Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel.*
 (Conceição Evaristo, *Olhos d'água*)

Morte, angústia de quem vive. Assim definiu Vinícius de Moraes em um de seus mais famosos sonetos. Menos angustiante seria, certamente, se pudéssemos fugir de nossa tão limitada condição humana e combinar de não morrer. A questão, no entanto, é que, combinando ou não, há corpos cujas mortes são banalizadas, aos quais a vida é tantas vezes restrita. É sobre eles que pretendemos desenvolver nossa leitura. Para tanto, partimos de uma noção cunhada por Antônio Candido, que, ao analisar *O cortiço*, percebeu nesse romance um “Brasil em miniatura”, (CANDIDO, 1991, p. 120) pois vê na escrita de Aluísio Azevedo uma possível alegoria do país.

Também para Lilia Schwarcz o romance de Azevedo é “entendido como uma espécie de laboratório social”. (SCHWARCZ, 2017, p. 258) Logo, visamos a deslocar esse conceito e construir, assim, uma nova leitura de *Clara dos Anjos*. O que observaremos aqui é de que forma tal obra pode ser lida, embora por outras razões, como um “Brasil em miniatura”. Almeja-se, sobretudo, rever as interpretações tradicionais que temos até hoje dessa obra. Nesse sentido, traçaremos novos caminhos seguindo os passos de sua personagem e de outras mulheres da ficção ocidental, pois os olhares sobre Clara ainda não parecem estar completos. Almejamos, com isso, desenvolver novas formas de comparatismo para demonstrar a modernidade que diferencia Lima Barreto de outros autores de seu tempo.

Muito já se escreveu em torno da modernidade de Lima Barreto ao demonstrar na referida obra “uma visão pioneira acerca do preconceito que paira, especificamente, sobre a mulata.” (SCHWARCZ, 2010, p. 44) Nessa pesquisa, porém, pretendemos demonstrar como esse ato de modernidade é ainda maior do que aquele que a crítica tem enxergado, mesmo em suas leituras mais contemporâneas.

O romance *Clara dos Anjos* narra a história de uma jovem negra e suburbana que se envolve afetiva e sexualmente com Cassi Jones, rapaz branco com maior poder aquisitivo, embora também seja morador dos subúrbios. É nessa hierarquia suburbana que Lima Barreto constrói seu romance e, ao final da narrativa, a protagonista é por ele esquecida, tendo que conviver sozinha com a “desonra” de sua gravidez. Aí que encontramos a miniatura do Brasil: a mulher negra e periférica a ser explorada pelo homem branco. A partir disso, podemos

encontrar a própria formação do país, desde a relação tensa entre portugueses e índias, passando por senhores de engenho e escravas, chegando a uma realidade não muito distinta no século XXI. É por esse motivo que Abdias Nascimento, ao analisar a sociedade escravocrata brasileira, pontua que

A norma consistia na exploração da africana pelo senhor escravocrata, e este fato ilustra um dos aspectos mais repugnantes do lascivo, indolente e ganancioso caráter da classe dirigente portuguesa. (...) O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco. (NASCIMENTO, 2016, p. 73 - 74)

Essa alegoria é comprovada pela própria epígrafe do livro, fragmento da obra *História do Brasil*, de João Ribeiro, o qual enfoca os homens que “abusavam da inocência” das índias. Seria ingênuo ignorar a marca que o próprio autor nos deixa no início de seu romance. Todavia, o problema que enfrentaremos é a tradição crítica de ler Clara como uma infeliz derrotada, pois, apesar das violências pelas quais passou, insistir na derrota dessa mulher é, em algum sentido, apostar na derrota do Brasil. Diante de uma literatura “militante” como a de Lima, estando em tempos hostis como são os nossos, posicionar-se ao lado de Clara é rever as nossas prioridades.

Com um enredo simples, a história foi publicada postumamente em 1948 na forma de livro, porém já havia sido lançada em folhetim entre janeiro de 1923 e maio de 1924. Desde então, a crítica, de uma forma geral, não tem apontado para o livro como um dos grandes momentos da ficção de Lima Barreto.

De toda a vasta obra de Lima Barreto, *Clara dos Anjos* parece ser a que mais equívocos provocou. Mais ainda, a que mais fortemente fez surgir preconceitos, alguns ocultos sob a força da inteligência de críticos que, no entanto, não podiam fugir completamente às ideias de seu tempo em relação não apenas ao tema da raça, mas também ao comportamento que se esperava das mulheres. (RESENDE, 2012, p. 11)

O “tema da raça” e, principalmente, “o comportamento que se esperava das mulheres” são dois pontos fundamentais para relemos essa obra, pois *Clara dos Anjos* foi diminuído enquanto romance e, de forma análoga, a presença trôpega de sua protagonista foi obliterada.

Em suma, ao nos depararmos com a sinopse do romance e pensando na ficção de Lima Barreto, em que o final feliz não é comum, a protagonista tende a ser interpretada como uma simples vítima impotente. Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, na introdução à edição de 1948, afirma que Clara é “uma mulatinha de quem abusa um rapaz de família superior”,

“sempre a mesma criatura passiva, que a vida tritura incansavelmente.” (PEREIRA, 2012, p. 25 – 26) Sob a mesma tradição, Luiz Silva, sob o pseudônimo de Cuti, aponta, em sua tese sobre Lima e Cruz e Sousa, que “Clara, sob o domínio da paixão, associado ao seu despreparo, é vítima da obnubilação que lhe altera os sentidos da realidade. Nessa luta de dominação, o texto situa o poder do lado de Cassi.” (CUTI, 2009, p. 176). Por fim, na mesma linha de raciocínio, Nejar nos diz que, na prosa de Lima Barreto, “surgem outras criaturas, entre elas, Clara dos Anjos, dentro do mesmo diapasão da nulidade social.” (NEJAR, 2011, p. 160) Passividade, domínio, despreparo e nulidade. Está-se diante, portanto, de uma longa tradição crítica a ser repensada.

Dessa maneira, feito o panorama inicial, o primeiro passo dessa trajetória é a espera. Sob as vozes eurocêntricas que conduzem nossas leituras há alguns séculos, desenvolveu-se o que convencionamos chamar de patriarcado. Com ele, as mulheres são tradicionalmente lidas dentro da lógica da passividade, a inércia que se baseia em esperar por um homem. A expressiva maioria de contos de fadas infantis já lida com essa perspectiva, porém, na tradição literária ocidental, essa noção se constrói em um referencial ainda mais antigo: Penélope, aquela que por vinte anos esperou a volta de Ulysses. Logo, para reler Clara, é pertinente enxergarmos também outro ângulo sobre Penélope e sua espera. Para tanto, partiremos das ideias da pesquisadora Peggy Kamuf, professora de Literatura Comparada na University of Southern California.

Pressed by her household to choose a new husband, Penelope does not want to decide. Instead, *she has given herself* (grifo nosso) the tedious task of unweaving by night what she has woven during the day. It is not a terribly clever trick, nothing like saying “No man” to the Cyclops Polyphemos, although perhaps that is what her unweaving meant. In any case, it is a homelier remedy in a tight spot which works even though her suitors, unlike Odysseus’s Cyclops, are perfectly able to see the tissue of her lies. Like a spider, no doubt, she watches them fly into the web she has stretched across the entrance of the room in which she sits weaving. (KAMUF, 1982, p.6)²¹

Penélope, portanto, age em sua espera. Tecer e desfazer o tecido é, muito mais do que sinal de inércia, um ato de perspicácia para que não tivesse que casar contra suas vontades.

21 Pressionada por sua família para escolher um novo marido, Penélope não quer decidir. Em vez disso, ela deu a si mesma a tediosa tarefa de desfazer à noite o que tecera durante o dia. Não é um truque notoriamente inteligente, nada como dizer “ninguém” ao Ciclope Polifemo, embora talvez seja isso o que seu ato significou. De qualquer forma, é uma espécie de remédio caseiro para a situação complexa em que se encontrava, estratégia que funciona mesmo que seus pretendentes, ao contrário de Ciclope de Ulisses, sejam perfeitamente capazes de ver o tecido de suas mentiras. Como uma aranha, Penélope os observa voando para a teia que ela esticou na entrada da sala onde está sentada, tecendo.’ (KAMUF, 1982, p.6, tradução nossa)

Contudo, do mesmo modo que sua agência é esquecida, a potência da protagonista de Lima não é tida sequer como uma possibilidade. Nesse contexto, tal qual a esposa de Ulysses, Clara não está passiva em sua espera. Para decifrá-la, deixamos as linhas tecidas em Ítaca para alcançar as linhas da ficção no subúrbio carioca e a espera de Clara dos Anjos por Cassi.

Clara dos Anjos, meio debruçada na janela do seu quarto, olhava as árvores imotas, mergulhadas na sombra da noite, e contemplava o céu profundamente estrelado. Esperava.

Fazia uma linda noite sem luar; era silenciosa e augusta. As árvores erguiam-se hirtas e se recortavam na sombra, como desenhadas. Nem uma aragem corria; mas estava fresco. Não se ouvia a mínima bulha natural. Nem o estridular de um grilo; nem o piar de uma coruja. A noite quieta e misteriosa parecia aguardar quem a interrogasse e fosse buscar no seu sossego paz para o coração. (CA, p. 265)

Nessa passagem do romance, verificamos o ato da espera ratificado por parte do narrador. Isso se dá não apenas pelo isolamento do verbo em um período próprio no primeiro parágrafo, mas também pela descrição que se segue, na qual o isolamento da protagonista parece ser enfatizado pelo silêncio e imobilidade do cenário que a cerca. Clara dos Anjos está, indubitavelmente, sozinha. Mais do que isso, a essa altura do romance, está esperando pois já há dentro de si uma vida a gerar-se. Em sintonia ao pensamento de Fanon, esse episódio nos demonstra que

todas essas mulheres de cor, desgrenhadas, à caça do branco, esperam. E certamente um dia desses se surpreenderão não querendo mais se atormentar, mas pensarão ‘em uma noite maravilhosa, um amante maravilhoso, um branco.’ Porém também elas talvez compreendam um dia ‘que os brancos não se casam com uma mulher negra.’ (FANON, 2008, p. 58)

Clara compreende que Cassi não se casaria com uma mulher negra. Contudo, é nesse aparente abandono que também surge sua reação de vida e de esperança algumas páginas a seguir. No intuito de analisá-la, pretendemos tecer uma análise comparativa entre diferentes autores, enredos e vozes. Para tanto, precisamos refazer o percurso de outras mulheres da ficção para entendermos o que distingue a narrativa de Lima Barreto. Lembremos, por enquanto, de *Madame Bovary* (1857), *O primo Basílio* (1878) e *Dom Casmurro* (1899), pois Emma, Luísa e Capitu serão nossos pontos de partida. Curioso pensar que Lima Barreto escreve em seus diários que, quando se julga, nada vale, mas, quando se compara, vê-se grande. (DI, p. 15) Comparemos, portanto, para investigar a grandeza do criador e de sua criatura.

Existe algo de diferente em Clara devido ao fato de que, dentre as mulheres aqui estudadas, todas transgressoras à sua maneira, ela é a única que termina a história viva, o que, afinal, é traço raro das narrativas produzidas na segunda metade do século XIX, das quais

Lima Barreto é herdeiro. Sob esse prisma, Emma Bovary, por exemplo, tem como decisão final o suicídio, que a leva para uma morte decadente. A personagem torna-se uma ruína, imagem que ratifica sua inexistência enquanto indivíduo. Tombando, Emma não é capaz de resistir às intempéries de sua transgressão. Recorramos ao original para que observemos no detalhe as expressões do narrador de Flaubert.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlisaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. (...) Charles était de l'autre côté, à genoux, les bras étendus vers Emma. Il avait pris ses mains et il les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, *comme au contrecoup d'une ruine qui tombe* (grifo nosso). (FLAUBERT, 2001, p. 363 – 364)²²

Em francês, o vocábulo “*aima*”, amar no passado simples, pronuncia-se da mesma maneira que o nome da personagem de Flaubert. Temos em Emma, portanto, aquela que amou. Clara também tem em si a mesma busca pelo próprio desejo, a transgressão ao cerceamento a elas imposto. Para a personagem de Flaubert, isso se materializa através do adultério. No caso da personagem brasileira, transgredir é desobedecer os pais e o comportamento que dela se esperava. Clara dos Anjos, contudo, não se torna ruína em nenhum momento, em vez disso permanece detentora da própria vida e do bebê que carrega em si.

Já no caso português de Eça de Queirós, Luísa, cuja curiosidade por seu primo Basílio é encerrada por uma morte repentina, é tristemente esquecida no simbólico final construído pelo ficcionista.

— De modo que estás sem mulher...
 Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala:
 — Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine!
 E foram tomar xerez à Taverna Inglesa. (QUEIRÓS, 2011, p. 426-427)

A violência falocêntrica do final de Eça não encontra correspondente no desfecho da narrativa de Lima. Ambos os romances têm ao final a fala de um personagem, porém é Basílio que conclui o livro português (e o intitula), retirando de Luísa o posto que um dia tivera. Por outro lado, à Clara foi dado, pela pena de Lima Barreto, o direito de falar. É em

22 Seu peito logo se pôs a ofegar rapidamente. A língua inteira saiu-lhe então pela boca; seus olhos, revirados, empalideceram como os globos de uma lâmpada ao se apagarem, fazendo com que parecesse morta, não fosse pelo assustador aceleração de suas costelas, sacudidas por um suspiro furioso, como se a alma desse pulos para desprender-se. (...) Charles estava do outro lado, de joelhos, os braços estendidos para Emma. Segurava suas mãos e apertava-as, estremecendo a cada batimento de seu coração, como a repercussão de uma ruína que cai. (FLAUBERT, 2012, p. 312)

sua emblemática frase final, ao perceber que não é nada nesta vida, que a consciência da personagem se sintetiza e ganha corpo, como pretendemos demonstrar a seguir.

Capitu, por fim, é fadada a morrer isolada do filho e de sua terra natal. Sua morte sequer recebe no romance uma cena como Emma ou Luísa. No enredo de Machado, Bentinho dedica a ela não mais do que duas linhas de suas memórias.

Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, — creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. (ASSIS, 2004, p. 158)

Uma leitura em torno do nome de Capitu é a alusão à “capital”, ou seja, relativo à cabeça. Cabeça esta, no entanto, subitamente arrancada pelo narrador. É possível enxergar, inclusive, uma violência em Bentinho além da óbvia passagem em que cogita matar Ezequiel, mas um ato de violência discursiva. *Dom Casmurro* tem em si uma violência análoga à encontrada no final do romance de Eça de Queirós, visto que de Capitu é roubada a própria linguagem.

Logo, estamos diante de quatro mulheres que, de formas distintas, agem contra o código moral que se espera de seu tempo. No entanto, apenas a protagonista de Lima sobrevive à sua transgressão e, sobretudo, termina o romance grávida, uma esperança de futuro inscrita em seu próprio ventre. Apesar dos sonhos de Emma, da curiosidade de Luísa e da potência enigmática de Capitu, que, como nos diz Bentinho, era “mais mulher do que eu era homem”, (ASSIS, 2004, p.51) nenhuma dessas mulheres recebe o direito à vida, ao desejo e à linguagem em suas narrativas. Emma torna-se ruína, Luísa é brutalmente esquecida e Capitu é apagada de sua terra e do discurso. O corpo feminino, portanto, é cerceado por todos os lados. Com isso, a sobrevivência de Clara dos Anjos parece não ser gratuita, pode representar, na verdade, um índice fundamental na modernidade de Lima Barreto.

Com os primeiros esboços datados de 1902, *Clara dos Anjos* é o romance mais suburbano de Lima, o qual o autor passou grande parte da vida escrevendo. É dele que surgiria o seu *Germinal negro* e nele que encontramos a única protagonista feminina dentre seus romances. Nesse sentido, no elenco de personagens principais das narrativas longas de Lima Barreto, Isaías Caminha é derrotado pelas condições que lhe cercam e o frustrado Policarpo Quaresma encontra um triste fim. Além deles, há Numa Pompílio, deputado que representa as farsas republicanas e que, traído, opta por manter sua máscara. Por fim, encontramos Gonzaga de Sá, perdido em meio à reconstrução insana de sua cidade, e que

também viria a morrer. Clara, contudo, não é nenhum desses personagens, mas é o corpo que, além de permanecer vivo, carrega no ventre a prova do futuro. Cabe ressaltar, ainda, a modificação feita pelo autor que, em certo sentido, protege sua protagonista da humilhação na versão final do romance, visto que, na primeira referência ao texto, encontrada nas anotações de seu diário ainda em 1903, Clara dos Anjos acabaria sua história prostituída. Modificando o final, o autor pode, enfim, ter perpetuado a vida dessa mulher.

No que se refere a essa gravidez, ainda sob o viés comparativo, há uma importante cena do romance de Lima em que assistimos ao desespero de Clara ao descobrir que seu encontro com Cassi havia gerado em si um fruto.

Pensou em morrer; pensou em se matar; mas, por fim, chorou e rogou a Nossa Senhora que lhe desse coragem. Se pudesse esconder?... — acudiu-lhe repentinamente este pensamento. Se pudesse "desfazê-lo"? Seria um crime, havia perigo de sua vida; mas era bom tentar. Quem lhe ensinaria o remédio? Correu o rol de suas poucas amigas; e só encontrou uma: Dona Margarida. (CA, p.283)

Seu primeiro instinto é pensar em morrer, tal qual Luísa ou Capitu, e pensa em se matar, tal qual Emma Bovary. Porém, por fim, sobrevive e pede *coragem*. Essa palavra é decisiva para rever a fortuna crítica em torno do destino da protagonista. É nesse vocábulo também que encontramos a ligação com uma personagem fundamental da trama. Trata-se de dona Margarida, uma amiga da família, também moradora do subúrbio e que “era respeitada pela sua *coragem*, (grifo nosso) pela sua bondade e pelo rigor de sua viuvez.” (CA, p. 128) Clara dos Anjos, portanto, é uma mulher de fibra que decide sobreviver, por isso precisa encontrar outra mulher corajosa que a ajude no momento de desespero.

Dessa maneira, é imprescindível perceber aqui o quão importante é a personagem de Margarida para o desenrolar da trama e para o futuro de Clara dos Anjos. Surge, ainda, uma possibilidade de leitura em torno das questões raciais do tempo de Lima, pois Margarida veio para o Brasil com o pai alemão e, portanto, o autor pode estar nos indicando que conseguiu reagir pois não estava sujeita ao estigma da cor como marcador social da diferença. De todo modo, estamos diante de uma personagem à frente do seu tempo e revolucionária dentro das circunstâncias às quais está sujeita. Eis uma mulher que se diferenciava pela força: “Destacava-se muito dona Margarida Weber Pestana, pelo seu ar varonil, tendo sempre ao lado o filho único, de catorze anos, fardado com uma fardeta de colegial.” (CA, p. 127)

Viúva, cuida do filho sozinha — como imaginamos que Clara poderia ter feito se Lima Barreto tivesse concluído seu projeto. Afinal, a alemã é o exemplo da menina, o paradigma de mulher que lhe acompanha bem mais do que a própria mãe. Assim como

Margarida teve sucesso em sua maternidade destituída de presenças masculinas, estamos a propor que Clara dos Anjos também poderia ser bem-sucedida nesse destino. Afinal, está presente na narrativa o quão importante é o exemplo de Margarida para Clara.

Ela tinha bem perto o exemplo de Dona Margarida Pestana, que, enviuvando, sem ceutil, adquirira casa, fizera-se respeitada e ia criando e educando o filho, de progresso em progresso, fazendo tudo prever que chegaria à formatura ou a coisa parecida. (CA, p. 218 – 219)

Pretendemos demonstrar, dessa maneira, que Margarida, apesar das limitações de seu gênero no momento e no lugar em que vivia, não precisa de aproximações masculinas, é por isso que, ao ser flertada por Ataliba do Timbó, “meteu-lhe o guarda-chuva com vigor.” (CA, p. 128) É também essa personagem que surge quando Engrácia vê sua babá sofrer de um ataque súbito e não soube o que fazer.

Qualquer acontecimento inesperado que lhe surgisse no lar, punha-a tonta e desvairada. Quando ainda tinham a velha preta Babá, que a criara na casa dos seus protetores e antigos senhores de sua avó, talvez um deles, pai dela, ficou Engrácia quase doída, ao ser a velha Babá acometida de um ataque súbito. Não sabia o que fazer. Foi preciso que Dona Margarida interviesse, mandasse chamar o médico, fizesse aviar a receita, tomasse, enfim, as providências que o caso exigia. (CA, p. 143 – 144)

Assim sendo, aflita e grávida, Clara busca Margarida, é a ponte que vê entre o medo e a coragem, o desalento e a esperança de sobreviver. Não à toa, é através dessa personagem que a jovem protagonista consegue, ainda que temporariamente, sair das sufocantes limitações de seu lar. Clara dos Anjos vivia em uma “clausura” (CA, p. 125), com uma mãe que dedicava-se a “vigiá-la caninamente” (CA, p. 219) e a viúva, por ser dotada da coragem que a menina suburbana almejava, materializa, desde o início do romance, a única possibilidade de fuga às restrições tão severamente impostas pelos pais.

Era tratada pelos pais com muito desvelo, recato e carinho; e, a não ser com a mãe ou pai, só saía com Dona Margarida, uma viúva muito séria, que morava nas vizinhanças e ensinava a Clara bordados e costuras.

No mais, isto era raro e só acontecia aos domingos, Clara deixava, às vezes, a casa paterna, para ir ao cinema do Méier ou Engenho de Dentro, quando a sua professora de costuras se prestava a acompanhá-la, porque Joaquim não se prestava, pois não gostava de sair aos domingos. (CA, p. 72 – 73)

Raramente saía, a não ser para ir bem perto, à casa de Dona Margarida, aprender a bordar e a costurar, ou com esta ir ao cinema e a compras de fazendas e calçado. A casa dessa senhora ficava a quatro passos de distância da do carteiro. Apesar de ser uso, nos subúrbios, irem as senhoras e moças às vendas fazer compras, Dona Engrácia, sua mãe, nunca consentiu que ela o fizesse, embora de sua casa se avistasse tudo o que se passava, no armazém do “Seu” Nascimento, fornecedor da família. (CA, p. 124 – 125)

Nesse sentido, na bela leitura que faz sobre as aflições de Lima Barreto, Lilia Schwarcz ressalta o medo como fator central de sua geração e da população negra do Brasil pós-abolição.

A modernidade era para poucos, assim como as promessas de igualdade; Lima Barreto pareceu sempre temer tomar a dianteira do projeto republicano ou denunciá-lo, e muitas vezes oscilou entre essas duas atitudes. *Medo* é a palavra frequente em seus escritos: medo do retorno da escravidão, medo de falhar com sua literatura, (...), medo das dívidas que acumulava, da bebida e da sina do alcoolismo que circundava a família, medo da ciência e da modernidade. (SCHWARCZ, 2010, p. 20)

Incontestável é que o projeto moderno republicano não era para Lima Barreto e, certamente, tampouco abarcaria Clara. O medo, então, pairava insistente entre a população afrodescendente do país nesses anos em que a abolição da escravatura ainda não havia demonstrado mudanças reais e profundas na sociedade. Contudo, o escritor, por intermédio de sua personagem, transformou os martírios em possibilidade. Tem sido ignorado o fato de que Clara dos Anjos não apenas termina o romance viva, como pede *coragem* e, com isso, o autor demonstra a relevância de dona Margarida no enredo da trama, aquela que possibilitará a transposição entre o medo de Clara — que afinal era o medo de todo um grupo social — e a potência de sobreviver.

De volta à protagonista de Eça, sem dúvidas uma mulher extremamente corajosa, encontramos também o mesmo vocábulo, mas em uma cena cuja ironia tenta destituí-la de tal qualidade. O ficcionista põe na boca de Jorge a diminuição das mulheres à figura inerte que o século XIX discursivamente construiu.

— Por isso, Sebastião, enquanto eu estiver fora, se te constar que a Leopoldina vem por cá, avisa a Luísa! Porque ela é assim, esquece-se, não reflexiona. É necessário alguém que a advirte, que lhe diga: “Alto lá, isso não pode ser!” Que então cai logo em si, e é a primeira!... Vens por aí, fazes-lhe companhia, fazes-lhe música, e se vires que a Leopoldina aparece ao largo, tu logo: “Minha rica senhora, cuidado, olhe que isso não!” Que ela, sentindo-se apoiada, tem decisão. Se não, acanha-se, deixa-a vir. Sofre com isso, mas não tem coragem de lhe dizer: “Não te quero ver, vai-te!” Não tem coragem para nada; começam as mãos a tremer-lhe, a secar-se-lhe a boca... É mulher, é muito mulher... Não te esqueças, hem, Sebastião? (QUEIRÓS, 2011, p. 48)

Para Jorge, Luísa era “muito mulher” e, por isso, não teria coragem. Contudo, ao envolver-se com Basílio, a mulher demonstra a mesma coragem de Clara dos Anjos ao abrir as janelas para a entrada de Cassi Jones. É frequente e cômodo lermos essas personagens como Jorge as viu no século XIX. No entanto, decolonizar o pensamento não é apenas uma tendência alinhada à agenda contemporânea, passa também por questionar certos arquétipos.

Dito isso, precisamos perceber que, no fragmento supracitado, a prece da personagem é destinada a Nossa Senhora, não a Deus, como ocorre, inclusive no início desse mesmo capítulo ao perceber que Cassi não voltaria: “— Que será de mim, meu Deus?”. (CA, p. 266) A diferença, nesse caso, é a de que a jovem protagonista assume para si uma atitude de ação. Essa mulher quer coragem para os desafios que têm em sua frente e ainda não de aparecer. Há, portanto, um índice de união feminina que pode ser lido como mais um ato revolucionário de Lima Barreto.

Quando está desamparada e sem reação, volta-se para Deus. Todavia, quando decide agir, quando precisa de coragem, busca Nossa Senhora. Quando se dirige a Deus, está estagnada em seu próprio medo, porém, ao clamar por Nossa Senhora, imagem feminina, Clara dos Anjos apresenta uma tentativa de controlar a própria vida de maneira corajosa. Desse modo, Clara quer o apoio de uma mulher e, por isso, não pede ajuda para Deus, como, inclusive, tentou Luísa.

Queria falar a Deus, abrir-se toda a Ele; mas com que linguagem? Com as palavras triviais, como se falasse a Leopoldina! Iriam as suas confidências tão longe que O alcançassem? Estaria Ele tão perto que a ouvisse? E ficou ajoelhada, os braços moles, as mãos cruzadas no regaço, olhando as velas de cera tristes, os bordados desbotados do frontal, a carinha rosada e redonda de um Menino Jesus! (QUEIRÓS, 2011, p 306)

Nesse sentido, estamos partindo do princípio de que “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” (FANON, 2008, p. 33) Desse modo, o peso sobre Luísa é insuportável, pois a cultura da qual faz parte a imobiliza, condenando-a à ausência de linguagem. Por conta disso, a personagem de Eça

sabia que precisava de uma outra fala para enfrentar a realidade, uma fala que fosse *sua* de verdade, capaz de a afastar de vez do discurso pronto que repetira desde a infância. (FIGUEIREDO, 2011, p. 45)

Eis, portanto, uma questão de linguagem. Presa aos limites de sua casa e de seu subúrbio, Clara percebera que “falar é existir absolutamente para o outro”. (FANON, 2008, p. 33) Luísa também havia tomado consciência sobre essa necessidade, mas seu destino não a permitiu desenvolver em si a linguagem própria. Dessa maneira, a coragem de Clara dos Anjos está no fato de romper a barreira dessa ausência. Se Luísa carece de linguagem, o destino de Clara delinear-se-ia de maneira ainda mais brutal, se pensarmos em seu subúrbio, sua cor e sua classe. Às mulheres desse tempo, dizer não é lícito, mas, ao rezar para Nossa Senhora, Clara opta pela sobrevivência de sua própria linguagem. A protagonista de Lima

Barreto assume o enfrentamento, pois “a fala é sempre individual e nela o indivíduo se cria” (FIGUEIREDO, 2011, p. 43). Descobriu, por isso, que “existe na posse da linguagem uma extraordinária potência.” (FANON, 2008, p. 34)

É fundamental perceber, então, a diferença entre Clara dos Anjos e outras personagens femininas inseridas na mesma tradição estética de Lima. Além da linguagem que Luísa e Emma não tiveram e que de Capitu foi roubada, a protagonista de Lima quer a vida ceifada de todas as mulheres de seu tempo e de tantos outros. Clara quer simplesmente sobreviver em um Brasil que persegue mulheres de sua classe e sua cor, um país onde “o crime de violação e de subjugação sexual cometido contra a mulher negra pelo homem branco continuou como prática normal ao longo de gerações.” (NASCIMENTO, 2016, p. 83)

Na verdade, a filha de Joaquim dos Anjos talvez cometa uma transgressão ainda maior que o adultério, pois nossa protagonista comete uma afronta aos próprios pais e a “honra” de toda uma família segundo o código moral de seu tempo: “Que havia de ser dela agora, desonrada, vexada diante de todos, com aquela nódoa indelével da vida?” (CA, p. 282) Nesse debate, não se pode esquecer que o lugar e o momento aos quais Clara pertence fazem com que sobre ela tudo tenha mais peso. “Raça, classe, local e gênero conformam, pois, sistemas distintos de dominação que, associados, contribuem para a consolidação de uma única estrutura de poder.” (SCHWARCZ, 2017, p. 426) Se a mulher burguesa era privada de controlar e sentir seu próprio corpo, o que seria reservado às pobres, negras e suburbanas?

Numa tentativa de resposta, precisamos abarcar os passos de outra personagem. Dessa vez, criada por uma pena feminina, porém narrada por uma voz masculina. Alcançamos, assim, uma narrativa do século XX. Embora seja uma obra produzida em outro tempo e sob outras preocupações estéticas, desejamos colocar em cena *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, pois os desafios de Macabéa podem potencializar nossa leitura em torno de Clara dos Anjos, o que apenas ratifica a modernidade de Lima.

A personagem suburbana, por diferentes razões, não parece estar longe de Macabéa e suas “fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela”. (LISPECTOR, 1998, p. 15) Contudo, quando postas lado a lado, muito se revela em relação à protagonista de Lima Barreto. Pondo em cena a personagem de Clarice, Macabéa também é uma transgressora, uma mulher periférica que ousa, na agressividade tantas vezes incompreensível do Rio de Janeiro, querer ter sua hora de estrela. Por isso, o narrador se questiona se “Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à toa na cidade incoquistável.” (ibidem, p.81) Conquistar o

Rio de Janeiro, portanto, era impossível para Macabéa, assim como o foi para Clara dos Anjos. Porém, os destinos dessas mulheres constroem caminhos opostos dentro da lógica da sobrevivência na selva urbana tão complexa.

Assim, estando à toa em um lugar que jamais conquistaria, “Macabéa lutava muda” (LISPECTOR, 1998, p. 81), ou seja, assim como a linguagem que Luísa não conseguiu ter para falar com Deus ou o discurso que Capitu jamais deteve, a protagonista de Clarice não tem a linguagem que Clara dos Anjos conseguiu desenvolver, pois “nunca tinha tido coragem de ter esperança.” (ibidem, p. 76). É interessante perceber aqui que a palavra de Lima e Clarice é a mesma. A coragem que Clara pede ao se voltar à Nossa Senhora é a mesma que Macabéa jamais tivera, talvez seja por isso que apenas à personagem de Lima é permitido ter esperança. Apenas Clara pode “esperar” por uma nova vida ao final do romance.

Macabéa não teve direito a essa coragem, pois, embora fosse, ao sair da cartomante, “uma pessoa grávida de futuro” (ibidem, p. 79), essa gravidez não será a mesma de Clara, pois está fadada a não sobreviver, visto que, atropelada, “no chão parecia se tornar cada vez mais Macabéa, como se chegasse a si mesma.” (ibidem, p. 82) Era isso que a ela estava reservado na tragédia tecida por Clarice. Dessa forma, sua protagonista “pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (ibidem, p. 80) e para nós o advérbio de dúvida faz toda diferença, pois esse dia não chega durante as páginas do enredo. A morte da protagonista, assim, é também a morte do narrador e da própria narrativa. Por outro lado, Clara, ao perceber que “não é nada nesta vida”, tem o direito ao grito e sua narrativa não morre.

Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso. Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo. (LISPECTOR, 1998, p. 86)

Viver é luxo. No caso de mulheres como Clara dos Anjos, um luxo raro de se encontrar, porém ela o teve. Não podemos, mais uma vez, aceitá-la como derrotada e nula. A protagonista de Lima precisa estar viva para materializar a esperança de seu ventre e de sua sobrevivência. Inclusive, Clara dos Anjos é uma sobrevivente desde as primeiras páginas do romance, o que só se confirmaria ao longo de sua vida. Portanto, desde seu nascimento, Clara é uma exceção, uma resistência num mundo em que mulheres negras são limitadas por todos

os lados. Assim, podemos lê-la sob o holofote do conceito de enquadramento proposto por Judith Butler. Para a pensadora, são “os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas serão reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia.” (BUTLER, 2017, p. 28)

Há muito as vidas negras não são passíveis de luto no contexto brasileiro, com Clara não seria diferente, caso tivesse perdido esse confronto. A profundidade dessa discussão, inclusive, corresponde à leitura de Aimé Césaire em torno do nazismo, o que esclarece a dicotomia colonial de que estamos a tratar.

Valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX que traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é seu *demônio*, que se o vitupera é por falta de lógica, que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o *crime em si*, o *crime contra o homem*, não é a *humilhação do homem em si*, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os ‘coolies’ da Índia e os negros da África estavam subordinados. (CÉSAIRE, 1978, p. 18)

Dessa maneira, como tantos momentos da história ocidental nos provam, a violência é sentida, noticiada e enlutada a depender de sua vítima. É nisso que Césaire e Butler convergem. No corpo de Clara, portanto, a vida não poderia ser enxergada, pois o ataque a esses corpos já havia sido, e ainda é, banalizado pelo discurso vigente. Se no início do século XX era a exclusão social de negros recém-libertos que definia o estigma a eles vinculado, hoje poder-se-ia acrescentar a favelização, a violência policial e a falta de acesso à educação superior como obstáculos atuais da negritude. Todavia, Lima é “o escritor do meio brasileiro, das almas excluídas.” (SCHWARCZ, 2017, p. 405) Pensar Clara, então, é inscrever, nesse corpo resistente, um espaço tenso das vidas contra a hegemonia.

Ambos, porém, estavam de acordo num ponto religioso católico-romano: batizar quanto antes os filhos, na Igreja Católica Apostólica Romana. Foi assim que procederam, não só com a Clara, o *único filho sobrevivente* (grifo nosso), como com os demais, que haviam morrido. (CA, p.72)

Eis a questão: Clara é uma filha sobrevivente.

Assim, ainda mantendo essa perspectiva teórica, é possível identificar que Clara tem uma vida precária. Esse termo, no sentido usado por Butler, “implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro.” (BUTLER, 2017, p. 31) Na verdade, todas as vidas são invariavelmente precárias, pois “não há vida sem necessidade de abrigo e alimento, não há vida sem dependência de redes mais amplas de

sociabilidade e trabalho, não há vida que transcenda a possibilidade de sofrer maus-tratos e a mortalidade.” (BUTLER, 2017, p. 45). As vidas negras, no entanto, sobretudo no contexto histórico de Lima, sofrem com aquilo que Butler trata como condição precária.

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Essas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção. (ibidem, p. 46)

Quando o autor nasceu, é pertinente lembrar, “o Brasil ainda era um país escravista, na rabeira de boa parte das nações e impérios que haviam admitido esse tipo de mão de obras em seus territórios.” (SCHWARCZ, 2017, p. 26) Nesse sentido, a exclusão social e racial da qual o autor carioca foi vítima, “condicionando o desenvolvimento de suas estratégias de sobrevivência, tem uma longa trajetória, que coincide com a própria história do Brasil.” (CUTI, 2009, p. 19)

É curioso perceber em Cuti o uso da palavra *sobrevivência*, pois, se criador e criatura muito têm em comum, a sobrevivência de Clara, em certa medida, também é a sobrevivência de Lima. Afinal, Clara é “um dos vários alter egos de Lima, o único sob a forma de mulher”. (SCHWARCZ, 2017, p. 163) O criador não teve filhos e não transmitiu a nenhuma criatura o legado de nossa miséria; à criatura, todavia, foi dado esse direito.

A interdependência entre sujeitos de que nos fala Butler atinge Clara de forma expressiva, dado que está presa à sua cor e ao seu gênero caso queira desejar. Na narrativa, isso se materializa através dos pais, representantes dos valores morais de seu tempo, cuja conduta visa a limitar os desejos de Clara a todo instante.

E assim foi. Desejando, desafiou a complexidade de sua condição e, por isso, recebeu nas mãos um fardo deveras complexo de se carregar. Assim, Clara dos Anjos nunca teve um teto todo seu e não tinha espaço para desenvolver o próprio desejo. No entanto, corajosamente desenvolveu-o. Dessa forma, a menina desejou acima de tudo romper com as barreiras que limitavam suas curiosidades.

Emma Bovary e Luísa desejaram fugir da realidade enfadonha de suas vidas através do adultério e se viram fadadas ao desabrigo; Capitu desejou intensamente, mas seus olhos de ressaca foram violentamente apagados por não ter direito ao discurso; Macabéa, por fim, desejou ser estrela em uma cidade que jamais dela seria. Contudo, na direção oposta a todas essas mulheres, Clara sobrevive a essa condição. É, enfim, o próprio Brasil em miniatura e, tal

qual o nosso país, ainda que precariamente, sempre reinventa as possibilidades de vida e, assim, sobrevive.

Chega-se, com isso, a um aspecto que nos parece relevante levantar: o título do romance. Apesar de sua potência, *Capitu* não nomeia o livro de Machado, assim como Luísa também não o faz.²³ No caso de *Madame Bovary*, não se pode identificar nenhum traço real de personalidade dessa mulher, visto que “Bovary” é o sobrenome de Charles, seu marido. Há em Flaubert uma cena na qual Rodolphe, ao reencontrar Emma, tenta se aproximar chamando-a pelo primeiro nome, atitude que gera uma reação negativa e sintetiza, através da resposta do amante, o que pretendemos demonstrar acerca da potência intrínseca ao ato de nomear.

Ah! A senhora está vendo! — replicou com uma voz melancólica. — Eu tinha razão de não querer vir, pois esse nome, esse nome que enche minha alma e que me escapou, a senhora proíbe-me de pronunciar-lo! Senhora Bovary!... Ora, todo mundo a chama assim!... Aliás, não é seu nome. É o nome de outro!

Ele repetiu:

— De outro! (FLAUBERT, 2012, p.154)

Emma, portanto, carrega um nome que não é seu. Quando a obra recebe esse título, há um movimento análogo ao que enxergamos nos romances de Eça e Machado. São mulheres cujas narrativas se inauguram com títulos masculinos, pois carecem de linguagem própria. Na leitura de Lilia Schwarcz sobre o romance de Barreto, “o nome selecionado também não é coincidência: ela é clara no nome e dos anjos na intenção”. (SCHWARCZ, 2017, p. 257) É muito pertinente a associação do nome à clareza, o que condensa a ironia do escritor. Contudo, não sabemos com exatidão se a ingenuidade angelical se aplica a um ser desejante como Clara. Preferimos, em vez disso, pensar que a protagonista tem esse nome porque anjo é, por excelência, mensageiro. Se por um lado seu pai é o carteiro na narrativa, é em Clara que podemos enxergar uma mensagem de vida nova.

Anulada pelo título também está Macabéa, a estrela que não foi nomeada pelo narrador masculino. Afinal, nenhum dos treze títulos propostos na primeira página da obra menciona o nome da datilógrafa nordestina (*A culpa é minha, A hora da estrela, Ela que se arranje, O direito ao grito, Quanto ao futuro, Lamento de um Blue, Ela não sabia gritar, Uma sensação de perda, Assovio no vento escuro, Eu não posso fazer nada, Registro dos*

²³ Ao adaptar o romance machadiano para a televisão em 2008, a Rede Globo, no lugar de *Dom Casmurro*, intitulou a minissérie como *Capitu*. Não é coincidência também que a tradução francesa de *Grande sertão: veredas* tenha recebido o título de *Diadorim*. São exemplos de que a força de um título jamais pode ser ignorada.

fatos antecedentes, História lacrimogênica de cordel e Saída discreta pela porta dos fundos.)

Logo, *Dom Casmurro*, *O primo Basílio*, *Madame Bovary* e *A hora da estrela* ratificam o fato de que o discurso masculino é o centro da elocução, tradição rompida pelo romance de Lima Barreto. Na literatura brasileira, José de Alencar, antes de Lima, já nomeara romances com protagonistas femininas. Porém, *Iracema*, por exemplo, é uma índia romanticamente idealizada que não existe, *Lucíola* não é o nome original de Maria da Glória e o romance *Senhora*, embora demonstre certo poder feminino, não se chama Aurélia Camargo. Clara dos Anjos, nessa perspectiva, não é a virgem dos lábios de mel, tampouco uma estrela a raiar no céu fluminense, porém, diferente das outras mulheres, é uma jovem com nome e sobrenome que tem o direito de intitular sua história. Muito já se escreveu sobre o ato revolucionário de Lima Barreto ao transformar o subúrbio em matéria literária. Propomos, portanto, mais uma razão pela qual nosso autor foi moderno, e talvez ainda mais ousado do que em geral se pensa.

Fato é que “o título de um romance é parte do texto – na verdade, a primeira parte que encontramos – e tem, portanto, um poder considerável de atrair e condicionar a atenção do leitor.” (LODGE, 2009, p. 200) Com base nisso, podemos perceber a relevância de estarmos diante de um romance cujo título é um nome feminino. Essa escolha, além de funcionar como mais um indício da autossuficiência dessa mulher, potencializa a temática da exclusão que rege a obra (e a vida) de Lima Barreto. Sendo assim, Clara dos Anjos é excluída, porém, sobrevivente a essa exclusão, é detentora de uma potência que não podemos ignorar. Lima não quis aristocratizar-se, não se envergonha de ser periférico e não se envergonharia jamais, por isso ousou nomear sua obra não como Cassi Jones, mas sim com o nome de uma mulher negra e suburbana.

Nessa leitura, em que pretendemos demonstrar atributos até então ignorados em Clara dos Anjos, já percorremos a importância fulcral de Margarida. Precisamos agora nos deter, com certa atenção, aos pais da protagonista. Tanto em Joaquim dos Anjos, como em d. Engrácia, encontramos uma espécie de antítese de Margarida, pois neles surgem todos os atributos inertes, passivos e acomodados dos quais foge a viúva. No caso de Engrácia,

o seu temperamento era completamente inerte, passivo. Muito boa, muito honesta, ativa no desempenho dos trabalhos domésticos; entretanto, era incapaz de tomar uma iniciativa em qualquer emergência. Entregava tudo ao marido, que, a bem dizer, era quem dirigia a casa. (CA, p. 143)

Engrácia recebeu boa instrução, para a sua condição e sexo; mas, logo que se casou — como em geral acontece com as nossas moças —, tratou de esquecer o que tinha estudado. O seu consórcio com Joaquim, ela o efetuara na idade de dezoito anos. (...) Não saía quase. Era regra que só o fizesse duas vezes por ano. (CA, p. 146)

D. Engrácia se mantém restrita ao lar, não desafiando o padrão de conduta designado a uma mulher de seu tempo. Assim sendo, temos uma personagem que atende àquilo que socialmente lhe era esperado, não apontando para transgressões. Afinal, “as ‘mulatas’ aparecem na obra de Lima confinadas ao espaço das casas nos subúrbios.” (SCHWARCZ, 2017, p. 426) Inclusive, o fato de ter esquecido o que havia estudado reforça a ideia de que, ao se casar, essa mulher se anula enquanto indivíduo para fazer parte de uma estrutura complexa e rígida de interações sociais. Embora negra e suburbana, D. Engrácia demonstra uma classe de mulheres que a essa altura começava a assimilar a lógica de feminilidade que, até meados do século XIX, mantinha-se vinculado à dona de casa branca. Por isso, vê-se atingida pelo estigma da cor, mas o que se destaca na personagem é o cerceamento em torno de seu gênero. Aí está sua vida precária.

Nesse sentido, percebemos que “esposas eram destinadas a virar apêndices de seus companheiros, serviçais de seus maridos. No papel de mães, eram definidas como instrumentos passivos para a reposição da vida humana.” (DAVIS, 2016, p. 45) D. Engrácia, portanto, representa, de fato, a passividade atrelada às mulheres, um apêndice de Joaquim dos Anjos. Errado seria, no entanto, acreditar que sua filha segue a mesma linha de conduta. Pelo contrário, avançando mais profundamente na leitura dessas personagens, percebemos que a tensão do romance se constrói exatamente na desobediência da protagonista.

Clara, por essa razão, encarna Eva e, movida por sua curiosidade, desobedece às regras impostas pela autoridade em sua vida para sentir o fruto proibido. É válido lembrar, nesse momento, que, no romance de Eça de Queirós, a casa na qual Luísa e Basílio têm seus encontros chama-se *Paraíso*, refúgio dos amantes lusitanos. Aliás, como já demonstramos, foi esse também o nome da casa em que João Henriques e Amália Augusta se refugiram com seus filhos na tentativa de salvar a vida da mulher, que a essa altura sofria com a tuberculose. Clara dos Anjos, todavia, não foi agraciada com seu próprio paraíso. Assim, para libertar-se, teve a coragem de abrir as próprias janelas, rompendo os limites desse lar para que a realização do desejo pudesse ser escrita em seu corpo. Desobedecer, então, não foi a escolha mais sensata pensando nas consequências vindouras, mas certamente foi o caminho que lhe surgiu para desviar de seu cárcere.

Desse modo, Clara, tal qual Eva na narrativa bíblica, é punida ao transgredir e provar o fruto proibido. Apesar disso, existe uma tomada de consciência nessa mulher, o que a permite sobreviver fora de seu sonho. Nesse sentido, o narrador nos diz, ainda no oitavo capítulo do

romance, que “não havia, em Clara, a representação, já não exata, mas aproximada, de sua individualidade social”. (CA, p. 219) Contudo, assim como Isaías Caminha descobre-se negro de maneira cruel ao pedir uma média no bar, Clara dos Anjos aprende, educa-se, adquire um conhecimento em torno de sua condição na sociedade brasileira do início do século XX. Essa aprendizagem, porém, não poderia ter ocorrido em sua casa, estando ela cercada pela inerte dona Engrácia e por Joaquim que “não era inteligente, mas também não era peço; não era sagaz, mas também não era tolo.” (CA, p. 216) Por conseguinte, apenas abrindo as janelas de seu quarto para Cassi Jones seria possível desfrutar de uma experiência e, nesse caso, aprender sobre a violenta discriminação que o mundo exterior lhe reservava.

Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. *Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade.* (grifo nosso) Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu almoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos. (...)

A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente... (CA, p. 293 - 294)

Clara foi capaz de aprender, não é a tola que nela alguns tentam pintar. É por isso que teve direito ao grito. Essa mulher percebe que recebeu uma educação errônea e que “não era uma moça como as outras”, mas decide sobreviver. Confinada em seu claustro, o contato com o mundo exterior é brutal, mas não forte o bastante para obliterá-la. Está-se diante, por isso, de uma força vital que não pode ser ignorada. Trata-se muito mais do que a nulidade da derrota, mas de uma mulher que, em busca das próprias paixões, consegue desviar da normatividade a ela imposta, visto que, “protegida de todos, desacompanhada não ia nem à venda mais próxima.” (SCHWARCZ, 2017, p. 409) Com isso, pegando emprestado outro título de Clarice, podemos afirmar que o romance de Lima Barreto é uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Uma obra que certamente contém alguns prazeres, mas que, sem dúvidas, encerra-se com uma aprendizagem.

A protagonista, portanto, está presa em uma lógica social limitante, encurralada diante de uma mãe apática, que era “sedentária e caseira.” (CA, p. 73) Ademais, vê-se diante de um pai que, sendo “pouco ambicioso em música”, “o era também nas demais manifestações de sua vida.” (CA, p. 60) Com isso, as linhas da ficção de Emma e Clara se encontram mais uma vez no desencanto da falta de ambição.

Ela queria que aquele nome Bovary, que era o seu, fosse ilustre, queria vê-lo espalhado nas livrarias, repetido nos jornais, conhecido em toda a França. *Mas*

Charles não tinha nenhuma ambição! (grifo nosso) Um médico em Yvetot, com quem se encontrara recentemente durante uma consulta, humilhara-o um bocado, no próprio leito do doente, diante dos pais reunidos. (...)

— É um pobre coitado! Um pobre coitado! — [Emma] dizia baixinho, mordendo os lábios. (FLAUBERT, 2012, p. 68)

Joaquim dos Anjos e Charles Bovary foram pouco ambiciosos e os narradores utilizam os mesmos vocábulos para defini-los. Emma e Clara, com a pulsão do desejo em si, precisaram driblar o comodismo. Dessa maneira, em um lar excessivamente fechado e sem ambições, Cassi se torna o único caminho possível para Clara fugir das circunstâncias que a ela são tão severamente atribuídas. O malandro, de uma forma que se mostraria brutal, materializa, contrariamente às limitações de seus pais, o desejo que rege as ações de Clara.

São diversos os exemplos no texto do quão acomodados são esses pais, de modo que é imprescindível dedicar certa atenção ao embate entre vontade de desbravar o desconhecido por parte da protagonista e esse lar que a aprisiona. Joaquim, por exemplo, tinha um “saber musical fraco” (CA, p. 60) e tinha em sua cidade natal, segundo o narrador, uma “existência medíocre” (CA, p. 60). É por isso também que a ideia de ambição é reiterada pelo narrador, ao destacar que

toda sua ambição se cifrou em obter um pequeno emprego público que lhe desse direito a aposentadoria e a montepio, para a família que ia fundar. Conseguira, ao fim de dois anos de trabalho, aquele de carteiro, havia bem quatro lustros, com o qual estava muito contente e satisfeito da vida, tanto mais que merecera sucessivas promoções. (CA, p. 62)

Contentamento e satisfação são duas palavras importantes para lermos Joaquim dos Anjos. Com uma vida mais alegre, porém certamente menos corajosa que a de sua filha, o pai de Clara materializa, antes mesmo do nascimento da menina, uma base familiar arraigada nas pequenas felicidades e na aceitabilidade daquilo que dele se espera. Clara, contudo, sobrevivendo, tensiona as linhas dessa narrativa, pois torna-se recusa do comodismo, sintetiza a ambição em um lar que desconhecia esse sentimento. O próprio Joaquim dos Anjos, inclusive, refere-se à sua casa como “buraco” (CA, p. 63). É desse abismo que a menina precisa sair.

Nessa perspectiva, a possibilidade de libertação surge logo nas primeiras páginas do romance, sob a forma do comentário de Eduardo Lafões, amigo de Joaquim dos Anjos.

— Qual! — observa Lafões. — A menina já tem algum de olho. Olhe, no dia dos seus anos... É verdade, Joaquim: uma coisa.

O carteiro descansou a xícara e perguntou:

— O que é?

Queria pedir autorização para cá trazes, no dia dos anos, aqui da menina, um mestre do violão e da modinha.

Clara não se conteve e perguntou apressada. (grifo nosso)
 — Quem é?
 Lafões respondeu:
 — É o Cassi. A menina...
 (CA, p. 81)

Essa passagem, lida com a necessária atenção, demonstra que Clara interessou-se sobretudo pela possibilidade, não pelo malandro em si. Ao não se conter e perguntar “apressada”, a personagem transparece o desejo, o ímpeto pela aventura e a curiosidade, que, inclusive, encontra materialidade do texto. É esse o caso do capítulo I, exemplo, tão comum na longa tradição de literatura folhetinesca no Brasil, da “finalização cuidada e frequentemente emocionada dos capítulos.” (RESENDE, 2012, p. 15)

Acabaram de tomar café. Clara afastou-se com a bandeja e as xícaras, cheia de uma forte, tenaz e malsã *curiosidade*. (grifo nosso)
 — Quem seria esse Cassi? (CA, p. 82)

Já discutimos a importância do vocábulo coragem. Precisamos agora demonstrar que curiosidade é também uma das palavras mais significativas do romance. Por isso, não é relevante discutir se Clara apaixonou-se por Cassi Jones, pois para ela a questão fundamental foi apaixonar-se pela aventura. Sob esse ângulo, é pertinente analisarmos um levantamento das outras ocorrências da palavra *curiosidade* ao longo do romance, como o momento em que Marramaque e Lafões conversam sobre os potenciais perigos da aproximação de Cassi Jones.

— É que você, Lafões, não lê os jornais.
 — Qual jornais! Qual nada! Tudo que lá vem neles é mentira.
 Clara ouvia esse diálogo com muita atenção e *forte curiosidade*. (grifo nosso) Num dado momento, não se conteve e perguntou:
 — O que é que esse Cassi faz, padrinho?
 A mãe acudi ríspida, dizendo:
 — Não é da tua conta, bisbilhoteira! (CA, p. 124)

Além da “curiosidade”, o campo semântico em torno das ações de Clara parece ratificar sua vontade, como na expressão “não se conteve”. Seguindo esse raciocínio, há, mais adiante no romance, um momento em que o narrador destaca mais uma vez a reclusão e o isolamento aos quais Clara está condenada. Nesse momento, fica ainda mais nítido que o controle excessivo de seu lar faz com que surja, intensa, a curiosidade pelo desconhecido.

Essa reclusão e, mais do que isso, a constante vigilância com que sua mãe seguia os seus passos, longe de fazê-la fugir aos perigos a que estava exposta a sua honestidade de donzela, já pela sua condição, já pela sua cor, *fustigava-lhe a curiosidade* (grifo nosso) em descobrir a razão do procedimento de sua mãe. Clara via todas as moças saírem com seus pais, com suas mães, com suas amigas, passearem e divertirem-se, por que seria então que ela não o podia fazer? A pergunta ficava sempre sem resposta, porque não havia meio, naquele isolamento em que vivia, de tudo e de todos, de encontrar a que cabia. (CA, p. 148)

É esse o sentimento que move também Luísa ao encontrar Basílio em suas fugas adúlteras. Essa similaridade, muito mais do que mera coincidência de seleção lexical por parte dos autores, é um indicativo das restrições às quais as mulheres da era vitoriana estavam sujeitas. Para burguesas lisboetas ou suburbanas cariocas, essa era, portanto, uma maneira potente de transgressão. Trata-se de usar “a palavra ‘curiosidade’ para definir os anseios da personagem em relação à descoberta deste outro — duplamente *outro* porque também masculino”. (FIGUEIREDO, 2011, p. 35)

La encontrar Basílio no *Paraíso* pela primeira vez. E estava muito nervosa: não dominar, desde pela manhã, um medo indefinido que lhe fizera pôr um véu muito espesso, e bater o coração ao encontrar Sebastião. Mas ao mesmo tempo uma *curiosidade intensa*, (grifo nosso) múltipla, impeli-a, com um estremecimentozinho de prazer. (QUEIRÓS, 2011, p. 183)

Ficou toda pasma de encontrar seu coração vazio. O que a levava então para ele?... Nem ela sabia; não ter nada que fazer, *a curiosidade romanesca e mórbida* (grifo nosso) de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico. (QUEIRÓS, 2011, p. 211)

Sob essa perspectiva, tal como Luísa ou Emma Bovary, Clara dos Anjos desenvolve em si o direito de sonhar, na tentativa curiosa de romper as barreiras a ela impostas. Afinal, “essa clausura mais alanceava sua alma para sonhos vagos, cuja expansão ela encontrava nas modinhas e em certas poesias populares.” (CA, p. 125) É fulcral ter em mente, por isso, a noção de transgressão na leitura do romance, pois os movimentos de Clara dos Anjos — acertados ou não — visam à fuga, ao extravasamento: “A sua pequenina alma de mulher, por demais comprimida, havia de se extravasar em sonhos, em sonhos de amor, de um amor extrarreal, com estranhas reações físicas e psíquicas.” (CA, p. 148)

Como propomos uma leitura construída, em parte, à revelia do narrador, não estamos de acordo com a ideia de que Clara tenha uma “pequenina alma de mulher”. Pelo contrário, é nela que temos um excesso de alma, repleta da coragem necessária para subverter a ordem imposta. É nesse fragmento também que as mencionadas “reações físicas” parecem indicar que essa jovem mulher, embora sonhadora, não é movida apenas pela ingenuidade de pensamentos abstratos, mas por um impulso sexual concreto e intenso.

Essa vontade de libertar-se encontra correspondente em vários momentos do romance, sobretudo ao sabermos que “Engrácia, cujos cuidados maternos eram louváveis e meritórios, era incapaz do que é verdadeiramente educação.” (CA, p. 148) Sob esse prisma, se retomarmos a etimologia comumente associada à palavra *educação*, chegamos ao latim²⁴

24 Estamos partindo do prefixo latino *ex* associado ao verbo *ducere*.

“conduzir para fora” ou “direcionar para fora”. Sendo assim, Engrácia não seria capaz de guiar Clara dos Anjos para fora das limitações sociais de gênero, classe e cor. Por conta disso, a mãe da protagonista não é, de fato, capaz do que seria “verdadeiramente educação”, pois é “de seu natural pouco sagaz” (CA, p. 270), refugiando-se, enfim, em Margarida, a única personagem apta a educar a protagonista para a vida real, o mundo exterior aos limites de sua casa. É incontestável, assim, a importância dessa mulher, “muito mais sagaz que seus pais”. (CA, p. 234)

É nesse mesmo âmbito que vamos ao encontro do fato de que “reclusa, sem convivência, sem relações, a filha não podia adquirir uma pequena experiência da vida.” (CA, p. 148) Partindo também da raiz etimológica em geral associada ao vocábulo *experiência*, encontramos, numa relação que não parece acidental, uma carga semântica similar à contida em *educação*. Se esta significa conduzir para fora, aquela, por sua vez, pode ser entendida como ação de buscar conhecimento externo, aprender algo a que não se tinha acesso, conhecer além das fronteiras, dos limites e das restrições.²⁵

Esse é um dos diversos motivos pelos quais não aceitamos enxergar Clara como vítima impotente das maldades de Cassi Jones. Embora indubitável seja a perversidade do malandro, é nele que Clara encontrou sua experiência. Lê-la sem desejos e vontades próprias é manter uma visão normativa e moralista dessa personagem. É compreensível que a crítica tenha reforçado essa ideia até hoje, pois toda leitura está ancorada em suas condições sociais e históricas. Contudo, como definiu Fanon, “todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo (...) pertença irreduzivelmente a minha época”. (FANON, 2008, p. 29). Por isso, o momento contemporâneo exige novas prioridades, de modo que traçar uma nova Clara dos Anjos e, com ela, redescobrir o Brasil nos parece parte importante da salutar retomada da obra de Lima Barreto nos últimos anos.

Sob esse ângulo, no que tange à libertação da personagem-título, Lima registra, nos esboços de seu *Diário íntimo*, que “a sedução de Clara passara-se no dia 13 de maio” (DI, p. 18), data na qual alguns anos antes havia sido assinada a Lei Áurea. Portanto, está-se diante da alforria dessa mulher que decide, apesar de tudo, dar voz às suas vontades. Tal como a libertação de 1888, a liberdade de Clara não será simples, tão pouco romântica, foi “o exemplo das continuidades da escravidão que se reinventavam na República.” (SCHWARCZ, 2017, p. 413) Cassi Jones, portanto, enquanto sujeito, pouco importa. Ele é útil para o enredo

25 Nesse caso, estamos partindo de "ex-" (fora), "-peri-" (perímetro, limite) e "-ência" (ação de conhecer, aprender ou conhecer).

porque representou para a protagonista a liberdade, o que poderia ter acontecido com qualquer outro homem que de sua casa se aproximasse.

Ocorre, porém, que o escritor parece construir aqui a alegoria de que falamos, a miscigenação entre raças que compuseram o Brasil, contato que, embora possibilite a vida, nunca foi pacífico. No caso de Lima, essa é uma questão ainda mais contundente, pois, sendo ele próprio fruto de uma família miscigenada, convivia diariamente com os medos e ambivalências relacionados à sua condição. Basta-nos lembrar de que, nesse momento, sob a noção de estigma, difundida pela antropologia criminal de Lombroso, a mestiçagem era vista no país como verdadeira macha étnica, potencializador de males, como o alcoolismo e a alienação. Esse discurso, que ganhava força em terras tropicais através de médicos como Nina Rodrigues, enraizava cada vez mais a tendência da eugenia, que já possuía muitos adeptos no Brasil. Tal convicção apenas começa a ser condenada com Juliano Moreira, que dirigiu o Hospital de Nacional de Alienados nas três primeiras décadas do século XX — momento em que o próprio Lima Barreto haveria de ser internado duas vezes, em 1914 e 1919.

Tudo isso nos indica elementos fundamentais no romance, porém a esperança do final dessa mulher parece encontrar correspondência também nos rascunhos do *Diário íntimo*. Nesses esboços, nos quais se encontram ideias para uma longa continuação de *Clara dos Anjos*, o autor traça um plano inicial de uma narrativa que perpassaria as próximas gerações de sua protagonista. Nas linhas finais dessas anotações, em um dos episódios que ficou para fora do romance concluído, após envolver-se com outros homens, a mulher precisa ajudar seu companheiro envelhecido que não pode trabalhar e, para isso, “Clara lava e engoma para sustentá-lo, e no terreiro da estalagem em que moram ela canta uma trova qualquer em um belo dia de sol.” (*DI*, p. 18) Lima Barreto poderia ter simplesmente registrado que Clara precisa trabalhar, porém a frase de seus rascunhos continua. A mulher “canta” e, mais ainda, o faz em “um belo dia de sol.” Está aí um ato e uma atmosfera que são, no mínimo, interessantes para a nossa leitura.

Nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, por exemplo, o narrador nos apresenta, logo nas primeiras páginas, uma cena de tempo raivoso: “Fazia mau tempo. Uma chuva intermitente caía desde dois dias. Saí sem destino, a esmo, melancolicamente.” (*REIC*, p. 70) Nesse panorama, pensando as duas obras, Lúcia Miguel Pereira pontua que Clara

é a versão feminina do *Isaías Caminha*, mais incisiva e triste, porque, lá, o mulato sempre acaba vencendo, ainda comprando a elevação social pelo preço do abandono dos ideais de mocidade, e aqui o destino não parece oferecer à mulata nenhuma

compensação. Talvez a diferença se explique na mudança de sexo, a vida sendo em regra mais propícia aos homens do que às mulheres. (PEREIRA, 2012, p. 29)

É inevitável concordar com a questão do gênero. Contudo, já que estamos a investigar o possível destino de Clara dos Anjos, desconstruindo em parte essa interpretação, cabe perceber que a jovem não recebe uma “chuva intermitente”, mas sim “um belo dia de sol”. O que a princípio é um detalhe irrelevante pode tomar a consistência de um argumento quando compreendemos que a sobrevivência e a gravidez de Clara são uma possibilidade de seguir em frente. Dessa maneira, tal comparação pode funcionar como ato simbólico para nos mostrar que a protagonista de Lima não caminha a esmo com a melancolia do escrivão, mas sim com a coragem de suas vontades, iluminadas, apesar de tudo, por um belo dia de sol. Pode parecer ousado interpretar *Clara dos Anjos* dessa maneira e justificaremos essa comparação adiante com mais indícios do texto. No entanto, não nos contentemos com uma narrativa sobre uma jovem tola sendo enganada, pois temos nas mãos uma história de desejo, transgressão, dor e sobrevivência. É certamente arriscado desenvolver uma pesquisa nesse sentido, mas estamos certos de que não se chega a lugar nenhum sem assumir alguns riscos.

Em se tratando de seus desejos, as vontades de Clara são outro aspecto importante para questionarmos a leitura que até hoje nos foi entregue sobre esse romance. A protagonista dos subúrbios é “a exemplo de Emma Bovary, delicada e feminina – e, da mesma maneira que a personagem de Flaubert, quer sair, a qualquer custo, do local em que vive.” (SCHWARCZ, 2017, p. 163) A comparação de Lilia Schwarcz é perfeita, e essa fuga, como já demonstramos, materializa-se em Cassi. Porém, ao longo da narrativa, diferentemente de Luísa ou Emma, a personagem não protagoniza nenhuma cena de prazer sexual, dado que, em seu único ato, não tem controle sobre nada. O sexo de Clara não é dito, mas interdito, porque ela está em um embate contra o próprio narrador, que tenta enfatizar a passividade feminina ao associar as mulheres não ao desejo sexual, mas ao sonho romântico, diáfano e ingênuo.

[Cassi] escolhia bem a vítima, simulava amor, escrevia detestavelmente cartas langorosas, fingia sofrer, empregava, enfim, todo o arsenal do amor antigo, que impressiona tanto a fraqueza de coração das pobres moças daquelas paragens, nas quais a pobreza, a estreiteza de inteligência e a reduzida instrução concentram a esperança de felicidade num Amor, num grande e eterno Amor, na Paixão correspondida. (CA, p. 109)

É também o caso do momento em que a protagonista traz à memória seu encontro com Cassi Jones. Além de não termos acesso à cena do encontro em si, o narrador demonstra

novamente sua parcialidade, o que corrobora para o que estamos chamando de um embate entre protagonista e voz narrativa.

Ela não sabia decompô-lo, não sabia compreendê-lo. Lembrando-se, parecia-lhe que, no momento, lhe dera não sei que torpor de vontade, de ânimo, como que ela deixou de ser ela mesma, para ser uma coisa, uma boneca nas mãos dele. (CA, p. 269)

A lembrança de Clara dos Anjos é a abertura de janelas, rompimento da barreira, a invasão do mundo sobre o sujeito de que nos fala Frantz Fanon ao pensar a experiência negra.

O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. (...) Faço todos esses gestos não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva. (FANON, 2008, p. 104)

Clara e Cassi envolvem-se sob o prisma da tensão, relação instintiva e dialética. Construção esta que funciona como ilustração das contradições do próprio Brasil. Por conta disso, Cassi Jones remonta vários séculos da história do país, é a invasão de um mundo alheio sobre uma realidade a ser explorada. Fato é que esse terreno é fruto de uma manipulação, por isso, temos, a princípio, um indício a favor da nulidade de Clara. Todavia, a tradição crítica sobre o romance esgota sua leitura nesse ponto, o que não nos parece o bastante. Almejamos, assim, continuá-la e demonstrar que existem índices de resistência até hoje ignorados nessa protagonista. Como definiu o filósofo, “o preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode.” (ibidem, p. 126) Investiguemos, pois, a explosão de Clara.

Nessa perspectiva, ao conhecer Cassi, há uma sutileza no texto que demonstra a sedução entre os dois como via de mão dupla. Embora o narrador tente nos convencer de que Clara dos Anjos é uma “natureza amorfa, pastosa, que precisava de mãos fortes que modelassem e fixassem”, (CA, p. 219) analisando as cenas da protagonista com alguma atenção, percebemos que não estamos diante de uma criatura inerte, mas alguém que sabe o que deseja, animando-se com a presença masculina, tão rara no lar restrito.

Vendo que seu pai o havia convidado, Clara animou-se:
— Por que não canta, “seu” Cassi? Dizem que o senhor canta tão bem...
Esse — “tão bem” — foi alongado maciamente. Cassi concertou, com apurada pelintragem e com ambas as mãos, a pastinha oleosa; limpou, em seguida, os dedos no lenço e respondeu dengoso:

— Qual, minha senhora! São bondades dos camaradas... (CA, p. 134 – 135)

“Clara animou-se” e, com isso, “alonga maciamente” o pedido ao músico, sugerindo uma esfera de sedução que não condiz com a menina tola que nos foi entregue até então. Além disso, “ela, aos poucos, foi organizando uma teoria do amor, com os desencantes do pai e de seus amigos. (...) O estado amoroso é a maior delícia da nossa existência, que se deve procurar gozá-lo e sofrê-lo, seja como for. O martírio até dá-lhe mais requinte...” (CA, p. 149) É evidente que Clara dos Anjos sofreu com a fuga brusca de Cassi Jones, porém não se pode negar também que ela tenha gozado esse amor e, talvez, todo o martírio pelo qual precisou passar tenha apenas dado “mais requinte” à sua descoberta, à iluminação de sua experiência. Não podemos esquecer, afinal, que seus “seios duros quase estouravam de virgindade e ansiedade de amar.” (CA, p. 151)

Nesse âmbito, “ansiedade” é também importante na construção da personagem-título e há, na passagem anteriormente transcrita, a inclusão de um “torpor de vontade, de ânimo”, que não parece ser gratuita. Dessa forma, a breve cena nos leva a pôr em cheque o seguinte aspecto: a protagonista se torna “uma boneca”, mas, ao mesmo tempo, não é possível descartar a hipótese de que tenha sido por sua própria vontade, pois estamos a tratar de uma mulher que “vivia assim ansiosa e ofegante.” (CA, p. 221) Se pretendemos aqui revisitar o romance para recusar as leituras até hoje feitas, será preciso também questionar o narrador da obra e estar atento ao que se constrói nas reentrâncias de seu discurso.

Assim, já tendo estabelecido a relação entre o encontro com Cassi e a abolição da escravatura, da mesma forma que os ex-escravos foram tragicamente excluídos do projeto de país da Primeira República, Clara dos Anjos, buscando sua alforria das limitações a ela impostas, também sofrerá as consequências de uma sociedade que não a quer. Nessa conjuntura, após a Lei do Ventre livre (1871) e a Lei do Sexagenário (1885),

em 1888, se repetiria o mesmo ato ‘libertador’ que a história do Brasil registra com o nome de Abolição ou de Lei Áurea, aquilo que não passou de um assassinato em massa, ou seja, a multiplicação do crime, em menor escala, dos ‘africanos livres’. (NASCIMENTO, 2016, p. 78)

Por conseguinte, enfrentando a difícil libertação de seu lar, por que é tão difícil admitirmos que Clara pode ter seus próprios anseios e que não seja apenas uma marionete de Cassi? Até que ponto Clara dos Anjos é realmente enganada e manipulada de forma involuntária? Essas perguntas são bastante complexas dentro da tradição na qual estamos

inseridos. Basta-nos lembrar da crítica de Machado sobre a protagonista de *O primo Basílio*, na qual a mesma figura da boneca e da marionete surge enfática.

A Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, 2001, p. 24)

A voz de Machado está até hoje presente entre nós, em um mundo em que ser lida como títere é comum às mulheres. No caso de Clara, temos apenas mais um exemplo dessa tradição que ignora as potências femininas. Mais ainda, em se tratando em uma sociedade atravessada pelas ideias da eugenia, o filho mestiço que carrega no ventre nunca seria, no tempo de Lima, lido pela crítica senão para apagá-lo. Assim, em se tratando especificamente de uma história da exclusão e do subúrbio, cabe ressaltar que

entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da 'mulher do terceiro mundo', encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 2010, p. 119)

Esse princípio é fundamental para entendermos que novas epistemologias são necessárias para que possam ser compreendidos os fenômenos da periferia. Assim, em um Rio de Janeiro em constante reconstrução dos hábitos e das paisagens urbanas, Clara dos Anjos desapareceu num “violento arremesso”. Na verdade, a violência aqui analisada não se dá apenas no episódio ficcional de abandono, mas, de maneira ainda mais consistente, na tradição de leitura que a ignora enquanto ser dotado de vida e agência. Por conta disso, nossa tradição crítica obliterou criador e criatura, atirando-os ainda mais para longe dos centros de poder. É essa a questão de um autor periférico.

Ainda pensando o narrador, há algo mais sobre os desejos de Clara que não poderia ficar de fora de nosso percurso.

Insensivelmente, sem brutalidade, nem violência de espécie alguma, ele a tomou para si, tomou a sua única riqueza, perdendo-a para toda vida e vexando-a, daí em diante, perante todos, sem esperança de reabilitação. (CA, p. 269)

O que nos diz um narrador que afirma ser a virgindade “a única riqueza” de uma mulher? Com essa frase, ganhamos ferramentas para questioná-lo, pois a voz que conta a história de Clara não está disposta a permitir sua agência. Está-se diante, portanto, de uma estrutura tripartida: Lima Barreto, Clara dos Anjos e o narrador. A personagem, como propusemos demonstrar, enfrenta o narrador, porém, como nossa leitura sugere, recebe o direito à vida e à linguagem por parte de Lima. Assim, à revelia desse narrador que a princípio

se mostra para nós, podemos ler Clara nos detalhes que o texto nos dá. É sobretudo nisso que se baseia a redescoberta desse Brasil em miniatura.

Além das paixões e vontades dessa mulher, de todas as forças de Clara que podemos perceber, uma das mais relevantes está guardada na mãe que virá a ser. Em um primeiro momento, a mulher vê Cassi na criança, uma marca daquilo que não a pertence. Em seguida, porém, quando pede coragem à Nossa Senhora, o bebê torna-se parte de si própria e desiste de interromper a gestação não por medo, mas por coragem de sobreviver com seu filho. Não decidindo pelo aborto, o feto em seu ventre se torna a prova mais fundamental de resistência, é a sobrevivência do outro que literalmente apenas existe por conta da força de Clara dos Anjos em permanecer viva. Assim, “a decisão de abortar um feto pode perfeitamente estar baseada na suposição de que as formas de suporte social e econômico necessários para tornar aquela vida vivível estão ausentes.” (BUTLER, 2017, p. 41)

Clara, portanto, está cindida. Quando cogita o aborto, baseia-se na ideia de que não haveria condições sociais e econômicas para perpetuar aquela vida. Depois de receber a coragem que pediu, a criança torna-se uma vida muito mais vivível, embora as condições materiais ainda sejam precárias, pois a sobrevivência de Clara une-se à sobrevivência do próprio feto. É complexo compreender esse sutil movimento da narrativa, porém o que ocorre é que, apesar de as condições materiais de Clara não se alterarem, a vida em seu ventre passa a valer mais que as limitações práticas que a cercam, pois, a partir daí, simboliza a autossuficiência que tem sobre o próprio corpo e o direito de fazer com ele o que quiser.

Logo, “a questão não é saber se determinado ser é vivo ou não, nem se ele tem o estatuto de ‘pessoa’; trata-se de saber, na verdade, se as condições sociais de sobrevivência e prosperidade são ou não possíveis.” (ibidem, p.38) As condições de prosperidade de Clara, até então, não eram possíveis. No entanto, a mulher percebe que sua sobrevivência pode ser uma realidade e por ela decide lutar. Maternidade, pois, é agir em si para, ainda que precariamente, gerar o outro. Contudo, ao anular a agência de Clara, a crítica literária, em consequência, apagou a vida inscrita em seu ventre.

Dedicando-nos com mais atenção ao tema da maternidade, é preciso pontuar que Luísa nunca teve filhos, o que, inclusive, é marcado na narrativa através da tristeza de Jorge, que se vê tolhido de formar a família burguesa que dele se espera.

Era uma tristeza secreta de Jorge — não ter um filho! Desejava-o tanto! Ainda em solteiro, nas vésperas do casamento, lá sonhava aquela felicidade: o seu filho! Via-o de muitas maneiras: ou gatinhando com as suas perninhas vermelhas, cheias de

roscas, e os cabelos anelados, finos como fios de seda; ou rapaz forte, entrando da escola com os livros, alegre e de olho vivo, vindo mostrar-lhe as boas notas dos mestres; ou, melhor, rapariga crescida, clara e rosada, com um vestido branco, as duas tranças caídas, vindo pousar as mãos nos seus cabelos já grisalhos... (QUEIRÓS, 2011, p. 49)

Capitu, por sua vez, tem Ezequiel, porém morre e é enterrada longe do filho. O rapaz, por fim, é tão brutalmente esquecido por Bentinho como sua mãe. Abandonado pelo discurso do narrador, o filho de Capitu encontra um triste fim.

Onze meses depois, Ezequiel morreu de uma febre tifóide, e foi enterrado nas imediações de Jerusalém, onde os dois amigos da universidade lhe levantaram um túmulo com esta inscrição, tirada do profeta Ezequiel, em grego: “Tu eras perfeito nos teus caminhos.” Mandaram-me ambos os textos, grego e latino, o desenho da sepultura, a conta das despesas e o resto do dinheiro que ele levava; pagaria o triplo para não tornar a vê-lo. (ASSIS, 2004, p. 159)

Já no romance de Flaubert, a filha de Emma encontra um destino duro e ingrato dentro da sociedade francesa do século XIX. Após a morte de sua mãe, é enviada para a casa da avó, que também morre. Como o velho Rouault estava incapacitado, uma tia cuida da menina, porém, sendo muito pobre, a filha de Emma termina como operária em uma fábrica de algodão. Tudo isso é narrado em um curto parágrafo, que tem sido pouco discutido. Embora não morra, prender-se à vida operária constitui um final que segue o mesmo princípio do trágico em torno de Ezequiel. É uma menina burguesa que se vê fadada ao destino de operária.

Quando tudo foi vendido, sobraram 12 francos e 75 centavos que serviram para pagar a viagem da srta. Bovary à casa de sua avó. A boa mulher morreu naquele mesmo ano; como o velho Rouault, estava paralisado, foi uma tia quem se encarregou de cuidar dela. Por ser pobre, manda-a a uma fábrica de fios de algodão, para que ganhe a vida. (FLAUBERT, 2012, p. 334)

Macabéa, como já mencionamos, ao sair da consulta com a cartomante, já é uma pessoa “grávida de futuro”, tem a esperança que nunca antes teve em sua vida, porém, diferente de Clara, apenas pode ser estrela morrendo. Seu filho inexistente.

Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras — desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria. (...)

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a — e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. (LISPECTOR, 1998, p. 79)

Dessa maneira, não pretendemos oferecer uma leitura idealizada e moralista em torno da maternidade. Afinal, Clara dos Anjos precisou ser transgressora de diversas maneiras para tornar-se mãe. Todavia, o apagamento desse indício é a reprodução de uma lógica que nos parece nociva, sobretudo em um país cujas mulheres são, cada vez mais, arrimos de família e, tal qual Margarida, criam seus filhos destituídas de qualquer tipo de dependência masculina.

Nesse panorama, o narrador nos deixa um índice de que a mulher não é mais a mesma, de modo que mesmo a visão passiva que nos é entregue ao longo do romance é questionável. Com isso, durante a tomada de consciência que já analisamos, é Margarida quem entra em cena mais uma vez como um referencial de valentia e coragem, paradigma que Clara dos Anjos almejaria seguir.

O que era preciso, tanto a ela como às suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade, como possuía essa varonil dona Margarida, para se defender de Cassis e semelhantes, e bater-se contra todos os que se opusessem, por este ou aquele modo, contra elevação dela social e moralmente. (CA, p. 294)

Esse excerto não pode passar despercebido na leitura do romance, uma vez que demonstra a tomada de consciência dessa mulher e, por conseguinte, o futuro contestador e ativo que sua filha ou filho poderá ter. Aqui, ao trazer à tela “suas iguais”, Clara dos Anjos torna-se enfim o Brasil, um Brasil explorado que, no entanto, sobrevive. Mais ainda, tem-se uma síntese da mulher periférica brasileira que, apesar de todos os percalços do trajeto, segue corajosa pelo fio tênue da vida. Mesmo com a escravidão, o assédio, a violência e o feminicídio, essas mulheres sobrevivem.

Afinal, como já mencionamos, no início do século XX, defendia-se a ideia de que o Brasil no futuro seria um país branco, um país sem Claras e seus filhos. Arthur Neiva, por exemplo, “louvava a orientação imigratória, afirmando que ‘daqui a um século a nação será branca.’” (apud NASCIMENTO, 2016, p. 87) Do mesmo modo, “João Batista de Lacerda, único delegado latino-americano ao Primeiro Congresso Universal de Raças, realizado em Londres em 1911, previa que, até o ano de 2012, o Brasil estaria livre do negro e de seus mestiços.” (ibidem, p. 87) Todos erraram e, apesar das intempéries, Clara dos Anjos sobreviveu na voz e no corpo de tantas outras mulheres.

Dessa forma, para melhor articularmos a relação entre o corpo de Clara, a maternidade e a negritude, há uma diferença incontornável entre Clara e as personagens de Machado, Eça e Flaubert. À jovem suburbana, não é atrelado o papel clássico de feminilidade, pois carrega em sua cor o estigma da escravidão, prática que, afinal, desmonta todo princípio social, dado que

desconstrói o próprio senso de humanidade. Trabalhamos, assim, com a teoria de que D. Engrácia, como foi dito, assimilou o modelo branco de dona de casa submissa a seu marido, mas Clara recusa esse modelo e, por isso, abrir as janelas de seu quarto para Cassi é também desmontar a rígida ideologia da feminilidade que sua mãe aceitara. Aburguesada, Engrácia legitima a ideia de que “desde sua construção este lar burguês concretizou-se para fora do desejo feminino”. (FIGUEIREDO, 2011, p. 63) Nessa linha de raciocínio,

o sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero. Nas palavras de um acadêmico, ‘a mulher era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa.’ A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães e protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias. (DAVIS, 2016, p. 17-18)

Esse pode ser um dos motivos pelos quais os leitores de Lima Barreto preferiram ignorar a vida que se formava no ventre de Clara dos Anjos. Não se pode esquecer que a criança em questão é fruto de Cassi, isto é, traz à tona a delicada questão da miscigenação, terreno sobre o qual, de um forma ou de outra, construíram-se todas as narrativas do Brasil. Fato é que o “sangue misto” foi, na virada do século XIX para o XX, utilizado como estratégia de embranquecimento da população, porém “a despeito de qualquer vantagem de *status* social como ponte étnica destinada à salvação da raça ariana, a posição do mulato essencialmente equivale àquela do negro.” (NASCIMENTO, 2016, p. 83) A maternidade de Clara, dessa maneira, está inserida no estigma de um corpo de que a elite brasileira tentava se livrar no momento em que Lima Barreto viveu. Sob esse ponto de vista,

desde o século XIX, o objetivo estabelecido pela política imigratória foi o desaparecimento do negro através da ‘salvação’ do sangue europeu, e este alvo permaneceu como ponto central da política nacional durante o século XX. (ibidem, p.85-86)

Nesse âmbito, a frase final “Não somos nada nesta vida” é muito mais do que a síntese de sua desgraça. Sua fala funciona como um lema da vida de todas essas mulheres. De fato, a personagem não é nada nesta vida regida pelo patriarcado branco, sobretudo em um país que pretendia exterminá-la, mas há uma camada importante por trás dessa realidade melancólica: ela não precisa de homens para se manter viva e, portanto, Lima Barreto pode estar nos oferecendo um tom coletivo de todas as que são socialmente segregadas.

O que tinha em mira não era o pequeno drama pessoal de Clara, mas o drama de muitas gerações de mulheres de seu meio e cor – o possessivo aplicando-se aqui tanto à personagem como ao romancista. (PEREIRA, 2012, p. 28)

Talvez por esse motivo, nós possamos identificar a alteração feita nos originais, visto que, na primeira versão do texto, feita sob o formato de um conto em 1920, Clara encerra a narrativa dizendo “eu não sou nada nesta vida”, o que é substituído por “não somos nada nesta vida.” Desse modo, em sua boca, há a voz de milhares de sobreviventes dentro de um mundo ainda hostil, em um “diálogo final, abrangente, plural, polifônico e comovente.” (RESENDE, 2012, p. 22) “Nós”, em última instância, é pronome plural e feminino. Dito isso, “não ser nada” demonstra, em vez de derrota, a autossuficiência dessa mulher que jamais precisou ser algo no mundo que lhe foi dado. Não à toa, *Clara dos Anjos*, diferentemente de *Madame Bovary*, *Dom Casmurro*, *O primo Basílio* e *A hora da estrela*, é a única das obras que se encerra com uma voz feminina. O narrador cede espaço, na linha final do texto, à voz de Clara, o que pode também apontar para a sobrevivência do corpo e da linguagem obtida por essa mulher.

Assim sendo, em retorno à comparação com as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, temos em mãos outro romance cuja linha final é uma fala, porém, nesse caso, temos um exemplo que confirma a importância do diálogo último de Clara, pois, nas recordações, o escrivão é simplesmente humilhado no final da narrativa, sem direito de resposta.

Vim vagamente a pé até ao Largo da Carioca, sem seguir um pensamento. Vinha triste e com a inteligência funcionando para todos os lados. Sentia-me sempre desgostoso por não ter tirado de mim nada de grande, de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer. Tinha outros desgostos, mas esse era o principal. Por que o tinha sido? Um pouco devido aos outros e um pouco devido a mim. Encontrei Loberant:

— Então? perguntou maliciosamente.

— Deixei-a em casa.

— Pois se eu me tinha separado de vocês de propósito... Tolo! Vamos tomar cerveja...

Antes de entrar, olhei ainda o céu muito negro, muito estrelado, esquecido de que a nossa humanidade já não sabe ler nos astros os destinos e os acontecimentos. As cogitações não me passaram... Loberant, sorrindo e olhando-me com complacência, ainda repetiu:

— Tolo! (REIC, p. 301)

Se Isaías é inspirado no próprio autor, Lima Barreto priva a si próprio de falar ao fim do romance, porém dá à Clara esse direito. A tolice de Isaías é reforçada por Loberant, mas Clara recebe a última linha de sua narrativa para clamar ela própria a síntese de sua descoberta. Dessa maneira, trazemos à tela outro motivo pelo qual desconfiamos da leitura proposta por Lúcia Miguel Pereira, pois em Isaías parece surgir um final menos esperançoso

do que no caso de Clara.

Ao final do romance, quando está diante da família de Cassi Jones para anunciar que espera um filho, Clara percebe que “não a toleram nesses círculos porque ela é uma mulher de cor” (FANON, 2008, p. 55). Nesse ponto, sua tomada de consciência começa a se materializar. Frustrada na vontade de casar com Cassi Jones, a menina é atingida violentamente pela realidade racista de seu tempo. Toda a questão do romance é a aprendizagem dessa menina, por isso, em lugar da derrota e da humilhação, a rejeição de dona Salustiana perante Clara dos Anjos transforma-se em oportunidade para adquirir um conhecimento ao qual até então não havia tido acesso. A mãe de Cassi, quando se depara com dona Margarida e Clara em sua casa, agride com a indiferença que lhe era esperada.

Dona Salustiana, que esperava tudo, menos aquela visita portadora de semelhante mensagem, não tardou em mandar entrar as duas mulheres. Ambas estavam bem-vestidas e nada denunciava o que as trazia ali. Só Clara tinha os olhos vermelhos de chorar, mas passava despercebido. Chegou Dona Salustiana e cumprimentou-as com grandes mostras de si mesma. Dona Margarida, sem hesitação, contou o que havia. A mãe de Cassi, depois de ouvi-la, pensou um pouco e disse com ar um tanto irônico:

— Que é que a senhora quer que eu faça? (CA, p. 291)

Nessa passagem, não nos esqueçamos dos olhos de Clara. Ela os trazia vermelhos, mas seu pranto “passava despercebido.” A personagem de Lima não transparece fraqueza e, acompanhada da personagem que sintetiza a agência, decide pelo enfrentamento contra a mãe de Cassi, momento em que a indiferença transforma-se em racismo. Nessa cena, toma posse da linguagem que já havia desenvolvido em si quando pede coragem à Nossa Senhora, pois é em sua boca, não mais na de Margarida, que o autor coloca o ousado pedido de casamento. No entanto, “a mulher branca e vaidosa de possíveis origens na elite explode, e a cor é a maior ofensa que encontra.” (RESENDE, 2012, p. 21)

Até ali, Clara não dissera palavra; e Dona Salustiana, mesmo antes de saber que aquela moça era mais uma vítima da libidinagem do filho, quase não a olhava; e, se o fazia, era com evidente desdém. A moça foi notando isso e encheu-se de raiva, de rancor por aquela humilhação por que passava, além de tudo que sofria e havia ainda de sofrer.

Ao ouvir a pergunta de Dona Salustiana, não se pôde conter e respondeu como fora de si:

— Que se case comigo.

Dona Salustiana ficou lívida; a intervenção da mulatinha a exasperou. Olhou-a cheia de malvadez e indignação, demorando o olhar propositadamente. Por fim, expectorou:

— Que é que você diz, sua negra? (CA, p. 291)

Clara está “como fora de si”, pois é aí que recusa as discriminações a ela impostas. Nasce uma Clara, dotada de consciência, ciente do estigma contra o qual haveria de lutar, por isso sua raiva surge diante de “tudo que sofria e havia ainda de sofrer.” Lembremos, então, que a jovem suburbana não havia sido a primeira a envolver-se com Cassi, porém é nela que encontramos pela primeira vez a possibilidade de seguir em frente. No início do romance, o leitor entra em contato com a triste história de Nair, que é seduzida pelo malandro e traça um percurso, a princípio, igual ao da personagem-título. Todavia, diante da rude e racista dona Salustiana, o desfecho de Nair e sua mãe é marcado por tudo que não encontramos em Clara: derrota, desolação e suicídio.

— Nós nada temos com o que Cassi faz. Se fosse nossa filha...

[Salustiana] Não acabou a indireta injuriosa; levantou-se e estendeu a mão à desolada mãe, como que a despedindo.

A viúva saiu cabisbaixa; e, dali, foi à audiência do delegado distrital e expôs tudo. (...)

E pôs-se a chorar copiosamente. Quando serenou, o delegado mandou que um empregado da delegacia acompanhasse a senhora até em casa e ficou a pensar nas baixezas, nas dores, nas misérias que as casas encobrem e que, todo o dia, descobria, por dever de ofício.

No dia seguinte, a mãe de Nair suicidava-se com lisol. Os jornais esgravataram o acontecimento e contaram as causas do suicídio com todos os pormenores.

(CA, p. 93 – 94)

É esse também o caso de Rosalina, personagem que conhecemos brevemente no quinto capítulo do livro, mas que também ilustra a sobrevivência de Clara dos Anjos. Seduzida por um homem a cujo nome não temos acesso, a mulher, na situação tão comum às suas iguais, não encontra a coragem da protagonista de Lima Barreto e, assim como a mãe de Nair, tenta encerrar a própria vida.

Era verdadeiramente infeliz, essa rapariga. Seduzida em tenra idade, a polícia obrigou o sedutor a casar-se com ela. Nos três primeiros anos, as coisas correram mais ou menos naturalmente. Ao fim deles, devido a reveses, o marido começou a emburrar com ela, a atribuir-lhe toda a sua desgraça (...) O marido devia seis meses de casa - um modesto barracão de madeira, com uma sala, um quarto e um pequeno adendo para a cozinha. O senhorio perseguia-o; ele fugia e deixava com a mulher o encargo de explicar os atrasos. (...) Pede a uma vizinha que fique com um filho; e uma outra, que fique com o mais moço, e correu a atirar-se debaixo do primeiro trem que passou. (CA, p. 151 – 152)

Simbolicamente, assim, nas páginas finais do romance, a ideia da sobrevivência de Clara dos Anjos parece ser reforçada através da ausência do masculino. Prova disso é a morte de Azevedo, pai de Cassi Jones, cuja intenção, em oposição ao resto da família do malandro, é a de ajudar Clara. Todavia, a faísca de esperança que parece surgir é eliminada com o desmaio súbito do homem. Com o apagamento de Azevedo, Clara precisa sozinha continuar a

sua própria vida e aquela que carrega no ventre, ou seja, a esperança existe, mas não pode vir de um discurso masculino, pois, incontestavelmente, a mulher “não é nada” dentro da lógica de seu tempo.

O velho Azevedo descansou os embrulhos, levantou a moça, fê-la sentar-se; e ele, sentando-se por sua vez, pôs-se a olhar, cheio de pena, o dorido rosto da rapariga. Todos os olhos se fixaram nele; ninguém respirava. Afinal, Azevedo falou:

— Minha filha, eu não te posso fazer nada. Não tenho nenhuma espécie de autoridade sobre “ele”... Já o amaldiçoei... Demais, “ele” fugiu e eu já esperava que essa fuga fosse para esconder mais alguma das suas ignóbeis perversidades... Tu, minha filha, te ajoelhaste diante de mim ainda agora. Era eu que devia ajoelhar-me diante de ti, para te pedir perdão por ter dado vida a esse bandido — que é o meu filho... Eu, como pai, não o perdo; mas peço que Deus me perdoe o crime de ser pai de tão horrível homem... Minha filha, tem dó de mim, deste pobre velho, deste amargurado pai, que há dez anos sofre as ignomínias que meu filho espalha por aí, mais do que ele... Não te posso fazer nada... Perdoa-me, minha filha! Cria teu filho e me procura se...

Não acabou a frase. A voz sumiu-se; ele descaiu o corpo sobre a cadeira e os olhos se foram tornando inchados.

As filhas acudiram, a mulher também; e uma daquelas, chorando, pediu à Clara e à Dona Margarida:

— É favor, minhas senhoras; retirem-se, sim? (CA, p.293)

O pai de Cassi sinceramente quer ajudá-la, porém não pode. Nesse homem, não encontramos a vilania sociopata que rege os atos do antagonista e, não à toa, Manuel de Azevedo é definido pelo narrador sempre em oposição ao filho. Desde sua apresentação, no segundo capítulo do romance, a narrativa já nos prepara a dicotomia entre os dois personagens, como se arquitetasse a vilania de Cassi Jones.

O pai de Cassi era verdadeiramente um homem sério. (...) Conquanto alguma coisa obeso, era deveras um velho simpático e respeitável; e, apesar da sua imponência de antigo burocrata, dos seus modos um tanto ríspidos e secos, todos o estimavam na proporção em que seu filho era desprezado e odiado. Tinham até pena dele, confrontando a severidade de sua vida com a crapulice de Cassi. (CA, p. 88)

Por que, afinal, Azevedo é impedido de ajudar Clara dos Anjos? A resposta está no fato de que o movimento da narrativa de Lima Barreto está sempre sob domínio das mulheres. Quando ofereceria a ajuda ao filho de Clara, falta-lhe linguagem, a frase não se completa. Seu desmaio, portanto, funciona como materialização dessa impossibilidade, visto que Clara, ao final, só é verdadeiramente amparada por outras mulheres. Na última cena, nesse mesmo sentido, o narrador nos mostra que não há homens ao seu redor, em um detalhe que não parece gratuito. A última página do romance é o primeiro momento da narrativa em que Clara consegue ter um teto todo seu.

Chegaram em casa; *Joaquim ainda não tinha vindo* (grifo nosso).

Dona Margarida relatou a entrevista, por entre o choro e os soluços da filha e da mãe.

Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande acento de desespero:

— Mamãe! Mamãe!

— Que é minha filha?

— Nós não somos nada nesta vida. (CA, p.294)

Eis, portanto, um território feminino. O pai de Clara não está presente em sua última cena. Não há homens quando a protagonista profere sua emblemática frase. Pelo contrário, Clara está abraçada com a mãe, acompanhada de Dona Margarida e carregando em si a prova de sua sobrevivência quando surge nela a dolorosa descoberta.

No livro, as presenças masculinas desaparecem em todos os âmbitos, de modo que a força motriz do texto é feminina. Assim, *Clara dos Anjos* é um romance de homens anulados e mulheres que o conduzem. Já discutimos como isso se observa na prece a Nossa Senhora e em dona Margarida, porém há outros indícios importantes para desenvolvermos essa interpretação. Cassi, por exemplo, termina o romance vendendo seus galos, marca que fora tão importante no desenvolvimento da personagem. Embora aparentemente vitorioso em seu plano brutal, passa também por uma anulação no único capítulo do romance que não se passa nos subúrbios. Nesse caso, o apagamento do malandro se dá pela sua inaptidão de lidar com aqueles que transitam no centro da cidade.

A sua sensação era que estava numa cidade estranha. No subúrbio tinha os seus ódios e os seus amores; no subúrbio tinha os seus companheiros, e a sua fama de violeiro percorria todo ele, e, em qualquer parte, era apontado; no subúrbio, enfim, ele tinha personalidade, era bem Cassi Jones de Azevedo; mas, ali, sobretudo do Campo de Sant'Ana para baixo, o que era ele? Não era nada. Onde acabavam os trilhos da Central, acabava a sua fama e o seu valimento; a sua fanfarronice evaporava-se, e representava-se a si mesmo como esmagado por aqueles 'caras' todos, que nem o olhavam. (CA, p. 256)

Em uma “cidade estranha”, o vilão está “acabado”, “evaporado” e “esmagado”, por isso “Cassi quis fugir.” (CA, p. 262) Enquanto Clara assume sua própria linguagem, Cassi Jones é derrotado pelo peso da cidade grande e, nela, destitui-se da linguagem que lhe era tão importante nas seduções do subúrbio, por isso, no centro, “continuava mudo, transido de medo”. (CA, p. 263) Em Clara, coragem; para Cassi, o medo. Nesse sentido, ao final do capítulo, o último momento em que aparece no romance, sua derrocada é assinalada ao levar “uma surriada de mulheres, que o descompunham em baixo calão”. (CA, p. 264) Percebamos, novamente, como essas forças são femininas, é uma reação das mulheres que querem justiça, não de um homem que porventura por lá estava. Sob esse ângulo, para desenvolver essa leitura, além da fuga de Cassi, a ausência de Joaquim e o súbito desmaio de Azevedo, cabe trazeremos outros pontos que formam o que estamos a chamar de um território feminino na

narrativa de Lima Barreto.

Assim, mesmo Engrácia, permeada por todos os tipos de inércia e passividade, tem uma relevância sutil, porém imprescindível no desenrolar da história, pois é apenas com sua permissão que Cassi Jones consegue entrar na festa de aniversário de Clara dos Anjos. Afinal, Joaquim apenas convida o malandro “tendo o assentimento da mulher” (CA, p. 125) e, como ratifica o narrador, “quem conhecesse intimamente Engrácia, havia de ficar espantado com a atitude decisiva que tomou em relação à visita de Cassi.” (CA, p. 143) Lendo essas personagens com certa atenção, percebemos que estamos diante de um romance cravejado por “atitudes decisivas” por parte das mulheres. Engrácia, porém, é apenas um dos exemplos que enxergamos.

Ademais, a mãe de Cassi Jones, por exemplo, ainda que alimentando a perversidade do filho, também demonstra que são as mulheres que giram as chaves mais importantes do enredo. É nela que está o poder — nesse caso, devastador — de permitir que o vilão da história permaneça impune. São vários os momentos em que dona Salustiana minimiza as atitudes do filho vil e inconsequente, assim como atribui a culpa sempre às meninas com quem se envolve: “— Engraçado, essas sujeitas! Queixam-se de que abusaram delas... É sempre a mesma cantiga... Por acaso, meu filho as amarra, as amordaça, as ameaça com faca e revólver? Não. A culpa é delas, só delas...” (CA, p. 292) Desse modo, está também na boca de Azevedo a fala que comprova a importância de Salustiana na liberdade de Cassi Jones e, conseqüentemente, na continuação da narrativa.

Todos se calaram e se entreolharam, enquanto o velho Manuel de Azevedo explicava o fato em quatro palavras:

— Você queria, Augusto, que eu, chefe de família, que prezo a honra das filhas dos outros como a das minhas, deixasse semelhante miserável sentar-se ao meu lado? Se não o pus de todo para a rua, foi devido à mãe. (CA, p. 175)

Sob esse ponto de vista, enquanto Manuel de Azevedo não consegue parar a vilania do filho, vendo frustradas toda as suas tentativas de corrigi-lo, é sua esposa que vence o embate, fazendo com que Cassi Jones prevaleça em seu comportamento criminoso. Quando procurado pela polícia, por exemplo, o violonista precisa fugir e, “a conselho da mãe, foi passar uns tempos na casa do tio, o doutor, que tinha uma fazendola em Guaratiba.” (CA, p. 95)

Pensando a presença feminina no desenrolar da obra, é interessante perceber também que o romance se inicia não com Clara, mas com seu pai, porém essa presença parece anular-se ao longo do enredo. Assim, as primeiras linhas desse universo ficcional se abrem com a apresentação de Joaquim, que “gostava de violão e modinhas” (CA, p. 57), mas a última fala

do livro está na boca de Clara dos Anjos, o que parece indicar a dissolução da presença paterna ao decorrer do enredo. Afinal, “o pai, devido aos seus afazeres, passava a maioria do tempo longe dela.” (CA, p. 219)

Ausente, Joaquim dos Anjos não exerce influência relevante sobre o destino da filha, deixando essa função nas mãos de mulheres, sobretudo Nossa Senhora, que lhe dá coragem, e Margarida, que lhe serve de exemplo. Na leitura de *Clara dos Anjos*, o desaparecimento sem justificativa do personagem, que “de repente some da história”, (SCHWARCZ, 2017, p. 463) já foi enxergada como falha do ficcionista, um exemplo dos “furos na continuidade da trama”. (ibidem, p. 463) Tal hipótese é coerente se levarmos em conta o contexto conturbado no qual Lima Barreto concluiu o romance em 1922, no ano de sua morte. Depois de duas internações agressivas, com o pai atormentado pela loucura e as agruras que o álcool vinha causando, fato é que o escritor carioca não estava no auge de seu esmero quando delineou os personagens para concluir o romance. Contudo, proposital ou não, falho ou não, Joaquim dissolve-se, e há um predomínio incontestável das mulheres na trama. Essa possível falta de apuro, portanto, também está dentre as certezas que tentamos suspender.

Esse apagamento masculino encontra ecos também em Marramaque, o poeta amigo da família de Clara, cuja vida é tragicamente interrompida ao ser assassinado por Cassi Jones. Esse homem, a princípio, poderia nos trazer grandeza de caráter e a procura por um lirismo romântico, por isso se inspira nos versos de Casimiro de Abreu. No entanto, é esse Marramaque, “cujo âmbito de vida sempre fora mais amplo e mais variado”, (CA, p. 122) que encontra um destino trágico, anulando-se também no desfecho da trama. Na tentativa de evitar o encontro entre Clara e Cassi, o homem é retirado brutalmente de cena, “assassinado, devido à grandeza do seu caráter e à sua coragem moral.” (CA, p. 240) Dessa maneira, no realismo trágico de Lima Barreto, os sonhos românticos se esvaem e temos, enfim, mais uma evidência de que o romance *Clara dos Anjos* constrói um território feminino, no qual as presenças masculinas são sistematicamente frustradas, falhas ou nulas.

O mesmo ocorre com Eduardo Lafões, outro amigo de Joaquim, que, embora importante na construção da história por mencionar Cassi à Clara, sai de cena subitamente, anulando-se também no desfecho da narrativa. Sua saída, nos momentos decisivos do romance, não conta com nenhuma grandeza, é, na verdade, motivada pelo arrependimento e pela vergonha de um homem enganado.

As partidas de solo, aos domingos, não se realizavam mais. Lafões tinha sido transferido para os mananciais. O sagaz minhoto farejava que aquele negócio de Cassi desandaria em desgraça. Ele não a podia impedir, mas não a queria assistir, tanto mais que se sentia arrependido de ter apresentado o modinheiro em casa do carteiro. Enganou-o, o malandro! (CA, p. 271)

Nesse sentido, se nos atentarmos também ao desenvolvimento de Meneses essa leitura faz ainda mais sentido. O dentista, que, embora sem instrução formal, atendia à população dos subúrbios era também amigo da família de Clara. Em sua morte, encontramos a decadência de um triste fim. Essa expressão aqui não é apenas jocosa alusão a Policarpo, mas também lembrança de que a frustração de Quaresma muito dialoga com o destino de Meneses, o que enfatiza, portanto, a precariedade das personagens masculinas que compõem *Clara dos Anjos*. Assim, em um parágrafo composto por sucessivas frases interrogativas, cabe a comparação entre os dois romances para elucidarmos a similaridade.

O tupi encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando o seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepções. Onde estava a doçura de nossa gente? Pois ele não a viu combater como feras? Pois não a via matar prisioneiros, inúmeros? Outra decepção. A sua vida era uma decepção, uma série, melhor, um encadeamento de decepções. (TFPQ, p. 194)

Era bem triste o seu destino... Onde estava a sua mecânica? Onde estava a sua engenharia? Amontoara livros e notas pueris, e nada fizera. Levava bem cinquenta anos, isto é, desde que saíra da casa dos pais, a viver uma vida vagabunda de ciganos, sem nunca se entregar seriamente a uma única profissão, experimentando hoje esta, amanhã aquela. De que lhe valera isto? De nada. Estava ali, no fim da vida, obrigado a prestar-se a papéis que, aos dezesseis anos, talvez não se sujeitasse, para disfarçadamente esmolar o que comer com os seus parentes. Teve vontade de chorar, mas a irmã gritou-lhe do quintal. (CA, p. 232)

Postas em contraste, as passagens fazem com que o desalento de Meneses se mostre ainda mais nítido, sobretudo ao associarmos ao drama do alcoolismo. Nessa perspectiva, o ficcionista parece estar aqui prevendo o mal que os excessos de bebida trazia a si próprio, construindo um personagem que lamentava “sua derrota em mecânica e tudo”, (CA, p. 244) um homem que “estava forrado de uma indiferença de vencido”. (CA, p. 248) Alguém que, por fim, “não era mais homem, não tinha mais dignidade” (CA, p. 249) e, pouco antes de morrer, aparece “amalucado, monomaniaco” (CA, p. 271), atravessado pela tragédia da alienação, que tão íntima era à família de Lima Barreto. Esse personagem, portanto, em mais um traço dos dramas pessoais do autor, entrega-se mais e mais à destruição do álcool.

Desgostoso, com aquele mau travo na consciência, o pobre dentista ambulante procurava, durante o dia, beber a mais não poder. Tinha chegado cedo em casa de Joaquim e, tendo-o ainda encontrado, pedira-lhe dinheiro. Almoçou, saiu e foi bebendo daí em diante em todo o botequim por que passava. (CA, p. 232- 233)

Cabe, também, dedicar certa atenção a Leonardo Flores, o poeta dos subúrbios, em quem enxergamos a síntese mais clara de traças autobiográficas do criador na criatura. Embora não encontre a morte como Marramaque ou Meneses, Flores também opera na narrativa de modo a evidenciar o predomínio feminino ao longo do enredo. Basta prestarmos atenção à gestão de seu lar, que contraria a lógica burguesa vigente na sociedade de então.

A sua casa, graças à dedicação da mulher, vivia em ordem. Ele não se intrometia em nada da economia do lar. Os seus próprios vencimentos de aposentado, ele ia recebê-los, ou ela, e os entregava intactos. Roupa, jornais, fumo, parati — tudo ela comprava e lhe dava. Em começo, a boa da Dona Castorina quis ver se suprimia a cachaça; mas viu que era pior. Ele caía num abatimento, numa apatia de coisa morta. Resolveu fazer mais este sacrifício ao seu triste casamento: dar cachaça ao marido. Quando ele queria sair, ela lhe dava níqueis para a sua predileta bebida. (CA, p. 273)

Também destruído pelo álcool, é gerida pela mulher a casa do poeta Leonardo Flores, cuja linguagem excessivamente poética é inclusive ridicularizada pelo narrador em diferentes momentos, outro aspecto que o destitui de respeitabilidade ou valentia. Além disso, o fim de Flores, semelhante ao de Lima, é tomado pelo “delírio ambulatório”. (CA, p. 273) Temos, então, um escritor que nasceu mulato, tornou-se periférico, entregou-se às mazelas do alcoolismo e termina a vida como andarilho delirante — qualquer semelhança, de certo, não é mera coincidência.

Dessa forma, esses homens parecem carregar juntos marcas muito íntimas de seu autor. Por isso, ao lê-los nessa lenta dissolução de sujeitos, enxergamos uma espécie de despedida de Lima Barreto, que provavelmente pressentia a loucura, a discriminação e o alcoolismo, ameaçando, de maneira cada vez mais concreta, cortar-lhe o fio da vida. Talvez seja por isso que, ao sair de sua segunda internação em fevereiro de 1920, o escritor optou por concluir *Clara dos Anjos*, que viria a ser publicado em folhetins a partir de 1923, em vez de trabalhar no *Cemitério dos vivos*, romance que deixaria inacabado. Com isso, construímos um tecido de informações que corresponde às tristezas do escritor no final da vida, melancolia que surge explícita em “O destino da literatura”, sua conferência jamais proferida, em cuja linha final pede “perdão pelo aborrecimento que vos acabo de causar”. (BARRETO, 2017, p. 282) Tudo isso colabora para a construção de personagens masculinos anulados a quem falta valentia. Valentia esta que é encontrada, novamente, em Margarida, a única personagem do romance verdadeiramente dotada de heroicidade, pois “toda a sua vida era marcada pelo heroísmo e pela bondade (...) sem perder nada da tenacidade, do *esprit de suite*, da decidida coragem da sua origem”. (CA, p. 286) Como nos esclarece o narrador, “tinha, essa senhora, um temperamento de heroína doméstica”. (CA, p. 127)

Lima Barreto, portanto, não foi moderno apenas na percepção do projeto excludente da primeira república, mas por criar uma narrativa em que predomina uma espécie de territorialidade feminina, em um tempo em que sequer voto para mulheres havia. Assim, se João Cabral de Melo Neto encerra seu auto de Natal pernambucano com o nascimento de uma criança, consolidando o percurso da *Morte e vida Severina*, Lima Barreto, com a melancolia que lhe é peculiar, dá à Clara a possibilidade de ser mãe, símbolo inegável de um futuro.

Não cheguemos ao excesso de chamá-la de afortunada pelo fim que teve, não é essa a questão. Na verdade, é irrefutável que Clara enfrentaria inúmeros desafios para permanecer vivendo. Afinal, se quisermos efetivamente entender a virada do século XIX para o XX, precisamos ter em mente que “está-se diante de um tempo de mulheres infelizes” (FIGUEIREDO, 2011, p. 55). Com isso, é na lastimável infelicidade a que estão sujeitas que encontrarmos a frase do narrador barretiano ao afirmar que “o subúrbio é o refúgio dos infelizes.” (CA, p. 188) Sendo assim, embora pretendamos questionar toda uma tradição de leitura, não podemos, com honestidade interpretativa, afirmar que Clara dos Anjos seria feliz em seu futuro no *Germinal negro* que jamais existiu. Porém, o próprio texto de Lima, conforme demonstramos, fornece-nos ferramentas para perceber que sua protagonista foi — feliz ou não — corajosa. O que interessa aqui, portanto, é o fato de que a maternidade significa uma possibilidade, uma esperança de ainda poder sonhar. Não há provas materiais no texto de que Clara tenha sido bem-sucedida, e seria descabido forjá-las aqui, porém seu ventre comporta uma folha em branco e é fundamental darmos uma chance a essa mulher, a chance que o próprio autor parece lhe dar. Muito se fala atualmente sobre decolonizar o pensamento. Para nós, o primeiro passo em direção a tal alforria é, enfim, suspender verdades.

Em um ato de extrema ousadia, não se pode ignorar que Lima Barreto, apesar das declaradas perseguições aos corpos negros em seu tempo, dedica seu romance a uma mulher negra. A maternidade é tão fundamental na leitura desse livro que, ao abri-lo, tem-se uma dedicatória à mãe do escritor carioca: “Pela primeira vez uma obra sua não é dedicada a seus pares, aos companheiros de luta ou de copos. Diferentemente do conto, o romance é dedicado à memória de sua mãe.” (RESENDE, 2012, p. 13) Clara dos Anjos com a vida dentro de si pode ser, portanto, Amália Augusta, mãe do romancista.

São inúmeras as marcas autobiográficas na ficção de Lima Barreto, como é o caso mais óbvio de Isaiás Caminha, inspirado em Lima, ou Policarpo Quaresma, que era afinal seu pai, “com seu nacionalismo e aversão a tudo que lembrava o estrangeiro”. (SCHWARCZ,

2017, p. 93) No romance em questão, o alcoolismo de Meneses, a loucura familiar em Leonardo Flores e as frustrações literárias de Marramaque são, da mesma forma, exemplos do estilo do autor carioca, impregnado com marcas pessoais. Tendo isso em vista, se Clara pode ser Amália, quem sabe seu filho seja o próprio escritor e, na tentativa de escapar da morte que se aproximava quando conclui o romance, Lima Barreto quis mantê-lo vivo. Levada pela tuberculose em dezembro de 1887, o escritor não conviveu mais do que seis anos com a mãe. Clara, então, talvez seja a tentativa literária de recriar a mãe que tão cedo lhe deixou.

Essas são hipóteses ousadas e que de forma alguma se pretendem definitivas. Contudo, a nós parece que o momento presente exige certas atualizações, sobretudo em uma obra cheia de ousadia e modernidade, como é a de Lima Barreto. Assim, o que se pretende mostrar é que Lima não escreveu o triste fim de Clara dos Anjos, mas o possível futuro de uma mulher e seu filho. Afinal, permite a ela a sobrevivência que nem mesmo seu famoso Policarpo Quaresma teve. A pátria com a qual o major sonhara era um mito, mas a mãe que surge no romance em questão é uma realidade inscrita no texto de Lima e no corpo de Clara.

Ao fecharmos o livro, a protagonista tem dois caminhos possíveis: a morte ou a sobrevivência tensa contra a precariedade. Já identificamos sua escolha. Embora tantos caminhos de leitura já tenham sido trilhados em direção à sua derrota, ousemos agora tomar o outro sentido nessa bifurcação. É evidente que a condição de Clara guarda uma potencial tragédia, porém, em tempos de censura, alforriar o pensamento é também trocar o ponto final pelas reticências. Capitu, Luísa, Emma e Macabéa não tiveram essa opção, mas todas essas mulheres sobrevivem na polifônica luta de Clara pela própria vida e na vida que gera em si.

Seria incoerente buscar a perfeição em uma obra periférica e cravejada de exceções como a de Lima, então, em vez disso, estamos a propor novas possibilidades de imperfeição, pois Clara merece viver. Como nos ensina Lilia Schwarcz, “nada havia de ‘livre’ numa sociedade ainda condicionada pelos mores da escravidão e pela realidade do racismo”. (ibidem, p. 414) Por essa razão, emancipar Clara dos Anjos é tarefa muito complexa, porém, com as hipóteses aqui levantadas, almejamos não comprovar categoricamente a liberdade dessa mulher, mas demonstrar como, lidando com seus grilhões, ela tentou ser livre.

Para encerrar esse percurso e, enfim, alcançar as periferias distantes, porém perturbadoramente próximas de Langston Hughes, lembremos que, ao começar a produzir seu *Diário íntimo*, Afonso Henriques de Lima Barreto nos diz que, quando começou a escrever, “uma ‘esperança’ pousou”. (DI, p. 1) É nessa esperança que pousa sobre nosso autor que

podemos inscrever a busca por uma nova Clara dos Anjos. Com o direito à vida que a narrativa lhe dá, ela merece traçar um novo caminho. Esse caminho se chama sobrevivência. Afinal, *Clara dos Anjos* não é a simples tragédia de uma derrotada. Ao encerrar o romance viva e grávida, Clara, para além do seu drama tradicionalmente lido, parece nos deixar alguma mensagem. E aqui, finalmente, ratificamos o motivo pelo qual nossa personagem é “dos Anjos”.

Apesar de “não ser nada nesta vida”, é preciso ter esperança. Por isso, Clara torna-se Maria, não a virginal imagem bíblica, mas a humana força que tem o direito de errar, aquela que também nos alerta, uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta. Afinal, “é na música, bem mais que na nossa literatura, que o mundo de Clara dos Anjos tem encontrado seus melhores intérpretes.” (RESENDE, 2012, p. 23) Ecoando, assim, a letra de Milton Nascimento, pensemos na cor, na dor e no suor de quem precisa ter força sempre. Clara dos Anjos traz na pele a marca de sua exclusão, e no corpo a marca de seu filho, misturando a dor de ser abandonada com a alegria de sobreviver. Corajosamente, tem, mais do que qualquer outro, inscrita em si a estranha mania de ter fé na vida.

Tecendo fios entre a ficção e a realidade, lembremos que, em janeiro de 1915, denunciando um crime bárbaro de feminicídio, Lima Barreto publicou uma crônica tocante intitulada “Não as matem”, cujas linhas finais são memoráveis: “Deixem as mulheres amar à vontade. Não as matem, pelo amor de Deus.” (BARRETO, 2004, v. I, p. 169)

Eis aqui a redescoberta do Brasil.

Clara dos Anjos quer viver e amar.

Não a matem, pelo amor de Deus.

4. Langston Hughes também é América

4.1 O Harlem de Langston Hughes: negritude e consciência racial nos Estados Unidos do início do século XX

Porque... o que é verdade na raça branca, não é extensivo ao resto; eu, mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo. Entretanto, não me agasto, minha vida será sempre cheia desse desgosto e ele far-me-á grande.

(Lima Barreto, *Diário íntimo*)

Nesta pesquisa, em que almejamos investigar a presença feminina na obra de dois ficcionistas periféricos, pretendemos, sobretudo, discutir a presença desses corpos em um espaço de tensão. No caso brasileiro, como já pudemos demonstrar, eram muitas as tensões que atravessaram nossa república recém-proclamada. Agora, abandonamos os subúrbios de *Clara dos Anjos* e o português tão brasileiro de Lima Barreto para pensar na língua inglesa e numa terra outra, que, no entanto, apresenta tensões análogas às intempéries brasileiras.

Em um país altamente segregado, ainda menino Langston Hughes já teve a consciência do fardo que carregava por ser negro nos Estados Unidos do começo do século XX. Não à toa, esse tema tornou-se a grande questão que o autor perseguiu em toda sua produção. O impacto do trauma de viver em um país cujas leis legitimavam as práticas racistas não foi leve em sua vida. Isso fica claro, por exemplo, ao referir-se à palavra *nigger* em sua primeira autobiografia, *The big sea*.

The word *nigger*, you see, sums up for us who are colored all the bitter years of insult and struggle in America: the slave-beatings of yesterday, the lynching of today, the Jim Crow cars, the only movie show in town with its sign up FOR WHITES ONLY, the restaurants where you may not eat, the jobs you may not have, the unions you cannot join. The word *nigger* in the mouths of foremen on the job, the word *nigger* across the whole face of America! *Nigger! Nigger!* Like the word *Jew* in Hitler's Germany. (HUGHES, 1993, p. 269)²⁶

Nesse sentido, precisamos destacar que a referência à “palavra judeu na Alemanha de Hitler” não é mero recurso estilístico do autor, uma vez que o tratamento destinado a negros

26 A palavra *nigger*, como você sabe, resume para nós que somos negros todos os amargos anos de insulto e luta na América: os espancamentos de escravos de ontem, o linchamento de hoje, os vagões separados pelas leis *Jim Crow*, o único cinema da cidade com a sua placa SOMENTE PARA BRANCOS, os restaurantes onde você não pode comer, os trabalhos que você não pode ter, os sindicatos dos quais não pode participar. A palavra *nigger* na boca de capatazes no trabalho, a palavra em toda a face da América! *Nigger! Nigger!* Como a palavra judeu na Alemanha de Hitler. (HUGHES, 1993, p. 269, tradução nossa)

nos Estados Unidos converge com o que era feito com judeus na Europa. Pensar a questão do racismo é, principalmente, questionar a parcialidade de um discurso que minimizou o sofrimento desencadeado pelos séculos de escravidão negra no mundo ocidental. É por isso que, ao pensar a exploração da África pelas expedições europeias, Césaire conclui que a colonização

é o nazismo, sim, mas que antes de serem as suas vítimas, foram os cúmplices; que o toleraram, esse mesmo nazismo, antes de o sofrer, absolveram-no, fecharam-lhe os olhos, legitimaram-no, porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus. (CÉSAIRE, 1978, p. 18)

Pensar as leis Jim Crow dos Estados Unidos de Hughes é ter em mente uma espécie de nazismo que se construía no país. Como percebeu Frantz Fanon, “há uma ambiguidade na situação universal do preto (...) É assim que, de certo modo, ele se assemelha ao judeu.” (FANON, 2008, p. 149) Com isso, a necessidade de discutir a discriminação racial e a perseguição aos negros de seu tempo torna-se ainda mais nítida ao lembrarmos que

ainda assim o judeu pode ser ignorado na sua judeidade. Ele não está integralmente inserido naquilo que é. As pessoas avaliam, esperam. Em última instância, são os atos e os comportamentos que decidem. É um branco e, sem levar em consideração alguns traços discutíveis, chega a passar despercebido. (...) O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto *novo*. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “idéia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. (ibidem, p. 108)

O racismo se reinventa ao longo dos séculos, assume novas formas e ferramentas de engendramento. A questão da judeidade, por isso, aclara a comparação de Hughes, porque “todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo.” (ibidem, p. 29).²⁷ Dessa maneira, a consciência racial que almejamos definir aqui surge como produto de um estigma, fruto do desalento que também atormentou Lima Barreto. É preciso ressaltar, nesse contexto, que são muitas as semelhanças entre Brasil e Estados Unidos, sobretudo no que diz respeito ao sul do país norte-americano. Assim, no que se refere à constituição da comunidade afro-norte-americana, cabe lembrar que, assim como no Brasil,

a criança branca mamou no seio preto das ‘Black Mammies’. Os ‘Uncle Toms’ e as ‘Aunt Jemimas’ da América do Norte foram criados e usados para ocultar análoga vergonha àquela que a Mãe Preta e o Pai João eram destinados a velar no Brasil. (NASCIMENTO, 2016, p. 70)

²⁷ Conta-se que Simone de Beauvoir, passeando em Nova York com Richard Wright, foi reprimida por uma senhora. Ao saber disso, Sartre teria dito que na Europa é o judeu, nos Estados Unidos, o negro. Partindo dessa história, Fanon conclui que “precisa-se de um bode expiatório.” (FANON, 2008, p.156)

Dito isso, pensando o contexto da literatura norte-americana, Hughes consagrou-se como o poeta do jazz e um dos representantes centrais da Renascença do Harlem, movimento artístico e intelectual no começo do século XX. Dentre livros de poemas, coletâneas de contos, romances, autobiografias e livros infantis, Hughes deixou uma vasta obra, porém ainda pouco estudada pela crítica brasileira.

Nesse sentido, parece importante, tendo em vista as preocupações político-teóricas de nosso momento histórico, refletir sobre as formas como o autor opera em seus escritos com a preocupação em legitimar a cultura e a vida afro-norte-americana. Para tanto, é possível identificar em seus poemas, contos e romances a tematização da negritude com destaque para o potencial de seu povo, seus hábitos, suas crenças e sua beleza. Esse tipo de enfoque, o que caracteriza um discurso fortemente contra-hegemônico, é o que chamaremos de consciência racial norte-americana. Aqui, o adjetivo pátrio é indispensável, pois a questão em Hughes não é simplesmente o conflito étnico em si, mas suas reverberações específicas na construção dos Estados Unidos.

Logo, para lê-lo não se pode ignorar sua relação com as cores locais, o que levaria ao risco de generalizações equivocadas. Em sua obra, *onde* é tão importante quanto *o quê* ou *como*, ou seja, a questão racial é, sobretudo, norte-americana. Devido a isso, surge enfática em sua ficção uma dicotomia no que tange à análise dos Estados Unidos em contraponto à Europa, continente visto como uma espécie de possibilidade ao sonho da democracia racial.

Assim, autor da questão afro-norte-americana por excelência, é importante ter em mente a recepção crítica de Hughes. Nos estudos literários norte-americanos, o escritor tem seu lugar de destaque como poeta do século XX, de modo que não é difícil encontrar seus livros na seção de poesia das livrarias e bibliotecas estadunidenses. Todavia, o escritor é delimitado à produção da cultura tipicamente negra, a poesia com matrizes que resgatam o blues e o jazz. Na prosa de ficção, por isso, Hughes é ofuscado pelo cânone e pouco discutido pela crítica mesmo em seu país de origem.

Isso se torna especialmente curioso ao lembrarmos que, publicado em 1930, *Not Without Laughter*, seu primeiro romance, recebeu o prêmio da Harmon Foundation, que incentivava a produção de artistas afro-norte-americanos. Por isso, a hipótese com a qual trabalharemos é a de que Langston Hughes, justamente por ter se tornado um grande símbolo da cultura negra, foi marginalizado dos gêneros literários hegemônicos da “cultura branca”, tais quais o conto e o romance, cujos expoentes em sua época eram grandes nomes nos

Estados Unidos, como Ernest Hemingway, William Faulkner e F. Scott Fitzgerald.

Dessa forma, a discussão da prosa ficcional de Hughes é por si só um movimento de reflexão sobre sua periferia, pois partimos do princípio de que sua poesia ofuscar os romances e contos é uma compartimentalização, em razão da qual os gêneros de maior prestígio da literatura do século XX foram a ele restritos. Isso indica um binarismo, condizente às ideias de cisão colonial, encontrada em Frantz Fanon, e “linha de cor”, cunhada por W.E.B. Du Bois, dado que, segundo essa lógica, formou-se de um lado simplesmente a “literatura” e, de outro, a “literatura negra”.

Caso o rótulo tivesse o objetivo de legitimar as particularidades da negritude, tal nomenclatura não seria um problema, como não o era para Hughes, que se intitulava um “negro artist”. Todavia, esse binarismo enquadra a produção afro-norte-americana, limitando-a fora da pura e simples “literatura”, que possui majoritariamente representantes brancos em seu cânone. A condição à qual está submetido ecoa, por conseguinte, a máxima de Fanon ao perceber que “para o negro, há apenas um destino. E ele é branco.” (FANON, 2008, p.28)

Em se tratando da aparente estigmatização dessa obra, cabe lembrarmos o ataque feito por Aimé Césaire aos intelectuais do mundo ocidental, cuja tendência, sobretudo na época em que escrevia, era profundamente marcada pelo eurocentrismo que, além de narrar sempre parcialmente a História do mundo ocidental, fez com que manifestações artísticas como a de Hughes fossem enquadradas. Para Césaire, era preciso denunciar

sua falsa objectividade, o seu chauvinismo, o seu racismo sonso, a sua viciosa veemência na negação de todo o mérito às raças não brancas, singularmente às raças melânicas, a sua monomania de monopolizar toda a glória em proveito da sua. (CÉSAIRE, 1978, p. 41)

É exatamente esse movimento de negação do mérito que aqui nos interessa. Assim, como sabemos que não há crítica ingênua ou destituída de posicionamento político, a falta de atenção dada à ficção de Hughes desde suas publicações em vida não poderia passar incólume, se almejamos uma revisitação epistemológica condizente com o momento contemporâneo. Afinal, o impulso crítico de um Langston poeta que até hoje nos foi entregue não estava comprometida com a decolonização dos saberes, reproduzindo, portanto, a ideia de que “é o Ocidente que faz a etnografia dos outros, não os outros que fazem a etnografia do Ocidente.” (CÉSAIRE, 1978, p. 61) No caso do autor em questão, poderíamos expandir a ideia para ler uma vontade de autoetnografia, pois pensar os escritos de Hughes é pensar a cisão, o deslocamento e a recusa de um paradigma imposto. “Havia um mito do negro que era

preciso, antes de mais nada, demolir.” (FANON, 2008, p. 109)

Sob essa perspectiva, em relação à brusca compartimentalização de Hughes na “cultura negra”, encontramos também em sua autobiografia um relato que conduz o argumento aqui proposto. Langston narra que, ainda na juventude, quando estudava em Lincoln, foi eleito o poeta da turma por motivos que, ao que parece, o perseguem mesmo depois de sua morte.

I was the Class Poet. It happened like this. They had elected all the class officers, but there was no one in our class who looked like a poet, or had ever written a poem. There were two Negro children in the class, myself and a girl. In America most white people think, of course, that *all* Negroes can sing and dance, and have sense of rhythm. So my classmates, knowing that a poem had to have rhythm, elected me unanimously – thinking, no doubt, that I had some, being a Negro. (HUGHES, 1993, p. 24)²⁸

É dessa compartimentalização que estamos a tratar. Ainda na infância, Hughes tornou-se compulsoriamente o poeta da classe. Esse relato, embora tenha ares de comicidade, desvela o rótulo bruto que a ele sempre foi atribuído. Hughes e sua obra foram delimitados a um terreno específico. Esse terreno, sem dúvida alguma, é fértil e necessário, no qual surgem o jazz e o blues. No entanto, parece haver também, usando o conceito de Butler, um enquadramento naquilo que se entende como “cultura negra”, impossibilitando o poeta de ser igualmente respeitado como ficcionista. Afinal, “os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos.” (BUTLER, 2017, p. 17) Nesse sentido, o autor estaria para fora da cultura literária hegemônica norte-americana, sendo reconhecido apenas pelo epíteto de “poeta do jazz”, por isso concordamos que é fundamental “levar o negro a não ser mais escravo de seus arquétipos.” (FANON, 2008, p. 47)

Da mesma forma, partindo do princípio de que “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois” (FANON, 1968, p.28), faz-se fundamental rever certas tradições culturais binárias para que possamos ler Langston Hughes à luz da ideia de consciência racial. Algumas dessas noções são a oposição colônia x metrópole, beleza x horror, civilização x selvageria e, sintetizando todas essas construções no contexto ocidental do começo do século XX, branco x

28 Eu era o Poeta da Classe. Aconteceu assim. Eles haviam eleito todos os representantes de turma, mas não havia ninguém que se parecesse com um poeta, ou que alguma vez tivesse escrito um poema. Havia duas crianças negras na turma, eu e uma garota. Na América, a maioria das pessoas brancas pensa, é claro, que todos os negros podem cantar e dançar e têm senso de ritmo. Por isso, meus colegas, sabendo que um poema tinha que ter ritmo, me elegeram por unanimidade - pensando, sem dúvida, que eu tinha algum. Afinal, eu era negro. (HUGHES, 1993, p. 24, tradução nossa)

negro. Nesse mesmo sentido, requisitando os escritos de Aimé Césaire, encontramos uma definição imprescindível para formular um arsenal teórico em torno da colonização, ideia esta que entra em franco diálogo com Frantz Fanon.

Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas.

(...)

É a minha vez de enunciar uma equação: *colonização = coisificação*.
(CÉSAIRE, 1978, p. 25)

Coisificado, o homem colonizado é destituído de sua humanidade. Sartre, por exemplo, no prefácio a *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, demarca o início do abandono dos discursos eurocêntricos ao postular que “o europeu só pode fazer-se homem fabricando escravos e monstros.” (SARTRE, 1968, p. 17) Sendo assim, “a ideia do negro bárbaro é uma invenção europeia.” (CÉSAIRE, 1978, p. 37)

De ambos os pensamentos, é importante dedicarmos certa atenção aos vocábulos *fabricar* e *invenção*, pois é nessa lógica que se inserem as preocupações da obra de Hughes. Em síntese, os negros foram fabricados, no imaginário do mundo ocidental, através da violência física e epistêmica, como esses monstros. É esse o processo que se inaugura a partir da fé cristã com as grandes navegações do século XVI e ganha força com os avanços imperialistas, acompanhados das teorias raciais, do XIX. Eis um mundo cujo produto foram “milhões de homens arrancados aos seus deuses, à sua terra, aos seus hábitos, à sua vida, à vida, à dança, à sabedoria.” (ibidem, p. 25) Está-se diante, desse modo, de um sistema colonial não apenas econômico, mas, antes de tudo, discursivo.²⁹

Sob esse prisma, o filósofo camaronês Achille Mbembe demonstra, em *Crítica da razão negra*, que “os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada.” (MBEMBE, 2014, p. 11) É a partir dessa codificação, cujos ares são de construção do Outro, que a imagem de Hughes foi enquadrada nas últimas décadas. Assim, para discutirmos o conceito de violência epistêmica, os apontamentos de Spivak tecem um satisfatório panorama teórico em paralelo aos escritos de Césaire, Fanon e Mbembe, visto que sua preocupação é destacar a necessidade de novas ferramentas intelectuais para compreender o chamado terceiro mundo.

²⁹ Sobre a contemporaneidade dessa questão, recomendamos o relato da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, *O perigo de uma única história*.

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade. (SPIVAK, 2010, p. 47)

Dito isso, tendo em mente o supracitado arsenal teórico, é aí que se encontra o nó que Langston Hughes pretende desatar ao se deparar com o ideal eurocêntrico, o qual “tem necessidade de se defender deste ‘diferente’, isto é, caracterizar o Outro. O Outro será o suporte de suas preocupações.” (FANON, 2008, p. 147) Inclusive, devemos perceber que é na “precária subjetividade” de que nos fala Spivak que se encontra também a distinção entre precariedade e condição precária, já demonstrada no capítulo anterior através de Butler.

À luz dessas teorias, não é novidade simplesmente afirmar que as comunidades negras estão sujeitas a condições precariamente induzidas há alguns séculos no mundo ocidental. O que é preciso, portanto, é atualizar a relevância dessa discussão no intuito de ler Langston Hughes sob uma lente contemporânea. Nesse sentido, movimentos atuais, a exemplo do norte-americano *Black lives matter* (Vidas negras importam), iniciado em 2013, e da interseccionalidade assumida pelo feminismo negro em sua mais recente onda, podem ser vinculados em diversos pontos às preocupações da obra de Hughes e, em certa medida, podemos ler essas manifestações contemporâneas como uma reverberação de questões antigas entre os intelectuais negros.

Dessa maneira, Judith Butler nos questiona, em seus *Quadros de guerra*, quais vidas são passíveis de luto, e o cerne dos referidos movimentos é precisamente a valorização de vidas que, em geral, são vistas como menos valiosas. Langston Hughes fez, inserido em outro momento histórico, o seu próprio *Black lives matter*, dialogando também com outro movimento negro fundamental na história dos Estados Unidos, o chamado *Black is beautiful*, iniciado na década de 60.

Talvez um dos textos que melhor expresse essa preocupação em Hughes seja *The Negro artist and the racial mountain*, publicado em 1926 na revista *The Nation*. Nesse escrito, Langston Hughes, até então um jovem autor de 24 anos, sistematiza seus posicionamentos em relação ao projeto de arte negra nos Estados Unidos. Em um momento histórico do mundo ocidental em que os manifestos eram frequentes na política e nas artes, trata-se de um curto texto com os ideais que defenderia ao longo da vida, demonstrando, com isso, a epigênese de sua consciência.

As primeiras linhas desse relato são uma síntese de um encontro de Hughes com outro jovem poeta e, a partir daí, delineia-se um projeto. O ponto de partida do texto é o

autorreconhecimento étnico dos jovens afro-norte-americanos, ou seja, a recusa desses sujeitos de se verem como negros. O impulso percebido, inclusive, por Fanon: “Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem o desejo repentino de ser *branco*. Não quero ser reconhecido como *negro*, e sim como *branco*.” (FANON, 2008, p. 69)

One of the most promising of the young Negro poets said to me once, "I want to be a poet--not a Negro poet," meaning, I believe, "I want to write like a white poet"; meaning subconsciously, "I would like to be a white poet"; meaning behind that, "I would like to be white." And I was sorry the young man said that, for no great poet has ever been afraid of being himself. And I doubted then that, with his desire to run away spiritually from his race, this boy would ever be a great poet. But this is the mountain standing in the way of any true Negro art in America--this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible. (HUGHES, 1994, p. 91)³⁰

O enfoque do autor, assim, é a questão da negritude dentro do contexto de “American standartization” e o conseqüente apagamento que isso causa nos autores negros de seu tempo. Fato é que, ao longo dos últimos séculos, a brançura foi associada à humanidade e à beleza por conta das imposições coloniais. Dessa maneira, embora possa parecer deslocado em nossa discussão ao afirmar em 1952 que “o negro quer ser branco”, pois “o branco incita-se a assumir a condição de ser humano” (FANON, 2008, p. 27), é preciso ter em mente, que mesmo estando situados em 2019, não raro encontramos o senso comum e a mídia enfatizando as amarras coloniais percebidas por Fanon, dado que

o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho. (MBEMBE, 2014, p. 10)

Logo, pode parecer, a princípio, que a afirmação já se encontra esgotada, sobretudo se pensarmos nas preocupações de movimentos negros mais atuais, afinal decolonizar o pensamento passa exatamente pela recusa de um padrão eurocêntrico. No entanto, se, por um lado, a intelectualidade atual já traz com ênfase essa pauta; por outro, ainda há muito a ser construído se pensarmos em uma conscientização abrangente e popular.

30 Um dos mais promissores poetas negros me disse certa vez: "Quero ser poeta - não um poeta negro", significando, creio eu, "quero escrever como um poeta branco"; significando, subconscientemente, "eu gostaria de ser um poeta branco"; significando, por trás disso, "eu gostaria de ser branco". E lamento que o jovem tenha dito isso, pois nenhum grande poeta jamais teve medo de ser ele mesmo. E duvidei, então, que, com seu desejo de fugir espiritualmente de sua raça, esse menino seria um grande poeta. Mas esta é a montanha que está no caminho de qualquer verdadeira arte negra na América - esse impulso dentro da raça em direção à brançura, o desejo de derramar individualidade racial nos moldes da padronização americana, e, ao mesmo tempo, anular-se como negro, para ser o mais americano possível. (HUGHES, 1994, p. 91, tradução nossa)

Em última instância, é dever da contemporaneidade atualizar essa discussão, identificando o apagamento até hoje presente contra os traços negros. No intuito de demonstrar a relevância dessa questão e mantendo-nos fiéis à pretensão interdisciplinar de nossa pesquisa, recorreremos ao levantamento feito por Nilma Lino Gomes, professora do departamento de Administração escolar da UFMG. Analisando a relação entre cabelo crespo e identidade negra, a pesquisadora conclui que

o cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como “ruim” e do branco como “bom” expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. (GOMES, 2002, p. 3)

Dito isso, podemos afirmar que temos em Hughes a convicção de que “o negro que quer embranquecer a raça é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao branco.” (FANON, 2008, p. 26) Pode-se dizer, portanto, que Hughes teve a consciência que faltou ao jovem poeta de que fala e, por isso, foi capaz de identificar a necessidade de legitimar a cor de sua pele não por uma questão meramente biológica, mas, antes de tudo, como um ato discursivo e político, pois ser negro nos Estados Unidos não é ser negro na África. Negritude, em um mundo pós-colonial, é uma construção feita por intermédio do contraste. Ser negro, dessa maneira, está sempre arraigado em um discurso específico, que pode variar de acordo com a referencialidade com a qual estamos a lidar, uma vez que “a experiência negra é ambígua, pois não há *um preto*, há *pretos*.” (FANON, 2008, p. 123)

Isso é fulcral para evitarmos a homogeneização da negritude, pensando que a raiz em comum faria com que todos os negros pudessem ser categorizados igualmente. Esse movimento seria um outro enquadramento, o que justamente pretendemos problematizar. Estamos a tratar aqui da questão racial dentro do contexto de Hughes, o qual, ainda que possua relação com outros tempos e espaços, é uma experiência com as particularidades norte-americanas. Sob esse ângulo, é cabível ecoar o filósofo brasileiro Sílvio Almeida, o qual, em seu recente estudo sobre racismo estrutural, postula que

a compreensão material do racismo torna imperativo um olhar atento sobre as circunstâncias específicas da formação social de cada Estado. Por isso é temerário dizer que todos os nacionalismos sejam iguais e que o racismo se manifeste da mesma forma em todos os lugares. (ALMEIDA, 2019, p. 177)

Sobre isso, em 1923, Langston Hughes sai de Nova York e vai à África. O relato dessa viagem nos revela a necessidade de situar espacial, temporal e politicamente a negritude, devido ao fato de que Hughes chega à costa oeste do continente e lá descobre que “não é

negro”. Se Isaías Caminha, indo para o Rio de Janeiro, toma consciência de sua negritude pela primeira vez, em Hughes algo de oposto acontece não com o personagem, mas com o próprio autor. Ainda jovem, para sua surpresa, o poeta é chamado de homem branco.

“Our problems in America are very much like yours,” I told the Africans, “especially in the South. I am a Negro, too.”

But they only laughed at me and shook their heads and said: “You, white man! You, white man!”

It was the only place in the world where I’ve ever been called a white man. They looked at my copper-brown skin and straight black hair – like my grandmother’s Indian hair, except a little curly – and they said: “You – White man.” (HUGHES, 1993, p.102 – 103)³¹

Lília Schwarcz, ao pensar as questões étnico-raciais no Brasil, aponta para a cor como “um marcador social da diferença”, “a cor como construção social, como forma de diferenciar grupos de maneira hierárquica e comparativa.” (SCHWARCZ, 2017, p.411) Embora estejamos discutindo os Estados Unidos, a noção se aplica, em maior ou menor grau, a todo mundo ocidental em que houve escravidão negra. No caso do fragmento de Hughes na costa africana, a marcação social indica como a negritude é, sobretudo, um produto social, visto que o autor inegavelmente negro no contexto norte-americano não é lido dessa forma ao chegar à África. Como já demonstramos, questão análoga a essa existe em Cassi Jones, visto que, embora fosse branco nos subúrbios, quando misturado à multidão do centro, o malandro era apenas mais um mestiço a se perder no turbilhão urbano do Rio de Janeiro.

Assim, ser negro não é necessariamente ser africano e Hughes não se sente africano. Inclusive, pensando novamente com Fanon, percebemos que Langston chega a se colocar no lado oposto dessa dicotomia, construindo a oposição “nós” e “eles”: “We brought machinery and tools, canned goods, and Hollywood films. We took away riches out of the earth, loaded by human hands. (...) They did not understand the terrific complications of the Colonial Problem.” (HUGHES, 1993, p. 102) ³² Portanto, seria ingênuo e equivocado limitar Hughes ao simples rótulo de “autor negro”. Trata-se, na verdade, de um autor afro-norte-americano.

31 “Nossos problemas na América são muito parecidos com os seus”, eu disse aos africanos, “especialmente no sul. Eu sou negro também.”

Mas eles só riram de mim e balançaram a cabeça e disseram: “Você, homem branco! Você, homem branco!”

Foi o único lugar no mundo em que eu já fui chamado de branco. Eles olharam para minha pele morena e para meu liso cabelo negro – com o estilo indiano que tinha minha avó, porém um pouco encaracolado – e disseram: “Você – homem branco”. (HUGHES, 1993, p.102 – 103, tradução nossa)

32 “Trouxemos maquinário com suas ferramentas, produtos enlatados e filmes de Hollywood. Tiramos as riquezas da terra, carregadas por mãos humanas. (...) Eles não entendiam as terríveis complicações do problema colonial.” (ibidem, p. 102, tradução nossa)

Dessa forma, em um conto intitulado *Home*, publicado em 1934, percebemos essa delimitação espacial do racismo que nos interessa. Lembrando que a língua inglesa possui uma diferença muito clara entre *house* e *home*, o que seria melhor traduzido para *casa* e *lar* em português, Langston denuncia que tipo de lar os negros norte-americanos de seu tempo poderiam encontrar no próprio país, em contraste aos direitos já adquiridos na Europa. Lendo essa curta narrativa, faz-se possível delimitar com mais precisão as preocupações de Hughes, em cuja obra enxergamos essa cisão com alguma recorrência. De um lado, os Estados Unidos e sua política de caça às bruxas contra os negros; de outro, a Europa vista como paraíso das igualdades raciais.

O enredo de “Home” é relativamente simples: Roy Williams, um jovem negro estadunidense, sai dos Estados Unidos por quase oito para tocar violino na Europa. Não querendo morrer longe de casa, o protagonista regressa ao lar quando percebe estar doente e acha que não teria muito tempo de vida. A primeira cena do conto é sua volta para o Missouri, onde já não mais reconhece tão bem sua terra natal, pois, nos países europeus no qual morara, havia perdido o hábito de conviver com o racismo explícito. Há nas primeiras páginas um parágrafo perfeito para sintetizar o argumento do conto e, como pretendemos demonstrar, uma dicotomia recorrente na obra de Hughes. Seu protagonista, que já não “sentia a cor” há anos passando por diferentes cidades europeias, é discriminado assim que pisa novamente os Estados Unidos.

Roy picked up his bags, since there were no porters, and carried them toward a rusty old Ford that seemed to be a taxi. He felt dizzy and weak. The smoke and dust of travel had made him cough a lot. The eyes of the white men about the station were not kind. He heard some one mutter, “Nigger.” His skin burned. For the first time in half a dozen years he felt his color. He was home. (HUGHES, 1990, p.37)³³

O conto prossegue baseado em outro ângulo da cisão colonial. Voltando para casa, Roy traz consigo um saber desconhecido, um talento para eles exótico e profundamente valorizado pela população de sua cidade. Aprendiz de violino na Europa, torna-se estrela em sua região, demonstrando uma diferença cultural ressaltada pelo narrador, porque “o negro que conhece a metrópole é um semideus.” (FANON, 2008, p. 35)

33 Roy pegou suas malas, já que não havia carregadores, e as levou em direção a um velho Ford enferrujado que parecia ser um táxi. Ele se sentiu tonto e fraco. A fumaça e a poeira da viagem o fizeram tossir muito. Os olhos dos homens brancos sobre a estação não eram gentis. Ele ouviu alguém murmurar "Nigger". Sua pele queimava. Pela primeira vez em meia dúzia de anos ele sentiu sua cor. Ele estava em casa. (HUGHES, 1990, p.37, tradução nossa)

What little house was ever big enough to hold Brahms and Beethoven, Bach and César Franck? Certainly not Sister Sarah Williams's house in Hopkinsville. When Roy played, ill as he was, the notes went bursting out the windows and the colored folks and white folks in the street heard them. The classic Mr. Brahms coming out of a nigger's house in the southern end of Missouri. (HUGHES, 1990, p. 38 - 39)³⁴

É nessa casa, acostumada com as reuniões religiosas e provincianas de fim de tarde, que os grandes mestres da música erudita ganham vida nas mãos de Roy. “Ele é aquele que sabe. Ele se identifica através da linguagem.” (FANON, 2008, p. 39) Embora doente, é através dele que essa casa torna-se europeia por alguns instantes, mas no parágrafo seguinte o narrador desconstrói essa pretensa sofisticação. Com o sucesso que fizera, a igreja próxima chamou Roy para uma apresentação de violino, evento para o qual foram vendidos muitos ingressos, porém é nesse momento que surge também a segregação nítida e inescapável do sul dos Estados Unidos. A nós parece que, sutilmente, Hughes está a dizer que, embora se tente emular a arte europeia, a igualdade que o autor enxerga no velho mundo será uma utopia enquanto o racismo for uma realidade.

Roy's home-coming concert at Shilon Church was a financial success. The front rows were fifty cents and filled with white folks. The rest of the seats were a quarter and filled with Negroes. Methodist and Baptist both came, forgetting churchly rivalry. (...) The church was crowded. (HUGHES, 1990, p. 39)³⁵

Mesmo deixando de lado as desavenças religiosas, os assentos mais caros são comprados por espectadores brancos. Em outras palavras, é possível apaziguar até mesmo as discordâncias culturais mais complexas, mas a “color line” de que nos fala Du Bois é incontornável. São nessas sutilezas que se manifesta na ficção de Hughes sua consciência racial.

Ao final do conto, Hughes reitera a ideia de perseguição aos negros nos Estados Unidos. Roy realmente morre, porém não pela doença que o afligia, mas sim pelo ódio racial que impregnava os Estados Unidos de seu tempo. Por estar conversando em público com uma amiga branca, o protagonista é brutalmente espancado por uma multidão de homens brancos que pretendia “defendê-la” de um possível estupro. Aqui é fundamental perceber novamente a

34 Que pequena casa era grande o suficiente para receber Brahms e Beethoven, Bach e César Franck? Certamente não a casa da irmã Sarah Williams em Hopkinsville. Quando Roy tocava, doente como estava, as notas explodiam pelas janelas, e tanto as pessoas de cor quanto os brancos da rua as ouviam. O clássico Sr. Brahms saindo da casa de um preto no extremo sul do Missouri. (HUGHES, 1990, p. 38 – 39, tradução nossa)

35 O concerto de Roy , celebrando sua volta para casa na Igreja Shilon, foi um sucesso financeiro. As primeiras filas eram cinquenta centavos e cheias de gente branca. O resto dos assentos custava vinte e cinco centavos, estava cheio de negros. Vieram metodistas e batistas, esquecendo a rivalidade. (...) A igreja estava lotada. (ibidem, p. 39, tradução nossa)

marca de oposição entre a Europa e os Estados Unidos, visto que ao cumprimentar a personagem, o narrador nos esclarece que Roy havia “esquecido que não estava na Europa.”

Forgetting he wasn't in Europe, he took off his hat and his gloves, held out his hand to this lady who understood music. (...)

Roy opened his mouth to reply when he saw the woman's face suddenly grow pale with horror. Before he could turn around to learn what her eyes had seen, he felt a fist like a ton of bricks strike his jaw. (...) The movies had just let out and the crowd passing by and seeing, objected to a Negro talking to a white woman — insulting a White Woman — attacking a WHITE woman — RAPING A WHITE WOMAN. (HUGHES, 1990, p. 47 – 48)³⁶

Na passagem, é imprescindível darmos destaque ao uso das maiúsculas e, sobretudo, à gradação em direção à brutalização de Roy, que operam como mecanismo de animalização do homem negro, destituído, portanto, de racionalidade. Na mesma imagem da casa, em frase que poderia perfeitamente estar na boca de Roy Williams, Fanon nos lembra que “aqui estou em casa; fui construído com o irracional; me atolo no irracional; irracional até o pescoço.” (FANON, 2008, p. 113)

Para tanto, o autor usa, respectivamente, os verbos falar, insultar, atacar e estuprar. Tem-se, assim, uma aproximação cordial, rapidamente substituída pela violência verbal, que se transfigura em violência física e culmina, enfim, na violência sexual. Aqui, estamos diante de uma representação ficcional daquilo que Angela Davis nomeou, na cultura norte-americana do século XX, como “mito do estuprador negro” ou o fato de que “quem diz estupro, está dizendo preto.” (FANON, 2008, p. 144)

Na história dos Estados Unidos, a acusação fraudulenta de estupro se destaca como um dos artificios mais impiedosos criados pelo racismo. O mito do estuprador negro tem sido invocado sistematicamente sempre que as recorrentes ondas de violência e terror contra a comunidade negra exigem justificativas convincentes. (DAVIS, 2016, p. 178)

Dessa maneira, profundamente vinculado às problemáticas raciais de seu tempo e de seu país, a narrativa de Hughes sintetiza a grave discussão das falsas acusações de estupro, do linchamento e do ódio racial. É nesse ponto que os apontamentos de Mbembe são precisos ao postular que

³⁶ Esquecendo que não estava na Europa, ele tirou seu chapéu e as luvas, apertando a mão daquela mulher que entendia de música. (...)

Roy abriu a boca para responder quando percebeu o rosto da mulher subitamente empalidecer de horror. Antes que conseguisse se virar para descobrir o que os olhos dela haviam visto, ele sentiu um soco com o peso de uma tonelada de tijolos atingir sua mandíbula. (...) A sessão de cinema havia acabado de terminar e a multidão passando e vendo aquela cena recusou-se a admitir um negro falando com uma mulher branca — insultando uma Mulher Branca — atacando uma mulher BRANCA — ESTUPRANDO UMA MULHER BRANCA. (HUGHES, 1990, p. 47 – 48, tradução nossa)

o linchamento dos homens negros no Sul dos Estados Unidos na época da escravidão e posteriormente ao proclamar da emancipação (1862-1863) encontra em parte a sua origem no desejo de os castrar. (...) No gesto obscuro do linchamento, procura-se portanto proteger a suposta castidade da mulher branca, levando o Negro ao limite da morte. Pretende-se levá-lo a contemplar o obscuro e a extinção daquilo que na alucinação racista se considera o seu «sol sublime», o seu *phallos*. (MBEME, 2014, p. 195)

Assim, Langston Hughes conclui o conto com uma imagem devastadora, o cadáver do talentoso violinista, pendurado nu a uma árvore fora da cidade, amarrando a ironia do título.

The little Negro whose name was Roy Williams began to choke on the blood in his mouth. And the roar of their voices and the scuff of their feet were split by the moonlight into a thousand notes like a Beethoven sonata. And when the white folks left his brown body, stark naked, strung from a tree at the edge of town, it hung there all night, like a violin for the wind to play. (HUGHES, 1990, p. 49)³⁷

A história de Roy Williams, portanto, é um dos momentos em que a construção binária Estados Unidos x Europa surge na obra de Hughes. É aqui também que vamos ao encontro da precisa análise de Fanon em torno dos linchamentos nos Estados Unidos. Ecoando a percepção do filósofo da Martinica, Hughes constrói, em última instância, um conto que nos abre margem para ler a síntese do ódio, o reflexo mais violento da “color line.”

Já dissemos que existem negrófobos. Aliás, não é o ódio ao negro que os motiva. Eles não têm a coragem de odiar, ou não a têm mais. O ódio não é dado, deve ser conquistado a cada instante, tem de ser elevado ao ser em conflito com complexos de culpa mais ou menos conscientes. O ódio pede para existir e aquele que odeia deve manifestar esse ódio através de atos, de um comportamento adequado; em certo sentido, deve tornar-se *ódio*. É por isso que os americanos substituíram a discriminação pelo linchamento. (FANON, 2008, p. 61)

Racismo é, portanto, materialização do ódio. Por isso, “é na corporeidade que se atinge o preto. É enquanto personalidade concreta que ele é linchado. É como ser atual que ele é perigoso.” (ibidem, p. 142) Assim, podemos ler a literatura de Hughes como denúncia da violência e, talvez, como trégua no rancor. É por essa razão também que o autor norte-americano manteve-se tão claro em seu projeto literário desde muito jovem. Assim como Lima Barreto, Hughes propôs-se a criar sua própria literatura militante.

Nessa tematização, há também a problemática de um povo que nega suas raízes e, como na imagem do violinista, idealiza um modelo cultural branco, em detrimento das manifestações afro-norte-americanas. Atrelado a isso, tem-se também uma discussão bastante

37 O pequeno rapaz negro cujo nome era Roy Williams começou a engasgar com o próprio sangue em sua boca. E o rugido de suas vozes e o ruído de seus pés foram divididos pelo luar em mil notas, como uma sonata de Beethoven. E, quando os brancos deixaram seu corpo negro, nu, amarrado a uma árvore na orla da cidade, ele ficou pendurado ali a noite toda, como um violino para o vento tocar. (HUGHES, 1990, p. 49, tradução nossa)

atual, já mencionado no capítulo anterior por intermédio da interpretação de Machado feita por Abdias Nascimento: a assimilação ou, como preferimos, o embranquecimento cultural.

Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco. (FANON, 2008, p. 94)

Em seus escritos, Hughes faz uma dura crítica à classe média negra dos Estados Unidos que, segundo ele, tenta se despir de seus atributos originais em prol de um “embranquecimento”, uma estratégia de ascensão social para receber o prestígio que os brancos naturalmente receberiam. A mesma assimilação cultural que Abdias viu em Machado é o que incomoda Hughes ao entrar em contato com seus iguais. Nessa discussão, é necessário perceber, além da dicotomia Europa x Estados Unidos que nele enxergamos, sua procura pela arte genuinamente nacional e, sobretudo, negra.

The mother often says "Don't be like niggers" when the children are bad. A frequent phrase from the father is, "Look how well a white man does things." And so the word white comes to be unconsciously a symbol of all virtues. It holds for the children beauty, morality, and money. The whisper of "I want to be white" runs silently through their minds. (...) One sees immediately how difficult it would be for an artist born in such a home to interest himself in interpreting the beauty of his own people. He is never taught to see that beauty. He is taught rather not to see it, or if he does, to be ashamed of it when it is not according to Caucasian patterns. (HUGHES, 1994, p. 91)³⁸

No que se refere à educação das crianças, a repreensão criticada por Hughes é frequente e sintomática, encontrando correspondente em uma ideia disseminada em todos os países nos quais a escravidão negra se fez presente: “Quando desobedeço, ou faço barulho demais, me dizem: ‘não se comporte como um preto.’ (FANON, 2008, p. 162)

A beleza negra, assim, é ignorada por esses sujeitos e, na maioria dos casos, transmutada em feiura. Partindo novamente da ideia de que o europeu fabrica monstros para fazer-se homem, os referenciais de negritude foram igualmente estigmatizados pelo projeto colonial. Afinal,

38 A mãe costuma dizer "não seja como os *niggers*" quando as crianças são ruins. Uma frase frequente do pai é: "Veja como um homem branco faz bem as suas coisas". E, assim, a palavra “branco” vem a ser inconscientemente um símbolo de todas as virtudes. Significa para as crianças beleza, moralidade e dinheiro. O sussurro de "eu quero ser branco" corre silenciosamente através de suas mentes. (...) Vê-se imediatamente como seria difícil para um artista nascido em tal lar se interessar em interpretar a beleza de seu próprio povo. Ele nunca é ensinado a ver essa beleza. Ele é ensinado a não a ver ou, se o faz, tem vergonha disso quando não está de acordo com os padrões brancos. (HUGHES, 1994, p. 91, tradução nossa)

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. (ibidem, p. 34)

Isso é demonstrado no texto de Hughes através dessa mesma classe média negra que busca distinguir-se ao máximo dos demais, o que para ele é a causa de uma geração de poetas, ficcionistas e artistas plásticos que não abarca suas próprias raízes em suas obras, criando uma arte excessivamente europeia.

And they themselves draw a color line. In the North they go to white theaters and white movies. And in the South they have at least two cars and house "like white folks." Nordic manners, Nordic faces, Nordic hair, Nordic art (if any), and an Episcopal heaven. A very high mountain indeed for the would-be racial artist to climb in order to discover himself and his people. (HUGHES, 1994, p. 92)³⁹

É, por isso, por intermédio de sua obra que poderemos rever nossas tradições culturais, acadêmicas e identitárias. Cabe lembrar, nesse cenário, que “a empresa colonial é, para o mundo moderno, o que o imperialismo romano foi para o mundo antigo: preparador do *Desastre* e percursos da *Catástrofe*.” (CÉSAIRE, 1978, p. 66) Diante de uma ruína, legado último da barbárie, desatar as ainda presentes amarras coloniais nos parece, enfim, um impulso contemporâneo imprescindível.

Dessa forma, embora seja sua prosa de ficção que nos interesse, é pertinente voltarmos à parte de sua produção poética para elucidarmos algumas de suas preocupações temáticas, que passam sobretudo pela tomada de consciência.

Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria. (FANON, 2008, p. 122)

“Não recorrer ao universal” é um aspecto importante na obra de Hughes, pois o que lhe interessava eram os tons locais: o povo com que vivia, o Harlem que frequentava e os Estados Unidos que precisava suportar. Tendo essa percepção, exemplo de nosso argumento é o poema *My people* (Meu povo), publicado no *The crisis*, em 1923.

The night is beautiful,
So the faces of my people.

39 E eles mesmos traçam uma linha racial. No norte eles vão para teatros e cinemas para brancos. E no sul eles têm pelo menos dois carros e uma casa "como brancos". Hábitos nórdicos, faces nórdicas, cabelo nórdico, arte nórdica (se houver alguma) e um paraíso episcopal. Uma montanha muito alta, de fato, para o possível artista negro escalar no intuito de descobrir a si mesmo e a seu povo. (HUGHES, 1994, p. 92, tradução nossa)

The stars are beautiful,
So the eyes of my people.

Beautiful, also, is the sun.
Beautiful, also, are the souls of my people. (HUGHES, 1995, p.36)⁴⁰

Cerca de quatro décadas antes, Hughes apontava para as preocupações daquilo que se tornaria o conhecido *Black is beautiful*. Fato é que pensar essa beleza é ser periférico por definição, pois é, acima de tudo, uma atitude de recusa. Portanto, da mesma forma como Lima Barreto transformara as múltiplas cores do negro brasileiro em protagonistas de sua literatura, Hughes fez também uma literatura negra, pois suas obras foram ferramenta para rever o paradigma a ele apresentado.

Essa alta montanha, portanto, é o desafio perante o qual se encontra o artista negro do tempo de Hughes. Para ele, a solução dessa problemática está nas classes populares, aqueles que, de acordo com sua argumentação, não foram influenciados pela massiva influência branca e eurocêntrica. Langston Hughes é, sobretudo, o autor que viu no povo a potência de sua escrita e é na coletividade da união negra que surgem os caminhos necessários para a sobrevivência em um mundo que os estigmatiza.

But then there are the low-down folks, the so-called common element, and they are the majority – may the Lord be praised! The people who have their hip of gin on Saturday nights and are not too important to themselves or the community, or too well fed, or too learned to watch the lazy world go round. They live on Seventh Street in Washington or State Street in Chicago and they do not particularly care whether they are like white folks or anybody else. (...) They furnish a wealth of colorful, distinctive material for any artist because they still hold their own individuality in the face of American standardizations. And perhaps these common people will give to the world its truly great Negro artist, the one who is not afraid to be himself. (...) And they accept what beauty is their own without question. (HUGHES, 1994, p. 92)⁴¹

40 A noite é bonita,
Assim como as faces de meu povo.

As estrelas são bonitas,
Assim como os olhos de meu povo.

Bonito, também, é o sol.
Bonitas, também, as almas de meu povo. (HUGHES, 1995, p. 36, tradução nossa)

41 Mas então há pessoas de baixa classe, as que são chamadas de elemento comum, e elas são a maioria – Graças a Deus! As pessoas que têm sua dose de gin nas noites de sábado e não são muito importantes para si ou para a comunidade, ou tão bem alimentadas, ou estudadas demais para ver o mundo preguiçoso girar. Eles moram na Seventh Street, em Washington, ou na State Street, em Chicago, e na verdade não se importam se são como brancos ou qualquer outra pessoa. (...) Eles fornecem uma riqueza de material diferenciado e cheio de cores para qualquer artista, porque eles ainda mantêm sua própria individualidade em face das padronizações americanas. E talvez essas pessoas comuns deem ao mundo seu verdadeiramente grande artista negro, aquele que não tem medo de ser

Há também uma questão de classe em Langston Hughes. A negritude, em seu contexto, está diretamente relacionada ao poder aquisitivo, visto que apenas consegue enxergar os ideais de sua arte nos negros de classes populares. Relacionado a esse engajamento, está o fato de que o projeto literário por ele construído tem claro posicionamento político e, sobretudo, demonstra com precisão o que pretende criar.

We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. (...) We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves. (HUGHES, 1994, p.95)⁴²

Nesse sentido, a consciência racial que aqui nos surge é, enfim, a percepção do impacto causado pela segregação racial, a qual produz uma necessidade de legitimar a cultura afro-norte-americana e seu papel central na formação dos Estados Unidos. Esse tipo de legitimação apenas se concretiza através de um senso de coletividade, a ideia de “irmãos e irmãs de cor” tão comum em movimentos contemporâneos. Em Sartre, já podemos perceber, ainda no início da década de 60, a percepção de um intelectual branco europeu frente a essa mudança de paradigmas que inaugurariam o pensamento pós-colonial.

A elite europeia tentou engendrar um indigenato de elite; selecionava adolescentes, gravava-lhes na testa, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, metálicos na boca mordanças sonoras, expressões bombásticas e pastosas que grudavam nos dentes; depois de breve estada na metrópole, recambiava-os, adulterados. Essas contrafações vivas não tinham mais nada a dizer a seus irmãos; faziam eco; de Paris, de Londres, de Amsterdã lançávamos palavras: "Partenon! Fraternidade!", e, num ponto qualquer da África, da Ásia, lábios se abriam: "... tenon! ... nidade!" Era a idade de ouro.

Isto acabou. As bocas passaram a abrir-se sozinhas; as vozes amarelas e negras falavam ainda do nosso humanismo, mas para censurar a nossa desumanidade. Escutávamos sem desagrado essas cortesias manifestações de amargura. De início houve um espanto orgulhoso: Quê! Eles falam por eles mesmos! Vejam só o que fizemos deles! (SARTRE, 1968, p. 3)

Publicado inicialmente em 1961, como prefácio à obra *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, o fenômeno identificado por Sartre já possui facetas muito mais complexas e intensas, o que requer, com urgência, novas ferramentas para o debate da questão étnico-racial

ele mesmo. (...) E eles aceitam sem questionar que beleza é a sua. (HUGHES, 1994, p. 92, tradução nossa)

42 Nós, jovens artistas negros que estamos produzindo neste momento, pretendemos expressar as subjetividades de nossa pele escura sem medo ou vergonha. Se as pessoas brancas estão contentes, nós também ficamos. Se elas não estão, isso não importa. Nós sabemos que somos lindos. E feios também. (...) Nós construímos nossos templos para amanhã, fortes como nós sabemos, e ficamos no topo da montanha, livres dentro de nós. (HUGHES, 1994, p.95, tradução nossa)

tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Acreditamos, por isso, que o lugar do intelectual latino-americano, mais do que nunca, é elaborar novos conceitos para esses fenômenos. Nesse sentido, há um conceito importante que pretendemos atualizar, do qual parte a leitura aqui proposta: a dupla consciência. Cunhado por W.E.B Du Bois ainda em 1903 e empregado mais tarde por Paul Gilroy em seu *Atlântico negro*, o termo se refere ao espaço tenso de identificação cultural entre ser negro e ser norte-americano, dado que os olhos de corpos negros veem a si próprios sob os parâmetros de uma sociedade cujo discurso dominante é branco.

After the Egyptian and Indian, the Greek and Roman, the Teuton and Mongolian, the Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world, -- a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, -- an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. (DU BOIS, 2012, p. 9)⁴³

Partindo disso, se para Du Bois as almas e os pensamentos de negros e norte-americanos são inconciliáveis, Hughes pode ser lido como uma tentativa de união dessas duas forças. Não pela via da aceitação passiva que assimila a cultura negra ao sistema global europeu, mas pela resistência contra-hegemônica de seu povo, seus hábitos e sua beleza.

É disso que estamos a tratar. A consciência racial de Hughes é um desdobramento da dupla consciência. A questão relevante para o autor já não é mais a convivência entre norte-americano e negro, pois já não vê essas forças como antagônicas. Por esse motivo, se almejamos uma leitura contemporânea, é preciso problematizar a noção de dupla consciência, a qual já não parece abarcar o pensamento de Hughes.

De fato, o que lhe interessa é legitimar a beleza negra dentro de um contexto global de predomínio branco. Com isso, é possível dizer que os movimentos negros contemporâneos, assim como fizera Langston Hughes, estão mais preocupados em valorizar a negritude do que

43 Depois do egípcio e indiano, do grego e do romano, do teutão e do mongol, o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e dotado de uma segunda visão neste mundo americano - um mundo que não lhe dá nenhuma autoconsciência verdadeira, mas só permite que ele veja a si mesmo através da visão do outro mundo. É uma sensação peculiar, essa dupla consciência, essa sensação de sempre olhar para si mesmo através dos olhos do outro, de medir a alma por meio da fita de um mundo que o vê com divertido desprezo e piedade. Sente-se sempre essa dualidade - um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliáveis; dois ideais em conflito em um corpo escuro, cuja força obstinada é o único elemento que o impede de ser despedaçado. (DU BOIS, 2012, p. 9, tradução nossa)

conviver com o paradigma branco. Em resumo, a questão não é estar cindido entre ser negro *ou* norte-americano, mas sim ser negro *e* norte-americano, pois esses lugares não podem mais ser dissociados no momento histórico de que falamos.

Dentro desse panorama, ser obrigado a conviver com o paradigma branco é uma violência e, para não ser arrancado de seu lugar, Hughes finca suas crenças com veemência no solo de que fala. Ao apontar a dupla consciência, Du Bois identifica uma preocupação da população afro-norte-americana de seu tempo que, em algumas décadas, tornar-se-ia uma questão fulcral para Hughes.

He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American, without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of Opportunity closed roughly in his face. (DU BOIS, 2012, p. 9)⁴⁴

Em síntese, a dupla consciência é traço inevitável do mundo colonial, porque está-se diante de um mundo binário. O giro de recusa dessa colonização é perceber que a dupla consciência não mais lhe basta, mas sim uma consciência racial, que seja viva e coletiva, pois Hughes não almejava apenas desconstruir um paradigma, mas criar um outro, fazendo com que negritude e norte-americanismo não fossem mais forças que se excluíssem reciprocamente.

Prova disso está em outro de seus poemas, intitulado *I, too*, cujo cerne é o convívio entre o sujeito negro e a formação nacional. Nesse texto, é perceptível a recusa de que falamos, uma vez que o eu lírico não escolhe ser norte-americano em detrimento de ser negro, tampouco abre mão de sua cor para fazer parte do país. Em Hughes, ser negro está diretamente ligado a fazer parte do tecido social dos Estados Unidos. Não parece haver, portanto, um embate com a dupla consciência.

I, too, sing America.
I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh
And eat well,
And grow strong.

Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,

⁴⁴ Ele simplesmente deseja tornar possível que um homem seja negro e americano, sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus companheiros, sem ter as portas da oportunidade fechadas à sua frente. (DU BOIS, 2012, p. 9, tradução nossa)

“Eat in the kitchen,”
Then.

Besides,
They’ll see how beautiful I am
And be ashamed —

I, too, am America. (HUGHES, 1995, p. 46)⁴⁵

Há nesse poema um tom profético na estrofe que se inicia com “Amanhã”, um otimismo certamente mais difícil de se encontrar em Lima Barreto. De todo modo, inquestionável é que a obra do norte-americano tem critérios muito bem definidos. Um bom exemplo de como a literatura de Hughes foi, antes de mais nada, um projeto orquestrado está no depoimento do dramaturgo Loftin Mitchell (1919 – 2001), recolhido por Arnold Rampersad no segundo volume da biografia de Langston. A partir de sua fala, podemos entender de que forma sua consciência racial é, antes de tudo, coletiva.

Langston set a tone, a standard of brotherhood and friendship and cooperation, for all of us to follow. You never got from him, 'I am *the* Negro writer,' but only 'I am *a* Negro writer. He never stopped thinking about the rest of us. (RAMPERSAD, 1988, p. 409)⁴⁶

É a partir desses pressupostos teóricos que pretendemos investigar o romance *Not withour laughter*, cujas personagens femininas serão analisadas no intuito de demonstrar como Hughes constrói um território de agência feminina, o que muito se assemelha à tessitura narrativa de *Clara dos Anjos*.

Assim, ecoando uma outra voz periférica, dessa vez dos subúrbios do Rio de Janeiro, lembremo-nos de que, tal qual escrito nas linhas trêmulas do diário manicomial de Lima Barreto, o negro é a cor mais cortante. No entanto, graças à sua consciência, Hughes percebera, ainda nas primeiras décadas do século passado, que, embora esse corte nos cinda, é possível haver vida. Talvez lê-lo dessa maneira seja, em última instância, um voto de esperança. Por essa razão, para concluir esse momento de nossa leitura, ecoamos, mais uma vez, Fanon, em um de seus vários momentos poético-teóricos.

45 Eu, também, canto a América./Eu sou o irmão escuro./Eles me mandam comer na cozinha/quando chega a visita,/mas eu rio/e como bem/e cresço forte./Amanhã,/Eu estarei na mesa/quando a visita chegar./Ninguém vai ousar/dizer para mim,/ “Coma na cozinha,”/Então./E também,/Eles vão ver como eu sou bonito/E sentirão vergonha —/Eu também sou América. (HUGHES, 1995, p. 46, tradução nossa)

46 Langston definiu um tom, um padrão de irmandade e amizade e cooperação para todos nós seguirmos. Você nunca ouviu dele “eu sou o escritor negro”, mas apenas “eu sou um escritor negro.” Ele nunca parava de pensar no resto de nós. (RAMPERSAD, 1988, p. 409, tradução nossa)

Apesar de tudo, recuso com todas as minhas forças esta amputação. Sinto-me uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita. Eu sou dádiva, mas me recomendam a humildade dos enfermos... Ontem, abrindo os olhos ao mundo, vi o céu se contorcer de lado a lado. Quis me levantar, mas um silêncio sem vísceras atirou sobre mim suas asas paralisadas. Irresponsável, a cavalo entre o Nada e o Infinito, comecei a chorar. (FANON, 2008, p. 126)

É no pranto que se conecta a lamentação do blues, o improviso do jazz e o álcool de Lima. Lágrima, enfim, que talvez seja a primeira gota dos rios que Hughes immortalizou em seu primeiro poema. Amanhã, porém, há de ser outro dia. Nosso poeta disse que estaria sentado à mesa, e ninguém ousaria expulsá-lo. Na década de 20, Langston Hughes percebeu que as vidas negras importam, lutando para fazer parte do projeto de um país ainda hoje tão excludente. Um século depois, não podemos deixar sua luta ser em vão, pois Langston Hughes também é América.

E continuará sendo.

4.2. *Not without laughter*: poder rir é sobreviver

*E aí me dá
como uma inveja dessa gente
que vai em frente
sem nem ter com quem contar
(Chico Buarque, Gente humilde)*

Tendo situado nosso cenário teórico em torno da obra de Langston Hughes, pretendemos agora nos dedicar com mais atenção ao primeiro de seus romances. Para ler *Not Without Laughter*, publicado em 1930, cabe partirmos da definição do próprio autor, que afirma ter planejado escrever sobre “a typical Negro family in the Middle West, about people like those I had known in Kansas.”⁴⁷ (HUGHES, 1993, p. 303) Dessa maneira, assumidamente autobiográfica e escrita em cerca de seis semanas, a narrativa de Hughes gira em torno da vida de uma família afro-norte-americana no início do século XX, no Kansas. É por isso que a história se passa em Stanton, uma cidade muito similar a Lawrence, onde Hughes cresceu, criado por sua avó, enquanto o pai morava no México, e a mãe, em Topeka, no Kansas.

O livro, que até então não possui traduções para o Brasil, não possui um enredo complexo e tem como protagonista um personagem inspirado na infância do próprio autor, o jovem Sandy Rogers. Acompanhando-o de perto, encontramos Hager, sua avó, cuja religiosidade é fervorosa e que, na infância, havia sido escravizada. A mãe do menino, Annjee, é empregada doméstica na casa de uma família branca, o que a faz estar fora por grande parte do dia. Seu pai, Jimboy, atravessa o país em busca de oportunidades de trabalho, ausentando-se de grande parte da vida de Sandy.

No elenco de personagens de Hughes, há, ainda, as duas tias do protagonista: Harriett, cantora de blues que, desobedecendo a sua mãe, sai de casa em busca da carreira musical; e Tempy, que se casa, alcança um poder aquisitivo acima de suas irmãs e acaba se distanciando por completo de sua família original na tentativa de ser aceita pela sociedade branca. Em resumo, são essas as personagens do romance de estreia de Langston Hughes e em torno delas desenvolveremos nossa leitura. Mantendo a proposta da análise de *Clara dos Anjos*, pretendemos aqui estruturar uma interpretação em torno dessas personagens discutindo as questões da maternidade, da negritude e da periferia.

⁴⁷ Uma típica família negra do Centro-oeste, sobre as pessoas como aquelas que eu conheci no Kansas. (HUGHES, 1993, p. 303)

Dito isso, nosso intuito é ler o romance de estreia de Hughes demonstrando como e por que estamos diante de uma narrativa predominantemente feminina. Da mesma maneira que demonstramos como *Clara dos Anjos* tece um território feminino, almejamos ler a narrativa de Hughes para enxergar algo semelhante em seu romance. Não há consistente fortuna crítica brasileira em torno dessa obra e, mesmo nos Estados Unidos, conforme já discutimos, sua prosa de ficção é pouco estudada. No entanto, se buscarmos alguns apontamentos disponíveis em torno do romance, percebemos que as questões levantadas são fundamentalmente a escrita de si, a desigualdade racial, o uso de dialetos próprios e a captura da precariedade na vida comum das famílias afro-norte-americanas do início do século passado, não abarcando com ênfase a autonomia dessas mulheres na condução do enredo.

A poeta e ficcionista Maya Angelou, por exemplo, ressalta a resistência das personagens dentro do romance e o modo como enfrentam a precariedade de suas condições, mas não distingue com clareza o lugar das mulheres que nele surgem.

Langston Hughes knew that even lives lived on broad tree-lined avenues should be lived with humor; and how much more those lives cling precariously on the rocky ledge of poverty and rejection. Hughes knew that if folks smiled amicably on the thoroughfares of privileges, then people on discrimination's rutted roads needed belly laughs just to get by. (ANGELOU, 1995, p. 9)⁴⁸

É evidente que a questão da discriminação, conforme defende Angelou, conduz o argumento central do livro. Afinal, assim como em sua obra poética e nos contos, Hughes delineou nesse romance um projeto claramente condizente com aquilo que propusera em *The Negro artist and the racial mountain*. Entretanto, existe na obra um território de predomínio feminino pouco comentado, pois um de seus temas fundamentais é o impulso das mulheres em um estado periférico, de modo que os personagens masculinos são menos relevantes e escassos ao longo do livro.

É esse também o caso da leitura feita pela escritora contemporânea Angela Flournoy, que assina a introdução do romance em sua edição pela Penguin Classics. Para a autora, os temas centrais da obra são os que Hughes já havia trabalhado nas duas coletâneas de poesia publicadas antes do romance. Contudo, Flournoy não parece ressaltar o lugar central das quatro mulheres que compõem o livro.

⁴⁸ Langston Hughes sabia que mesmo as vidas em amplas avenidas arborizadas deveriam ser vividas com humor, e mais ainda essas vidas que se apegam, precariamente, à borda rochosa da pobreza e da rejeição. Hughes tinha consciência de que, se as pessoas sorriam amigavelmente nas ruas de privilégios, aqueles que estavam nas estradas esburacadas da discriminação precisavam de risadas na barriga para sobreviver. (ANGELOU, 1995, p. 9, tradução nossa)

“Not Without Laughter” crystallizes some of the themes introduced in Hughes’s first two poetry collections and examines in detail subjects he would return to throughout his decades-long career, among them the experiences of working-class and poor blacks, the importance of black music to black life, the beauty of black language and the trap of respectability. (FLOURNOY, 2018, p. 1) ⁴⁹

O mesmo acontece quando define as particularidades do enredo. A autora dá destaque à questão da formação de Sandy e de como o romance se baseia no seu crescimento. Isso não é equivocado, porém deixa de lado aquilo que para nós é o ponto de articulação entre todos os personagens centrais do livro: a autossuficiência da mulher periférica.

It begins as a tale of family life, following the Williamses — the matriarch, Aunt Hager; her daughters, Harriet, Annjee (Annjelica) and Tempy; and Annjee’s husband, Jimboy — in the small Kansas town of Stanton. After establishing the conflicts and desires of the adults, the narrative becomes a *bildungsroman*. Here it finds its true purpose: chronicling the upbringing of Sandy, the son of Jimboy and Annjee, as he struggles to forge an identity outside of the boxes the white and black worlds have put him in, and tries to find stability within his increasingly unstable home. (Ibidem, p. 1) ⁵⁰

Talvez uma das motivações para o livro ser constituído fundamentalmente em torno de quatro mulheres sejam os graves conflitos que o autor teve com o pai na juventude, conforme demonstramos no primeiro capítulo. Dessa maneira, partindo do princípio de que o livro é mormente autobiográfico, Sandy torna-se Langston Hughes e, por isso, podemos mapear em Jimboy e nas ausências que o personagem apresenta ao longo do romance a falta que fez o pai do escritor em sua vida, “a father figure always out of reach.”⁵¹ (ibidem, p. 5) Conseqüentemente, como é comum fora da ficção, as mulheres que aqui surgem, tanto na vida de Sandy, quanto na de Hughes, precisam suprimir as lacunas que porventura surgiriam.

A obra transcorre seguindo o amadurecimento de seu protagonista dentro de uma sociedade racialmente segregada, ilustrando a tomada de consciência de Sandy diante das exclusões de que é vítima. O romance, composto por trinta capítulos, inicia-se com uma

49 *Not without laughter* cristaliza alguns dos temas introduzidos nas duas primeiras coleções de poesia de Hughes e examina em detalhes os assuntos aos quais ele retornaria ao longo de sua carreira de décadas, entre eles as experiências de trabalhadores e negros pobres, a importância da música para a vida negra, a beleza da linguagem negra e a armadilha da respeitabilidade. (FLOURNOY, 2018, p. 1, tradução nossa)

50 Começa como um conto de vida familiar, seguindo os Williams — a matriarca, tia Hager; suas filhas, Harriet, Annjee (Annjelica) e Tempy; e o marido de Annjee, Jimboy - na pequena cidade de Stanton, no Kansas. Depois de estabelecer os conflitos e desejos dos adultos, a narrativa se torna um *bildungsroman*. Aqui, ele encontra seu verdadeiro objetivo: narrar a criação de Sandy, filho de Jimboy e Annjee, enquanto ele luta para criar uma identidade fora das caixas nas quais os mundos branco e preto o colocaram, e tenta encontrar estabilidade dentro de seu lar, cada vez mais instável. (Ibidem, p. 1, tradução nossa)

51 Uma figura paterna sempre fora de alcance. (ibidem, p. 5, tradução nossa)

semelhança curiosa em relação às *Recordações do escrivo Isaias Caminha*, de Lima Barreto. Se por um lado no romance do carioca o leitor se depara, logo nas primeiras páginas, com uma melancólica chuva, *Not without laughter* é iniciado por um capítulo intitulado *Storm* (Tempestade). Conforme explica o próprio autor em sua autobiografia, a cena da tempestade que se torna ciclone foi inspirada em uma experiência na casa de sua avó. Tal qual ocorrera com Hughes, os fortes ventos, ao atingirem a casa, destroem parte da fachada de sua personagem. Esse episódio define o tom da ficção que temos em mãos, além de definir seu espaço e tempo.

Aunt Hager Williams stood in her doorway and looked out at the sun. The western sky was as sulphurous yellow and the sun a red ball dropping slowly behind the trees and house-tops. Its setting left the rest of the heavens grey with clouds. “Huh! A storm’s comin’,” said Aunt Hager aloud.”⁵² (*NWL*, p. 19)

Numa cidade interiorana dos Estados Unidos pós-abolição da escravatura, o leitor é apresentado a Hager e seu neto, Sandy. Ambos estão preocupados com a vinda de Annjee, em razão da chuva que se aproxima. Algo fundamental a se ressaltar, nessa passagem, são as nuances que a língua inglesa assume em *Not without laughter*, fenômeno recorrente dos contos e romances de Hughes. Fazendo uso do chamado *Black English*, o autor distingue o narrador de suas personagens desde as primeiras páginas do romance através da forma como utilizam o inglês e, adiante, fará uso da variação dialetal para traçar distinções dentro de seu elenco de personagens.

Indeed what stays with the reader longer than the overall narrative arc of “Not Without Laughter” is the frequent, unexpected uses of imagery and language that make the characters and their lives feel real. (...) Both Aunt Hager and Sister Johnson tend to pronounce the word “idea” as “idee,” a subtle nod to what the historian Henry Louis Gates Jr. calls “the linguistic legacy of slavery.” During conversations between black characters, the word “nigger” rolls off their tongues often — sometimes pejoratively, sometimes humorously, but more often as a general descriptor — and it’s a testament to Hughes’s ear for black language that we are never in doubt about the intended tone. (FLOURNOY, 2018, p. 2)⁵³

52 Tia Hager Williams estava à porta e olhava para o sol. O céu do oeste era amarelo sulfuroso, e o sol, uma bola vermelha caindo lentamente atrás das árvores e dos topos das casas. Sua posição deixou o resto do céu cinzento com as nuvens.

“Ih! Tá chegando um temporal”, disse tia Hager em voz alta. (*NWL*, p. 19, tradução nossa)

53 De fato, o que fica com o leitor por mais tempo do que o arco narrativo geral de *Not without laughter* é o uso frequente e inesperado de imagens e linguagem que fazem os personagens e suas vidas parecerem reais. (...) Tanto a tia Hager quanto a irmã Johnson tendem a pronunciar a palavra “ideia” como “idee”, um aceno sutil àquilo que o historiador Henry Louis Gates Jr. chama de “o legado linguístico da escravidão.” Durante conversas entre personagens negros, a palavra “nigger” sai da língua com frequência — às vezes pejorativamente, às vezes com humor, mas mais frequentemente como descritor geral — e é uma prova do ouvido de Hughes para a linguagem negra de que nunca temos dúvidas

Tendo isso em vista, são três as personagens que fundamentam nossa leitura: as irmãs Annjee, Harriett e Tempy. Para lê-las e investigarmos os diferentes impactos de suas vontades, dividiremos em quatro momentos nossa interpretação do romance. Essas mulheres são, de formas distintas, aquelas que fazem de suas vidas um projeto de realização, pois é perceptível como todas essas personagens, por razões naturalmente distintas, conquistam o que desejam. Logo, do mesmo modo que Clara sobreviveu com seu filho mesmo sem o pai da criança por perto, a ausência do masculino não deve ser banalmente lida como derrota nesse caso, mas sim como sobrevivência.

Isso nos abre margem para compreender o título do romance, visto que a imagem da risada simboliza, como também pontua Angelou, uma vida apesar das adversidades: “No matter how hard life might be, it was not without laughter.”⁵⁴ (*NWL*, p. 249) Talvez seja esse o maior ponto de contato entre Lima e Hughes. Ser periférico é viver “apesar de.”

Com isso, iniciando a leitura por Annjee, é fundamental esclarecer que sua vida no romance é atravessada por episódios de saudade. A ausência de Jimboy na vida do menino Sandy é motivada, de início, por sua busca por emprego em diferentes cidades e, adiante no romance, o homem é compulsoriamente enviado para a guerra, o que o afasta em definitivo de sua família ao final do livro. A Hughes, faltou linguagem para intitular sua obra com a palavra “saudade”. Desconhecendo a língua portuguesa e, portanto, sem saudade em seu léxico, optou por *Not without laughter*, destacando a risada e a resistência de seu povo. A nós, porém, é possível chamar a história de crônica da saudade. Crônica, pois dá luz ao banal; da saudade, pois se inscreve, sobretudo, no sentimento daquele que partiu.

Nesse âmbito, é precisamente em Annjee que encontramos a maior marca de saudade do livro. Ainda no primeiro capítulo, a mãe do protagonista demonstra sua profunda preocupação com o paradeiro do marido, logo após a passagem do ciclone.

“Sandy,” she whispered, “we ain’t had no word yet from your father since he left. I know he goes away and stays away like this and don’t write, but I’m sure worried. Hope the cyclone ain’t passed nowhere near wherever he is, and I hope ain’t nothin’ hurt him... I’m gonna pray for him, Sandy. I’m gonna ask God right now to take care o’ Jimboy. (*NWL*, p. 29)⁵⁵

sobre o tom pretendido. (FLOURNOY, 2018, p. 2, tradução nossa)

54 Não importa o quão dura seja a vida, ela não se dá sem risadas. (*NWL*, p. 249, tradução nossa)

55 “Sandy”, ela sussurrou, “ainda não temos nenhuma palavra de seu pai desde que ele saiu. Eu sei que ele vai embora, fica longe assim e não escreve, mas estou preocupada. Tomara que o ciclone não passe nem perto de onde ele está, e espero que não o machuque... vou orar por ele, Sandy. Eu vou pedir agora mesmo pra Deus cuidar do

Em uma leitura superficial, Annjee poderia ilustrar o abandono da mulher pelo homem, uma vez que ela passa grande parte do romance em busca de Jimboy, que se ausenta. No entanto, assim como Clara, seria superficial lê-la apenas como uma vítima. Na verdade, o que mais importa em Annjee é busca por suas vontades e por seu amor incondicional. O percurso da personagem ao longo do romance demonstra a passagem da passividade para a agência, pois, de início, apenas espera as cartas do marido distante, porém mais tarde recusa apenas esperá-las e, por isso, toma coragem para partir sozinha em direção à cidade onde ele poderia ser encontrado. Ilustrando a sua dor, causa que a fará sair da inércia, a personagem se vê entregue a um cárcere autoproclamado enquanto espera pelas cartas do homem.

And as yet there was no word from the departure Jimboy. Annjee worried herself sick, as usual, hoping every day that a letter would come from this wandering husband whom she loved. (*NWL*, p.135)⁵⁶

Amando-o, Annjee tem em si a potência de conduzir suas vontades baseadas no próprio desejo, por isso parece surgir aqui algo análogo ao ímpeto de Clara dos Anjos ao abrir as janelas de seu quarto. Na narrativa brasileira, o desejo conduz a jovem suburbana a transgredir, em Hughes temos uma mulher que recusa a posição inerte que dela se esperaria para buscar o homem que ama.

Now he [Jimboy] had been gone all winter, and, from his letter, he might not come back soon, because he said Detroit was a fine place for colored folks... But Stanton — well, Annjee thought there must surely be better towns, where a woman wouldn't have to work so hard to live... And where Jimboy was. So before the first buds opened on the apple-tree in the back yard, Annjee had gone to Detroit, leaving Sandy behind with his grandmother. And when the apple-blossoms came in full bloom, there was no one living in the house but a grey-headed old woman and her grandchild. (*NWL*, p. 177)⁵⁷

Sair de casa sozinha à procura de Jimboy é muito mais um ato de coragem do que de submissão. Nesse ponto, a narrativa nos mostra como Annjee recusa o abandono que a atinge devido a seu “wandering husband”. Portanto, deixar para trás Hager e Sandy não parece ser

Jimboy.” (*NWL*, p. 29, tradução nossa)

56 E ainda não havia notícias da partida de Jimboy. Annjee se preocupava como sempre, esperando todos os dias por uma carta desse marido errante que ela amava. (*NWL*, p.135, tradução nossa)

57 Agora ele [Jimboy] estava fora o inverno inteiro e, por sua carta, talvez não voltasse logo, porque disse que Detroit era um bom lugar para pessoas de cor... Mas Stanton — bem, Annjee achava que certamente havia cidades melhores, onde uma mulher não teria que trabalhar tanto para viver... E onde Jimboy estava.

Então, antes que os primeiros brotos se abrissem na macieira no quintal, Annjee tinha ido para Detroit, deixando Sandy para trás com sua avó. E, quando as flores cresceram, não havia ninguém morando na casa, a não ser uma velha de cabelos grisalhos e seu neto. (*NWL*, p. 177, tradução nossa)

uma negligência, mas uma breve renúncia dos afetos que tem por sua mãe e pelo filho para conquistar aquilo que correspondia à sua vontade mais profunda. Há, enfim, uma mulher que sai de casa para realizar o que deseja. Destituído da imagem tão artificial quanto recorrente de mães ideologicamente exaltadas, Hughes constrói uma personagem que, além de mãe, continua sendo um sujeito independente e ativo.

Tendo em vista que a mulher retorna para seu filho ao final da narrativa, deixar para trás, para Annjee, não a faz menos mãe, dado que é uma necessidade de resistência à precariedade na qual é obrigada a viver. Pelo contrário, deixar Sandy talvez a faça pulsar ainda mais intensamente em seu amor maternal, pois está à procura do pai de seu filho, homem que ainda ama. Não se trata, portanto, de abandono, mas de sobrevivência.

Desse modo, os deslocamentos de Jimboy, por ser negro e pobre em uma sociedade racista e desigual, fazem com que o homem encarne as ausências ao longo do romance muito mais por necessidade do que por vontade própria. Inicialmente, as necessidades do trabalho o impelem a partir em deslocamentos pelo país e, ao final da narrativa, é enviado compulsoriamente para França em razão da guerra. Logo, Jimboy é um personagem construído sobre abandonos involuntários e Annjee resiste contra os deslocamentos que não pode controlar. Nesse panorama, parece-nos que partir não é exatamente por Jimboy, mas por ela própria, pelo próprio desejo, como percebemos na fala da personagem ao mencionar essas viagens.

Most young folks, girls and boys, left Stanton as soon as they could for the outside world, but here she was, Annjelica Williams, goig on twenty-eight, and had never been as far as Kansas City!
 “I want to travel,” she said to herself. “I want to go places, too.” (NWL, p. 47)⁵⁸

Está posta a questão. Annjee quer viajar, conhecer um mundo que lhe é restrito. A personagem não se satisfaz com o espaço doméstico que tão forçosamente a ela era imposto. Cabe fazermos, inclusive, uma breve comparação entre o romance de Hughes e uma das narrativas norte-americanas mais importantes do século XIX: *A cabana do pai Tomás*. Afinal, conforme percebeu Angela Davis,

⁵⁸ A maioria dos jovens, meninas e meninos, deixou Stanton o mais rápido possível para o mundo exterior, mas aqui estava ela, Annjelica Williams, com vinte e oito anos e nunca esteve mais longe do que Kansas City!
 “Eu quero viajar”, disse para si mesma. “Também conhecer outros lugares.” (NWL, p. 47, tradução nossa)

Quando Stowe publicou *A cabana do pai Tomás*, o culto do século XIX à maternidade estava no auge. A mulher perfeita era retratada na imprensa, na nova literatura popular e até nos tribunais como a mãe perfeita. Seu lugar era em casa — nunca, é claro, na esfera política. (...) O livro é impregnado de pressupostos sobre a inferioridade tanto da população negra quanto das mulheres. A maioria dos negros é dócil e servil; as mulheres, mães e quase nada além. (DAVIS, 2016, p. 44)

Os perfis femininos que surgem em *Not without laughter*, no entanto, parecem confrontar os paradigmas perpetuados por Stowe, que “falha por completo em captar a realidade e a sinceridade da resistência das mulheres negras à escravidão.” (ibidem, p. 40) Em se tratando de uma narrativa do século XX, Hughes tinha menos limitações históricas para enxergar as reivindicações que as mulheres de seu tempo já orquestravam. Assim, podemos ler as mulheres de seu romance como figuras ativas, cujas decisões sobre o próprio destino são tomadas por elas mesmas.

Irrefutável é que a questão da maternidade é central na narrativa, todavia, com as ideias aqui expostas, podemos enxergar novas possibilidades de lê-la, pois Hughes parece demonstrar a autossuficiência de Annjee. Não se está diante, por conseguinte, de uma maternidade inerte e passiva, como o modelo vitoriano havia construído, mas de uma mãe que recusa, confronta e segue em frente. Aliás, o modelo vitoriano que se aplicava às donas de casa brancas não daria conta, de uma forma ou de outra, das circunstâncias que viviam as famílias afro-norte-americanas no Kansas pós-abolição.

Dessa forma, outro indício importante da resistência de Annjee é sua carta para Sandy no capítulo XXVIII. Na partida definitiva de seu marido, ilustrada pela guerra, Annjee projeta em Sandy o conforto que antes encontrava no pai do menino. Nesse ponto, observamos a convergência entre a personagem de Hughes e Clara dos Anjos, que termina sozinha com o filho no ventre: “You ought to be with your mother now because you are all she has since I do not know what has happened to your father in France.”⁵⁹ (*NWL*, p. 273)

Clara é Clara, apesar da crueldade de Cassi. Annjee é Annjee, apesar da ausência de Jimboy. Ambas recusam o papel de “apêndices de seus companheiros, serviçais de seus maridos.” (DAVIS, 2016, p. 45) Negam a posição de “instrumentos passivos para a reposição da vida humana,” (ibidem, p. 45) que o século XIX havia firmemente consolidado em torno da mulher branca. Assim, visto que são mães absolutamente periféricas, essa vida, pensando com Butler, é precariamente conduzida. Não há espaço para o molde burguês em uma vida assim, por isso resta a Annjee sobreviver fora da sintonia do mundo branco.

59 Você precisa ficar com sua mãe agora, porque você é tudo que ela tem, já que eu não sei o que houve com o seu pai na França. (*NWL*, p. 273, tradução nossa)

Desse modo, parece que a questão de Hughes vai além da periferia social da população negra daquele tempo e alcança com mais ênfase as mulheres periféricas. Uma forma de enxergar isso é o final do romance, cujo tom esperançoso de fé valoriza a autossuficiência dessa mulher. Annjee consegue existir mesmo sem o discurso masculino, o que demonstra uma potência tradicionalmente ignorada pelo imaginário ocidental. Essa força, também presente em Clara, é sintetizada em *Not Without Laughter* na última cena, em que a mulher, na posição de mãe independente na companhia do filho, protagoniza uma cena de esperança, mesmo sem o marido.

Na última página do romance, a vida de Annjee é retratada pela música vinda da igreja no capítulo final de forma calma e perseverante. Não à toa, o narrador enfoca, nesse momento, “Annjee e seu filho”, não “Sandy e sua mãe”, o que parece sugerir que a autossuficiência maternal permanece forte. Nessa última página, o protagonista do livro não é mais Sandy, mas sua mãe. As últimas linhas são, portanto, a prova necessária de que, tal qual Clara, Annjee não é uma simples vítima. Se o fosse, não conseguiria sobreviver e criar seu filho na ausência do pai, como tantas mulheres fora da ficção até hoje fazem.

Demonstramos anteriormente como Emma tornou-se ruína, final análogo ao de Capitu, Luísa e Macabéa. Na narrativa de Hughes, por outro lado, Annjee não precisou de Jimboy para fortalecer-se, tal qual Clara não precisou de Cassi Jones. Está-se diante, em última instância, de mulheres que querem viver. Logo, a presença de uma “stream of living faith”, apesar de todas as intempéries, é a vida que Annjee conquista. Percebemos, assim, a marca de uma personagem que colabora para nossa perspectiva. Tal qual as personagens femininas do romance de Lima Barreto, Annjee pode ser lida como detentora da vida.

As the deep volume of sound rolled through the open door, *Annjee and her son* (grifo meu) stopped to listen.

“It’s like Stanton,” Sandy said, “and the tent in the Hickory Woods.”

“Sure is!” his mother exclaimed. “Them old folks are still singing – even in Chicago! ... Funny how old folks like to sing that way, ain’t it?”

‘It’s beautiful!’ Sandy cried – for, vibrant and steady like a stream of living faith, their song filled the whole night.” (*NWL*, p. 299)⁶⁰

60 Enquanto o volume profundo do som passava pela porta aberta, *Annjee e seu filho* (grifo meu) pararam para ouvir.

“É como Stanton”, disse Sandy, “e a barraca na floresta de Hickory.”

“Claro!”, exclamou sua mãe. “Os mais velhos ainda estão cantando — mesmo em Chicago! ... Engraçado como gostam de cantar assim, né?”

Com isso, partindo de Annjee, podemos vislumbrar a segunda irmã. Harriett, por sua vez, sintetiza a transgressão, aquela que recusa o lar e, desse modo, o espaço tido como “feminino” para sua época. Buscando seus sonhos, Harriett tem a coragem de recusar as ordens da mãe e se livrar da condição prevista para uma mulher em suas condições. Nega, portanto, a posição de subalterna. Se a potência de Annjee pulsa em sua maternidade, Harriett é a força contida na recusa.

“That’s all right, madam! Annjee’s got sense – savin’ her health and strength!” Harriett was not impressed. “For what? To spend her life in Mrs. Rice’s kitchen?” She shrugged her shoulders.
 “What you bring yo’ suit case home fo’?”
 “I’m quitting the job Saturday,” she said. “I’ve told them already.” (NWL, p. 52)⁶¹

Embora passe por uma série de intempéries na busca por seus sonhos, persiste em sair de casa e das limitações a ela impostas para perseguir a carreira de cantora de blues. Nela, a conquista se manifesta de forma inusitada se pensarmos a tradição em que está inserida a literatura ocidental, pois Harriett é autossuficiente duas vezes, na recusa de ser mães e na perseguição da carreira artística.

Assim, a cantora de blues recusa de forma intensa as normatizações que deveria seguir. O que ocorre, na verdade, é que a mulher, presa às estruturas sociais de seu tempo, usa o abandono às normas como única forma de buscar seus objetivos. Desse modo, a saída de Harriett de sua casa contra a vontade da mãe aponta para a necessidade de se despir do próprio lar para ganhar o mundo.

The sharp honk of an automobile horn sounded from the street. A big red car, full of laughing brown girls gaily dressed, and coatless, slick-headed black boys in green and yellow silk shirts, drew up at the curb. Somebody squeezed the bulb of the horn a second time and another loud and saucy honk! (...)
 ‘You ain’t gwine a step this evenin’!’ Hager shouted. ‘Don’t you hear me?’
 ‘O, no?’ said Harriett coolly, in a ton that cut like knives. ‘You’re the one that says I’m not going — *but I am!*’ (NWL, p. 57 - 58)⁶²

“É lindo!”, exclamou Sandy — vibrante e firme como uma corrente viva de fê, a música deles preencheu toda a noite. (NWL, p. 299, tradução nossa)

61 “Tá tudo bem, senhora! Annjee tem bom senso — economizando saúde e força!” Harriett não ficou impressionada. “Para quê? Para passar a vida na cozinha da sra. Rice?” Ela encolheu os ombros.
 “Por que você tá com essa mala?”
 “Vou largar meu emprego no sábado”, disse ela. “Eu já falei com eles.” (NWL, p. 52, tradução nossa)

62 O som agudo de uma buzina soou da rua. Um grande carro vermelho parou no meio-fio, cheio de meninas negras que riam em seus vestidos coloridos e rapazes negros, vestindo camisas de seda verdes e amarelas. Alguém apertou o volante pela segunda vez, lançando outra buzina alta e atrevida! (...)

A fuga é, desse modo, um caminho necessário à transgressão de Harriett, aquela que precisa partir para viver como deseja e, simbolicamente, o blues, pungente e melancólico, não é aleatório. É, em suma, a prova de que Harriett tem sua resistência dentro das raízes culturais do povo negro. Se a potência de Annjee estava no impulso maternal, a vitória de Harriett é, nesse sentido, encarnada pelo blues, um ritmo de resistência, por excelência.

É interessante, dessa forma, comparar a mães de Clara dos Anjos, D. Engrácia, com a mãe de Harriett e Annjee, Hager. Ambas demonstram a tentativa de enclausurar as filhas dentro dos moldes brancos e burgueses, assimilados por essas mulheres negras. Como demonstramos no caso da personagem de Lima Barreto, tem-se um exemplo de mulher restrita aos limites domésticos e às tradições cristãs, hegemonicamente presentes até os nossos dias. Em Hager, nesse mesmo sentido, encontramos o medo de ver a filha enveredar pelo caminho do blues e desvirtuar-se daquilo que havia sido planejado como trajetória ideal.

‘Harriet, honey, I wants you to be good,’ the old woman stammered. The words came pitiful and low — not a command any longer — as she faced her terribly alive young daughter in the ruffled blue dress and the red silk stockings. ‘I just wants you to grow up decent, chile. I don’t want you runnin’ to Wilder Grove with them boys. It ain’t no place fo’ you in the night-time — an’ you knows it. You’s mammy’s baby girl. She wants you to be good, honey, and follow Jesus, that’s all.’
The baritone giggling of the boys in the auto came across the yard as Hager started up to put a timid, restraining hand on her daughter’s shoulder — but Harriett backed away.
You old fool!’ she cried. “Lemme go! You old Christian fool!” (NWL, p. 58)⁶³

Sob esse ponto de vista, tal como no romance carioca, a religião na ficção de Langston Hughes aparece como símbolo de aculturação. Dessa maneira, é notória a dialética entre Harriett e Hager sintetizada pela oposição entre Jesus e o blues. Há, de um lado, um elemento cultural marcadamente europeu e hegemônico e, de outro, um estilo musical de base afro-norte-americana, sinônimo de contra-hegemonia. Nota-se, portanto, que a rebeldia da filha é simbolizada pelo próprio estilo musical que tanto almeja praticar. Nesse sentido, é pertinente

“Você não vai pra lugar nenhum hoje”, gritou Hager. “Tá me ouvindo?”
“Não vou?”, disse Harriett, numa voz fria e cortante, “você pode dizer à vontade que eu não vou — mas *eu vou!*” (NWL, p. 57 – 58, tradução nossa)

63 “Harriet, querida, eu quero te ver bem”, a velha gaguejou. As palavras eram agora lamentações baixas, não mais uma ordem, enquanto ela encarava sua filha terrivelmente viva, vestida com babados azuis e meias de seda vermelha. Eu só quero que você cresça e seja decente, menina. Não quero que você corra para Wilder Grove com esses garotos. Não é um lugar para você durante a noite — e você sabe disso. Você é a filha da mamãe. Ela quer que você fique bem, minha querida, e siga Jesus, só isso.
A risada dos garotos no automóvel atravessou o quintal quando Hager começou a colocar uma mão tímida no ombro da filha, tentando impedi-la de ir — mas Harriett se afastou. “Sua velha idiota!” — ela gritou. “Me deixa ir embora, sua velha cristã idiota!” (NWL, p. 58, tradução nossa)

trazer à discussão a necessária reflexão de Frantz Fanon em torno da ancestralidade e da negritude.

Não descobria as coordenadas febris do mundo. (...) Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negritão, minhas características étnicas, — e então detonaram meu tímpano. (FANON, 2008, p. 105 – 106)

Ecoando o pensador martiniquense, podemos perceber ambígua a relação de Harriett com sua ancestralidade. Como em qualquer país de base colonial, a cultura afro-norte-americana é estigmatizada, motivo pelo qual a personagem de Hughes também tem seu “tímpano detonado” ao tentar perseguir suas raízes. É recorrente, pois, a transgressão dessa mulher por intermédio da recusa.

“De Lawd hears you,” said Hager.
 “I don’t care if He does hear me, mama! You and Annjee are too easy. You just take whatever white folks give you — *coon* to your face, and *nigger* behind your backs — and don’t say nothing. You run to some white person’s back door for every job you get, and then they pay you one dollar for five dollars’ worth of work, and fire you whenever they get ready.” (NWL, p. 86)⁶⁴

Os passos dessa mulher, ainda que trôpegos, apontam para a força de ser quem desejava. Naturalmente, não pretendemos justificar a violência com a qual trata sua mãe, mas tentar entender a motivação que a faz “explodir”, metáfora importante no pensamento de Fanon. Ao final da narrativa de Hughes, seu final parece reforçar o que aqui estamos chamando de território feminino, uma vez que, apesar das complexas vias que precisou atravessar ao negar as ordens da mães, Harriett consegue atingir o que almejava, por meio das raízes musicais de sua ancestralidade afro-norte-americana.

One hot Monday in August Harrietta William, billed as ‘The princess of the Blues’, opened at the Monogram Theatre on State Street. The screen had carried a slide of her act the week previous, so Sandy knew she would be there, and he and his mother were waiting anxiously for her appearance. (NWL, p. 291)⁶⁵

64 “Deus tá te ouvindo”, disse Hager.

“Eu não me importo se Ele tá me ouvindo, mamãe! Você e Annjee são muito bobas. Vocês aceitam qualquer coisa que os brancos querem te dar — *coon* na cara e *nigger* pelas costas — e não fazem nada. Vocês correm para a porta dos fundos de alguém branco por qualquer empreguinho, depois eles pagam um dólar, quando deveriam dar cinco dólares pelo trabalho e te mandam embora quando querem.” (NWL, p. 86, tradução nossa)

65 Numa segunda-feira quente de agosto, Harrietta William, anunciada como “A princesa dos Blues”, estreou no Monogram Theatre, na State Street. A tela exibiu um pedaço de seu show na semana anterior, então Sandy sabia que ela estaria lá, e ele e sua mãe estavam esperando ansiosamente por sua aparição. (NWL, p. 291, tradução nossa)

Sendo assim, tal como sua irmã Annjee, que termina inscrita na lógica da esperança, Harriett se torna “princesa” no final de seu percurso narrativo. Percebe-se, com isso, mais um ponto a favor da hipótese de que Langston Hughes criou um território feminino, uma narrativa cujas mulheres alcançam aquilo que almejam.

Outrossim, continuando o percurso das mulheres criadas em *Not without laughter*, cabe agora enxergar uma trajetória distinta. A terceira das três irmãs, Tempy, não faz mais parte da família desde o início do romance. Nessa personagem, o núcleo temático do abandono passa pela recusa das raízes que Harriett tanto perseguiu. A mulher, na verdade, envergonha-se de ser parte de uma família negra periférica, sendo inúmeros, ao longo do romance, os indícios de que ela tenta apagar seu próprio passado e, por isso, abandonar suas raízes. Em relação à sua mãe, por exemplo, Tempy tem vergonha.

White people were for ever picturing colored folks with huge slices of watermelon in their hands. Well, she was one colored woman who did not like them! Her favorite fruits were tangerines and grapefruit, for Mrs. Barr-Grant had always eaten those, and Tempy had admired Mrs. Barr-Grant more than anybody else — more, of course, than she had admired Aunt Hager, who spent her days at the wash-tub, and had loved watermelon. (*NWL*, p. 238)⁶⁶

Motivado por essa negação, Sandy, desde sua infância, não consegue ver em Tempy um membro de sua família, o que nos leva para uma discussão fundamental do romance: o pertencimento. No capítulo *Christmas*, por exemplo, a incapacidade de identificar Tempy como parte de seu lar torna-se óbvia ao Sandy receber um presente daquela que era sua tia, mas não era vista como tal pelo menino: “‘I won’t!’ cried Sandy stubbornly. ‘I won’t! I like my sled what you-all gave me, but I don’t want no old book from Tempy! I won’t pick it up!’” (*NWL*, p. 159)⁶⁷

É aqui que compreendemos com clareza a relação dialética entre Harriett e Tempy. Não à toa, é a cantora de blues que estimula o protagonista a seguir nos estudos e, inclusive, oferece algum dinheiro para que ele comprasse livros nas últimas cenas da obra. Interessante perceber, portanto, a forma como os estudos surgem na sinonímia da ascensão social. Para

66 Os brancos estavam sempre imaginando pessoas negras com enormes fatias de melancia nas mãos. Bem, ela era uma mulher preta que não gostava deles! Suas frutas favoritas eram tangerina e toranja, pois a sra. Barr-Grant sempre comia e Tempy a admirava mais do que qualquer outra pessoa — mais, é claro, do que admirava a tia Hager, que passava os dias no tanque e adorava melancia. (*NWL*, p. 238, tradução nossa)

67 “Não quero!”, gritou Sandy, teimoso. “Eu não quero! Eu gosto do meu trenó que todos vocês me deram, mas não quero nenhum livro velho da Tempy! Não vou pegar nisso!” (*NWL*, p. 159, tradução nossa)

Harriett, após tornar-se “princesa”, era necessário assegurar instrução formal para o pequeno Sandy, pois assim poderia “salvar” sua raça das opressões às quais se via exposta.

‘Good Lord! Annjee, you ought to be ashamed, wanting him to keep that up. This boy’s gotta get ahead — all of us niggers are too far back in this white man’s country to let any brains go to waste! Don’t you realize that?... You and me was foolish all right, breaking mama’s heart, leaving school, but Sandy can’t do like us. He’s gotta be what his grandma Hager wanted him to be — able to help the black race, Annjee! You hear me? Help the whole race!’

‘I want to’, Sandy said.

‘Then you’ll stay in school!’ Harriett affirmed, still looking at Annjee. ‘You surely wouldn’t want him stuck in an elevator for ever — just to help you, would you, sister?’

‘I reckon I wouldn’t,’ Annjee murmured, shaking her head.

‘You know damn well you wouldn’t,’ Harriett concluded. And, before they parted, she slipped a ten-dollar bill into her nephew’s hand.

‘For your books,’ she said. (*NWL*, p. 298)⁶⁸

Como se vê, Harriett, a cantora, quer ver a emancipação de seu sobrinho por intermédio dos livros. Há, portanto, uma associação metonímica entre Sandy e toda a raça negra, a qual, como não é novidade ressaltar, ainda sofre com a falta de meios formais para a ascensão social em nossos tempos. No contexto específico de que estamos a tratar, a formação educacional das pessoas negras era uma questão fundamental, conforme explica Angela Davis ao estudar o percurso dos escravizados nos Estados Unidos após a abolição.

A população negra sempre demonstrou uma impaciência feroz no que se refere à aquisição da educação.

O anseio por educação sempre existiu. Já em 1787, a população negra do estado de Massachusetts apresentou uma petição pelo direito de frequentar as escolas livres de Boston. Depois que o requerimento foi negado, Prince Hall, que liderou essa iniciativa, abriu uma escola em sua própria casa. Talvez a demonstração mais impressionante dessa demanda antiga por educação tenha sido o trabalho de uma escrava nascida na África. Em 1793, Lucy Terry Prince corajosamente requisitou uma reunião com o conselho do recém-criado Colégio Williams para Homens, que se recusou a admitir seu filho. Lamentavelmente, os preconceitos racistas eram tão

68 “Pelo amor de Deus! Annjee, você deveria ter vergonha, querendo que ele continue assim. Esse garoto tem que seguir em frente — todos nós, negros, estamos muito atrás dos brancos nesse país para deixar qualquer cérebro ser desperdiçado! Você não percebe isso? ... Você e eu éramos bobas, partindo o coração da mamãe, saindo da escola, mas Sandy não pode fazer como a gente. Ele deve ser o que a avó dele queria que ele fosse — capaz de ajudar o povo preto, Annjee! Você me escuta? Ajudar todos os negros!”

“Eu quero”, disse Sandy.

“Então você fica na escola!” Harriett afirmou, ainda olhando para Annjee. “Você com certeza não gostaria que ele ficasse trabalhando no elevador para sempre — só para te ajudar, não é, irmã?”

“Acho que não”, murmurou Annjee, balançando a cabeça.

“Você sabe muito bem que não”, concluiu Harriett. E, antes que se separassem, ela colocou uma nota de dez dólares na mão do sobrinho.

“Para seus livros”, ela disse. (*NWL*, p. 298, tradução nossa)

fortes que a lógica e a eloquência de Lucy Prince não foram suficientes para persuadir o conselho dessa escola de Williamstown. (DAVIS, 2016, p. 109)

Em suma, ecoando a importante discussão do advogado e filósofo Silvio Almeida em torno do racismo e da meritocracia nas sociedades permeadas por conflitos raciais, não é excessivo frisar que

a soma do racismo histórico e da meritocracia permite que a desigualdade racial vivenciada na forma de pobreza, desemprego e privação material seja entendida como falta de mérito dos indivíduos. (...) Uma vez que a desigualdade educacional está relacionada com a desigualdade racial, mesmo nos sistemas de ensino públicos e universalizados, o perfil racial dos ocupantes de cargos de prestígio no setor público e dos estudantes nas universidades mais concorridas reafirma o imaginário que, em geral, associa competência e mérito a condições como branquitude, masculinidade e heterossexualidade e cismatividade. (ALMEIDA, 2019, p. 81)

Dessa forma, em oposição à Harriett, a qual deseja emancipar Sandy para que se orgulhasse de sua origem, há em Tempy um movimento que, embora também demonstre autossuficiência em buscar algo que lhe completasse, aponta um contraste aos negros blues de Harriett. O que Tempy deseja, na verdade, é aburguesar-se e, sobretudo, embranquecer-se. Trata-se, sem dúvidas, do arquétipo criticado por Hughes no ensaio *The negro artist and the racial mountain*, conforme já demonstramos. Nesse sentido, é preciso mais uma vez recorrer a Frantz Fanon com o objetivo de discutir o movimento de negação da cultura negra por parte de Tempy, cujo intuito é embranquecer Sandy por extensão.

Dessa maneira, ao pensar a relação do negro com a linguagem, Fanon aponta que esse fenômeno “pode nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão *para-o-outro* do homem de cor.” (FANON, 2008, p. 33) É essa dimensão que estamos a investigar ao pensar o inusitado lugar de Tempy no que se refere ao entrelaçamento das personagens femininas presentes em *Not without laughter*.

Sob essa perspectiva, ainda parece pertinente a hipótese de que o romance de Langston Hughes constrói um território feminino, dado que a narrativa é movida pelas vontades de mulheres. Contudo, a vontade de Tempy é controversa, passa pelo apagamento da linguagem original de Sandy, uma violência simbólica contra as vivências do protagonista. Por essa razão que, ao presenciar a tia, Sandy vê uma estranha, alguém que lembrava a linguagem do antigo patrão de sua mãe. É isso que observamos no romance quando Tempy volta para a casa da família a fim de cuidar da mãe doente na ausência de Annjee.

That afternoon Tempy came, like a stranger to the house, and took charge of things. Sandy felt uncomfortable and shy in her presence. This aunt of his had a hard, cold, correct way of talking, that resembled Mrs. Rice’s manner of speaking to his mother when Annjee used to work there. But Tempy quickly put the house in order, bathed

her mother, and spread the bed with clean sheets and a white counterpane. (*NWL*, p. 224)⁶⁹

Ironicamente, a filha que se envergonha e rejeita as raízes pobres da mãe é a única que está na casa quando Hager adoece. Nesse sentido, quando Sandy passa a viver sob sua guarda após a morte de sua avó, podemos perceber o pretense “embranquecimento” de Tempy, uma vez que almeja criar o menino sob um padrão cultural que elimine as marcas de seu lar original. Por essa razão, a personagem apenas chama o rapaz de James, momento em que descobrimos o verdadeiro nome de seu sobrinho. Assim, o nome Sandy, utilizado por todos aqueles que conviviam com ele em seu bairro pobre e preto, é esquecido por ela, uma metáfora da tentativa de apagar o passado humilde de sua família negra. Aqui, é fundamental ter mente a importância de um nome e, conseqüentemente, o quão agressivo é o ato de retirá-lo. Nomear, por conseguinte, é atitude identitária e a não resposta de destituir um indivíduo daquilo que o nomeia é fissurar o sujeito no que há de mais íntimo.

The sun was setting when Tempy called Sandy in from the back yard, where he was chopping wood for the stove. She said: ‘James’ — how queerly his correct name struck his ears as it fell from the lips of this cold aunt! — ‘James, you had better send this telegram to your mother. Now, here is a dollar bill and you can bring back the change. Look on her last letter and get the correct address.’ (*NWL*, p. 224)⁷⁰

À luz de Fanon, identificamos o eco daquilo que W.E.B. Du Bois chamou de dupla consciência. Nesse caso, percebe-se o embate entre dois sistemas culturais na formação do menino. De um lado, a melancolia dos blues afro-norte-americanos de Sandy; de outro, as aulas de latim e de francês às quais James precisava ir. Dessa maneira,

o negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial... E ninguém pensa em contestar que ela alimenta sua veia principal no coração das diversas teorias que fizeram do negro o meio do caminho no desenvolvimento do macaco até o homem. (FANON, 2008, p. 33)

69 Naquela tarde, Tempy chegou em casa como uma estranha e se encarregou dos afazeres. Sandy sentiu-se desconfortável e tímido em sua presença. Essa tia dele tinha um jeito duro, frio e correto de se expressar, que lembrava o modo de falar da sra. Rice com sua mãe quando Annjee costumava trabalhar lá. Mas Tempy rapidamente arrumou a casa, deu banho na mãe e arrumou a cama com lençóis limpos e uma manta branca. (*NWL*, p. 224, tradução nossa)

70 O sol estava se pondo quando Tempy chamou Sandy do quintal, onde ele estava cortando lenha para o fogão. Ela disse: “James” — como era estranho ouvir seu nome verdadeiro saindo dos lábios frios daquela tia tão distante! — “James, é melhor você enviar esse telegrama para sua mãe. Aqui está uma nota de dólar e você deve trazer de volta o troco. Veja a última carta dela e pegue o endereço certo.” (*NWL*, p. 224, tradução nossa)

Nesse aspecto, um indício desse apagamento é, também, a moradia de Tempy, cujos cômodos estavam cheios de livros, o que era raro de se encontrar na antiga casa de Sandy. O narrador destaca, nesse sentido, que a falecida vó do protagonista possuía poucos livros em casa, dando destaque à Bíblia, em oposição ao acervo literário de Tempy. Da mesma forma que Harriett, a irmã aburguesada incentiva os estudos de Sandy, mas não o faz como ferramenta libertadora tal qual a cantora de blues, mas sim como garantia de manutenção do *status quo*. Nota-se, ainda, que os livros dão “dignidade” à sua sala de estar, deixando claro o status social carregado pelo capital cultural de sua coletânea.

At Aunt Hager’s house there had been no books, anyway, except the Bible and the few fairy-tales that he had been given at Christmas; but Tempy had a case full of dusty volumes that were used to give dignity to her sitting-room: a row of English classics bound in red, an *Encyclopedia of World Knowledge* in twelve volumes. (NWL, p. 241)⁷¹

Na mesma sala, havia também exemplares de literatura afro-norte-americana, os quais Tempy “tolerava”, mas também “condenava”.

The Negro was represented by Chesnutt’s *House Behind the Cedars*, and the *Complete Poems* of Paul Lawrence Dunbar, whom Tempy tolerated on account of his fame, but condemned because he had written so much in dialect and so often of the lower classes of colored people. (NWL, p. 241 – 242)⁷²

É cristalina, portanto, a aversão da tia de Sandy à cultura negra. Nesse sentido, a menção de Langston Hughes a Du Bois é emblemática, pois Tempy aprecia o autor justamente pelo fato de ter se “aristocratizado”, para utilizar novamente o termo de Sérgio Buarque de Holanda: “But Du Bois was a doctor of philosophy and had studied in Europe!... That’s what Negroes needed to do, get smart, study books, go to Europe!” (NWL, p. 242)⁷³ Logo, as forças de Tempy se resumem em querer ser branca, pois “o negro, prisioneiro na sua ilha, perdido em um ambiente sem saída, sente este apelo da Europa como uma lufada de ar fresco.” (FANON, 2008, p. 37)

71 De qualquer maneira, na casa de tia Hager, não havia livros, exceto a Bíblia e os poucos contos de fadas que ele recebera no Natal; mas Tempy tinha uma caixa cheia de volumes empoeirados que eram usados para dar dignidade à sua sala de estar: uma fileira de clássicos ingleses encadernados em vermelho, uma *Enciclopédia do Conhecimento Mundial* em doze volumes. (NWL, p. 241, tradução nossa)

72 Os negros eram representados pelo livro de Chesnutt, *House Behind the Cedars*, e pelos poemas completos de Paul Lawrence Dunbar, a quem Tempy tolerava por causa de sua fama, mas continuava a condenar por ter escrito tanto em dialeto e sobre pessoas negras de classe baixa. (NWL, p. 241-242, tradução nossa)

73 Mas Du Bois era doutor e tinha estudado na Europa!... Era isso que os negros tinham que fazer: ser inteligente, ler livros, ir para a Europa!” (NWL, p. 242, tradução nossa)

Diante disso, além da educação formal baseada em clássicos da literatura inglesa, no francês e no latim, são marcantes as passagens em que a tia repreende Sandy por ainda manter em sua fala as marcas dialetais do chamado *Black English*, que, para ela, deveria ser banido perto de seus vizinhos brancos. Por conseguinte, embora forte, Tempy seja talvez, intimamente, a mais melancólica de todas as personagens do romance, uma vez que abandona sua própria existência encarnando, de maneira profunda, o abandono de si mesma, de suas raízes e tradições. Nesse sentido, temos o problema do pertencimento, pois Tempy é uma personagem que, para tentar existir, inexistente em sua negritude. Trata-se da personagem que reforça a lógica vigente, segundo a qual “o negro é o símbolo do Mal e o do Feio. Cotidianamente, o branco coloca em ação esta lógica.” (FANON, 2008, p.)

Well, Aunt Hager had meant well, Tempy thought, even if she didn't dress right. And now this child, Sandy — James was his correct name! At the first breakfast they ate together, she asked him if he had a comb and brush of his own.
 “No'm, I ain't,” said Sandy.
 “I haven't,” she corrected him. “I certainly don't want my white neighbors to hear you saying ‘ain't’... You've come to live with me now and you must talk like a gentleman. (NWL, p.240) ⁷⁴

Falar como um “gentleman” é a tarefa imposta a Sandy a partir de então, pois “o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade.” (FANON, 2008, p. 160)

‘Have you been accustomed to drinking milk in the mornings?’ Tempy asked as they were finishing the meal. ‘If you have, the milkman can leave another bottle. Young people should have plenty of milk.’
 ‘Yes'm, I'd like it, but we only had coffee at home.’
 ‘You needn't say ‘yes'm’ in this house. We are not used to slavery talk here. (...) Now, how are your clothes? I see your stocking has a hole in it, and one pants-leg is hanging.’
 ‘It don't stay fastened.’
 ‘It *doesn't*, James!’ (NWL, p. 235) ⁷⁵

74 Bem, tia Hager teve boas intenções, Tempy pensou, mesmo que ela não se vestisse direito. E agora essa criança, Sandy — James, era o nome certo! No primeiro café da manhã que eles tomaram juntos, ela perguntou se ele tinha um pente e uma escova. “Escova, num tenho não”, disse Sandy. “Eu *não* tenho”, ela o corrigiu. “Certamente, eu não quero que meus vizinhos brancos te ouçam falando desse jeito... Você veio morar comigo agora e precisa falar como um cavalheiro. (NWL, p.240, tradução nossa)

75 “Você costuma beber leite de manhã?”, Tempy perguntou enquanto terminavam a refeição. Se quiser, o leiteiro pode deixar outra garrafa. Os jovens devem ter bastante leite.” “Sim, eu gosto de leite, mas em casa nós só tinha café.” “Você não pode continuar falando ‘nós tinha’ nesta casa. Nós aqui não estamos habituados com esses dialetos. (...) Agora, como estão suas roupas? Estou vendo que tem um buraco na sua meia e suas calças estão caindo.” “É que elas num fica presa.”

Nesse âmbito, concluímos, no caso de *Tempy*, que a agência que investigamos em Annjee e Harriett assume um caminho distinto, mas não deixa de demarcar sua tentativa de autossuficiência. Demonstra, portanto, que, em certos corpos, a lógica hegemônica branca do Ocidente recai tão avassaladora que a vida passa a ser, tristemente, uma tentativa de cobrir peles negras com máscaras brancas, tal qual a imagem que intitula o clássico livro de Frantz Fanon.

Vale, por fim, mencionar a importância de Hager. Ex-escrava, negra e pobre, a personagem coaduna diferentes tipos de subalternidade, pois também ilustra o abandono dos idosos em uma sociedade que não está pronta para recebê-los. Na necessidade de viver sem suas filhas, Hager passa grande parte do romance apenas na companhia de Sandy, em quem deposita todas as esperanças de que o povo negro supere a opressão através do acesso aos estudos. Através dela, Langston Hughes demonstra uma longa tradição de indivíduos que haviam sido escravizados e ansiavam pelo direito de estudar. Como é possível perceber no famoso caso do ex-escravizado e abolicionista Frederick Douglass, a população afro-norte-americana enfrentou as limitações dos Estados Unidos pós-abolição na tentativa de ascender intelectualmente.

Douglass era um ser humano excepcional e se tornou um pensador, escritor e orador brilhante. Mas seu anseio por conhecimento não era, de forma alguma, incomum entre a população negra, que sempre manifestou uma ânsia profunda pelo saber. Era grande o número de pessoas escravas que desejavam se tornar ‘inadequadas’ para a angustiante existência que levavam. (DAVIS, 2016, p. 108)

Nesse sentido, Hager é aquela que se vê solitária, mas, de nenhuma forma, foi derrotada. De forma emblemática, é a personificação do amor incondicional e sua morte aponta para a esperança que move o jovem Sandy nas páginas da narrativa que seguem seu enterro. A principal prova disso é o fato de que, nas cenas finais, Sandy está decidido a perseguir seus sonhos de continuar estudando e se tornar “a great man”, como quisera sua avó. Como demonstramos, isso surge enfático na fala de Harriett à irmã Annjee no último capítulo.

Dessa maneira, vemos em Hager uma personagem cuja resistência se dá por projeção. Tendo vivido sob o terrível sistema escravocrata, sua sobrevivência é, na verdade, o neto, cujo futuro poderia ser promissor e emancipado. Nessa perspectiva, Hughes aproveita a personagem para demonstrar a admiração que ele próprio possuía aos intelectuais negros da história dos Estados Unidos.

“*Não ficam, James!*” (*NWL*, p. 235, tradução nossa)

‘Here I is with me arms still in de tub!... But they’s one mo’ got to through school yet , an’ that’s ma little Sandy. If de Lawd lets me live, I’s gwine make a edicated man out o’him. He’s gwine be another Booker T. Washington.’ (...) ‘I ain’t never raised no boy o’ ma own yet, so I wants this one o’ Annjee’s to ‘mount to something. I wants him to know all they is to know, so’s he can help this black race o’ our’n to come up and see de light and take they places in de world. I wants him to be a Fred Douglass leadin’ de people. (NWL, p. 141) ⁷⁶

Nesse contexto, no qual surgiu nos Estados Unidos um “frenesi por escolas”, (DU BOIS *apud* DAVIS, 2016, p. 114) Frederick Douglass e Booker T. Washington aparecem, então, como ferramentas do autor para borrar as linhas entre a ficção e a realidade. Hager sabia que a única forma concreta de garantir algum tipo de emancipação para Sandy era através da educação formal. Eram esses os mecanismos viáveis para contornar o passado do colonialismo e da escravidão. Esse anseio, como se vê, encontra correspondente direto na realidade fora do romance, dado que “quase sempre as anotações das professoras brancas mencionavam o comprometimento obstinado das ex-escravas e ex-escravos com a aquisição de conhecimento.” (DAVIS, 2016, p. 115)

Essa busca por conhecimento é, pensando com Frantz Fanon, uma tentativa de construir uma própria linguagem. Assim, esse sequestro da população negra, destituída do direito de estudar, é bravamente combatido por Hager, cuja construção, embora seja excessivamente ingênua e benevolente, sintetiza a revolta contra uma violência epistêmica, a do impedimento de se instruir. É graças a ela, conseqüentemente, que Sandy toma a consciência de que precisaria formar-se intelectualmente para que tentasse, enfim, ser livre. Assim, irrefutável é a influência de Hager sobre o ímpeto do menino em estudar.

‘I’m going to study!’ He thought about Booker Washington sleeping under the wooden pavements at Richmond — because he had had no place to stay on his way to Hampton in search of an education. He thought about Frederick Douglass — a fugitive slave, owning not even himself, and yet a student. ‘If they could study, I can, too! When school opens, I’m going to quit this job.’ (...) ‘And I won’t disappoint you!’ Sandy said that hot Chicago summer, just as though Hager were still there, planning for him. (NWL, p. 288 – 290) ⁷⁷

76 “Eu tô aqui com os braço no tanque!... Mas tem mais um que vai pra escola, o meu Sandyzinho. Se Deus permitir, eu vou dar educação pra esse menino. Ele vai ser outro Book T. Washington.” (...) “Eu num criei nenhum menino ainda, então eu quero que esse garoto da Annjee seja alguém na vida. Quero que ele saiba tudo que puder, pra poder ajudar nosso povo preto a ver a luz e levar nossa gente pra outros lugares nesse mundo. Eu quero que ele seja que nem o Fred Douglass liderando as pessoas. (NWL, p. 141, tradução nossa)

77 “Vou estudar!” Ele pensou em Booker Washington dormindo embaixo das pontes de madeira de Richmond — porque não tinha lugar para ficar a caminho de Hampton em busca de sua educação. Ele pensou em Frederick Douglass — um escravo fugitivo, dono nem de si mesmo, e ainda um estudante. “Se eles puderam estudar, eu também posso! Quando a escola abrir, vou sair desse emprego.” (...) “E não vou te decepcionar!” Sandy disse naquele verão quente de Chicago, como se Hager ainda estivesse lá, traçando planos

Ao final da obra, Sandy está munido de ímpeto para transformar sua condição através da instrução formal que sua família não teve. Hager, por sua vez, morre, porém permanece viva como promessa e esperança. Logo, a existência de Hager é intensa e abrangente, pois sua potência permanece viva mesmo depois de sua morte. A matriarca, portanto, passa a ser projetada no próprio Sandy, em uma relação na qual, embora o passado seja inevitavelmente abandonado, o futuro precisa dele para existir. Emblemática e poética é, assim, a junção da avó de Sandy às inspirações que acompanham o menino. No fragmento em questão, ousamos pensar que o narrador delinea, dessa forma, paradigmas para o protagonista: Booker Washington, Frederick Douglass e Hager.

Em síntese, nosso objetivo nesta pesquisa é discutir o primeiro romance de Langston Hughes à luz de suas personagens femininas e sob a lógica pós-colonial. Seria impossível esgotar uma obra ainda tão pouco lida no Brasil e estamos certos de que a presente dissertação funciona mais como impulso para futuros investigadores do que como resultados definitivos em torno do autor. Pretendemos, com isso, divulgar a narrativa de Langston Hughes entre leitores brasileiros, assim como propor algumas traduções, sobretudo no que diz respeito ao chamado *Black English* para a língua portuguesa do Brasil.

Resumidamente, portanto, Jimboy, enviado à guerra, demonstra que, mesmo contra sua vontade, é a personificação da ausência. Além disso, Annjee demonstra sua potência ao sobreviver e persistir mesmo sem seu marido, um retrato, em última instância, da autossuficiência feminina. Envergonhada de sua verdadeira identidade, Tempy insiste na tentativa de ser aceita pela sociedade branca, o que a faz abandonar suas raízes de forma extremamente violenta. Harriett, por fim, abandona as normas sociais de uma vida que a quer passiva, uma vez que abraça a potência por trás do blues, fundamental à cultura afro-norte-americana, e, através dele, consegue ser bem-sucedida.

Assim sendo, no capítulo sobre *Clara dos Anjos*, requisitamos a letra de *Maria, maria*, de Milton Nascimento, para entender a personagem barretiana, uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta. No distante Harlem de Langston Hughes, entrelaçando nossos tão cariocas subúrbios às agruras das narrativas estadunidenses, recorreremos mais uma vez à canção. *Not without laughter* é, pois, a humana narrativa de uma gente que ri, quando deve chorar, e não vive, apenas aguenta. Aguentando, porém, fazem a vida.

5. Quando é preciso concluir: fazendo o sonho de amanhã

Vem-me à memória a imagem a preto e branco de Martin Luther King discursando à multidão: eu tive um sonho. Ele deveria ter dito antes: eu fiz um sonho. Há alguma diferença, pensando bem, entre ter um sonho e fazer um sonho.

Eu fiz um sonho.

(José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*)

Agora, momento em que é preciso concluir, surge insistente a necessidade de questionar: Por que ler Lima Barreto? Por que ler Langston Hughes? Isto é, ecoando o escritor Ítalo Calvino, *por que ler os clássicos?* É essa a pergunta eternizada em seu — também clássico — estudo. Dentre a gama de respostas a que chega o intelectual italiano, encontramos a bela conclusão de que um clássico é um discurso que nunca acaba de dizer aquilo que tem para dizer. Com essa máxima, concluiremos nosso percurso pela obra de Lima e Hughes com a necessidade de lê-los se pretendemos desenvolver um pensamento descentralizado na cena contemporânea.

Para tanto, no intuito de amarrar as últimas pontas de nossa pesquisa, foram selecionadas duas narrativas curtas em torno de corpos jovens. No caso brasileiro, o conto “O moleque”, de Lima Barreto, publicado pela primeira vez em 1920, na 1ª edição de *Histórias e sonhos*. Já entre os escritos de Langston Hughes, será analisado o conto “Slave on the block”, cuja publicação se deu na coletânea *The ways of white folks*, em 1934.

Dessa maneira, o conto “O moleque” é um dos vários momentos da produção barretiana em que a temática da exclusão vem à tona. Ambientado no subúrbio de Inhaúma, o texto conta a história de d. Felismina e seu filho Zeca, os quais moravam em um barracão de apenas um aposento. Em um sábado, véspera de Carnaval, o menino voltou para casa com uma fantasia de diabo, presente do coronel Castro, amigo da família. Sua mãe, no entanto, ao se deparar com os brilhos vermelhos da vestimenta, antecipa-se em desespero presumindo que Zeca havia roubado a roupa.

Nessa curta e simples história, são perceptíveis marcas autobiográficas, recurso frequente na literatura de Lima Barreto. Assim como Zeca, o escritor havia sido injustamente acusado de roubo na infância, momento que motiva um dos mais melancólicos momentos de seu *Diário íntimo*. No protagonista do conto, portanto, como percebeu a antropóloga, “é fácil notar a sombra de um Lima menino.” (SCHWARCZ, 2017, p. 60)

Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de

minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno; e daí também comecei a respeitar supersticiosamente a honestidade, de modo que as mínimas coisas me parecem grandes crimes e eu fico abalado e sacolejante. Deu-me esse acontecimento, conjuntamente com a vida naturalmente seca e árida dos colégios, uma tristeza sem motivo, que é fundo de quadro, mas pelo qual passam bacantes em estertores de grande festa. (*DI*, p. 59)

Na abertura do conto, Lima Barreto estabelece um território importante na leitura da trama, um espaço segregado por excelência, oposto à Paris nos trópicos que em sua época tentava se construir. Os discursos “civilizatórios” de Pereira Passos, responsáveis pela violenta reformulação urbana do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, possuem íntima relação com o fenômeno de surgimento dos subúrbios, para onde foi lançada a população indesejada da república que surgia à época.

Ao prefeito Pereira Passos caberia a tarefa de modernizar a cidade, torná-la atraente aos olhos europeus, mas também a tarefa de *domesticá-la*, instaurando a ordem para que o Rio de Janeiro se apresentasse como uma *cidade cartão-postal* da *Belle Époque*, onde não aparecesse, a turvar a imagem, o Brasil pobre, o Brasil negro, o Brasil mulato. (RESENDE, 2016, p. 33)

Sendo assim, o racismo parte de um projeto discursivo para materializar-se em ações práticas, um conjunto de mecanismos que obriga o negro à “sua condição de sujeito solúvel e descartável para responder à injunção que lhe é constantemente feita — tornar-se outro.” (MBEMBE, 2014, p. 15) O Brasil de Zeca e d. Felismina está de fora do *cartão-postal* empreendido por Pereira Passos. Não havia, por isso, outro destino a não ser tornarem-se *outro* dentro da lógica aburguesada que se almejava no momento, como demonstra o historiador André Nunes de Azevedo⁷⁸ (2003). Assim, em *Os bestializados*, clássico estudo sobre a primeira república brasileira, o cientista político José Murilo de Carvalho sintetiza esse momento com a dicotomia entre o fascínio e a vergonha. Segundo o pesquisador,

no Rio reformado circulava o mundo belle époque fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil, em particular do Brasil pobre e do Brasil negro. Era o mundo do barão de Rio Branco, ministro das Relações Exteriores do presidente que promoveu as reformas. O mesmo barão que na juventude tinha sido capoeira e que agora se esforçava em oferecer à visão do estrangeiro um Brasil branco, europeizado, civilizado. (CARVALHO, 2019, p. 38 – 39)

Nessa conjuntura, Lima Barreto nos conta em “O moleque” a história de “um subúrbio de gente pobre, e o bonde que lá leva atravessa umas ruas de largura desigual, que, não se sabe por quê, ora são muito estreitas, ora muito largas.” (BARRETO, 2010, p. 143) Como se

78 Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

pode perceber nesse e em outros trechos da obra de Lima, a estreiteza das ruas é também símbolo contundente na oposição com as largas avenidas parisienses que surgiam no centro da cidade.

Dessa maneira, além da discussão geográfica proposta no conto, o mapeamento dos subúrbios se debruça sobre práticas religiosas das populações que lá viviam. É o caso da análise esmiuçada que faz sobre as crenças de Inhaúma, pois “só alguém ‘de dentro’, que conhecesse profundamente a realidade dessas populações, poderia descrever a situação de forma tão delicada e ao mesmo tempo precisa.” (SCHWARCZ, 2017, p. 379)

Embora ocupe poucas páginas do conto, não pode passar despercebida a preocupação do ficcionista de Todos os Santos em trazer à tela uma faceta tão contemporânea do racismo, a religiosidade estigmatizada. Afinal, como lucidamente escreveu a filósofa Sueli Carneiro, ocorre até hoje no Brasil “o tradicional ataque aos cultos afro-brasileiros” (CARNEIRO, 2011, p. 184) e “ao candomblé, sobretudo a Iemanjá, a bola da vez da ira e da intolerância evangélica.” (ibidem, p. 184)

Fogem para lá, sobretudo para seus morros e escuros arredores, aqueles que ainda querem cultivar a Divindade como seus avós. Nas suas redondezas, é o lugar das macumbas, das práticas de feitiçaria com que a teologia da polícia implica, pois não se pode admitir nas nossas almas depósitos de crenças ancestrais. O espiritismo se mistura a eles e a difusão é pasmosa. A Igreja católica unicamente não satisfaz nosso povo humilde. É quase abstrata para ele, teórica. (BARRETO, 2010, p. 143)

Graças à pena de Lima, é possível conhecer, portanto, “um subúrbio de credos mestiçados, de gente que carrega muitas fés e mistura vários cultos; todos bastante apartados da feição laica da República, que escolheu o catolicismo e o casamento civil como provas da mudança de regime.” (SCHWARCZ, 2017, p. 184) Nesse sentido, é apenas na década de 1930, com Getúlio Vargas, que diversos traços afro-brasileiros são absorvidos à cultura comum, destituindo-se lentamente do estigma que carregavam até então.

Em um “processo de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados”, (SCHWARCZ, 2012, p. 58) os atabaques de candomblé, assim como a feijoada e o samba, deixam de ser (oficialmente) perseguidos. É também dessa época a seleção de Nossa Senhora da Conceição Aparecida como padroeira do Brasil. Mestiça como o povo brasileiro, a nova santa era o símbolo ideal para representar o país. Afinal, como explica Silvio Almeida,

no Brasil, a ideologia do racismo científico foi substituída a partir dos anos 1930 pela ideologia da democracia racial, que consiste em afirmar a miscigenação como uma das características básicas da identidade nacional, como algo moralmente aceito em todos os níveis da sociedade, inclusive pela classe dominante. (ALMEIDA, 2019, p. 178 – 179)

Essa mudança, no entanto, desenvolve-se durante os anos 30, quando o nacionalismo do Estado Novo transforma a miscigenação brasileira em motivo de orgulho. Lima Barreto não viveu para presenciar esse momento, cujas tentativas, vale lembrar, estão longe de ser definitivas, quiçá concretas para a população afro-brasileira.

Em seguida, outro aspecto fundamental dessa análise é a relação entre a população negra e o espaço doméstico no contexto de assinatura recente da Lei Áurea. Em “O moleque”, o narrador enfatiza a relação de d. Felismina com o espaço de sua casa, a qual, ainda que distante dos casarões luxuosos de Botafogo, possuía para ela grande valor.

Titubeou a rapariga e o velho funcionário compreendeu, pois desde há muito já tinha compreendido, na gente de cor, especialmente nas negras, esse amor, esse apego à casa própria, à sua choupana, ao seu rancho, ao seu barracão — uma espécie de Protesto de Posse contra dependência da escravidão que sofreram durante séculos. (BARRETO, 2010, p. 149)

Para o autor, que, afinal, almejava escrever a *História da escravidão negra no Brasil*, a relação racial é, além de tema ficcional, motivo de estudo. Por isso, “como quem nada quer, tal qual um detalhe desimportante, o autor introduz um tema central ao período pós-abolicionismo: a ‘felicidade’ que sentia ‘a gente de cor’ de ter, afinal, uma propriedade.” (SCHWARCZ, 2017, p. 379) Nesse sentido, requisitando os escritos de Angela Davis, precisamos frisar que “a vida doméstica tinha uma imensa importância na vida social de escravas e escravos, já que lhes propiciava o único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos.” (DAVIS, 2016, p. 29) No caso de Lima Barreto, cujas moradas foram perpassadas pela solidão, pelo medo e pela loucura, é sensato conjecturar que depositou em d. Felismina o mesmo apego que Amália Augusta, mãe que perdeu ainda aos cinco anos de vida, teria com sua casa.

É assim, dentre ruas estreitas e tambores de candomblé, que se desenrola a história de Zeca, o “moleque” a intitular o conto. Sempre atento às variações de cor, Lima Barreto o descreve como “um pretinho de pele de veludo, macia de acariciar o olhar, com a carapinha sempre aparada pelos cuidados da mão de sua mãe, e também com as roupas sempre limpas, graças também aos cuidados dela.” (BARRETO, 2010, p. 146) Surge, no personagem, a relação entre escolarização e ascensão social, importante fenômeno de distinção entre brancos e negros, visto que “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva.” (FANON, 2008, p. 34) Dessa forma, o acesso à educação formal, arraigada em moldes eurocêntricos, é ferramenta de negociar liberdades com os mecanismos de exclusão, embora para tanto seja preciso, em parte, assimilá-los. No conto de

Lima Barreto, isso se materializa na vontade de d. Felismina.

A mãe tinha vontade de pô-lo no colégio; ela sentia a necessidade disso todas as vezes que era obrigada a somar os róis. Não sabendo ler, escrever e contar, tinha que pedir a ‘seu’ Francisco, aquele ‘branco’ que fora colega de seu marido. Mas, pondo-o no colégio, quem havia de levar-lhe e trazer-lhe a roupa? Quem havia de fazer-lhe as compras? (BARRETO, 2010, p. 147)

Embora seja curto o fragmento, o autor traz de maneira contundente uma problemática tão grave quanto contemporânea. Zeca, na impossibilidade de estudar por conta da demanda de trabalho, não pode frequentar a escola. Por isso, sua mãe depende de Francisco, um homem branco que detém o poder da linguagem, seja verbal, seja numérica. Nessa discussão, é fundamental lembrar que, ainda hoje, “a probabilidade de uma pessoa que vive em uma família entre os 40% mais pobres chegar a uma universidade pública é zero.” (CARNEIRO, 2011, p. 99) Está-se diante, pois, da história do Brasil, um país de Felisminas e Zecas que, na precariedade da linguagem de que carecem, submetem-se às vontades de Franciscos.

É também Zeca o menino que sonha ingenuamente com os encantos da modernidade. Mescla de fascínio e exclusão, a primeira república carioca traduziu em terras brasileiras símbolos marcantes da modernidade europeia, dentre os quais se destacam o automóvel, o bonde, a eletricidade e o cinema. No conto de Lima, a exclusão dos corpos negros, pobres e suburbanos se concretiza nos olhos brilhantes do menino diante do “fascinante cinema”.

O seu sonho era o Engenho de Dentro e o seu cinema. Ter dinheiro, para ir sempre a ele, ver-lhe instantaneamente as ‘fitas’ que os grandes cartazes anunciavam e o tímpano a soar continuamente insistia no convite de vê-las. Quando sua mãe permitia, aos domingos, com outra criança ajuizada da vizinhança, ia até à estação, até lá, defronte do fascinante cinema. Encostava-se, então, à grade da estrada de ferro e ficava a olhar, no alto, minutos a fio, aqueles grandes painéis, cheios de grandes figuras, deslumbrantes na sua cercadura de lâmpadas elétricas, como se tudo aquilo fosse promessa de felicidade. (...) Não tinha inveja dos que entravam; o que ele queria era entrar também. (BARRETO, 2010, p. 148)

O desejo de Zeca, contudo, não se realiza na sala de cinema com a qual sonhava. Em vez disso, a alegria do menino se dá com a fantasia de diabo, recebida de presente. É a partir dessa vestimenta, de “recurvados chifres e uma formidável língua vermelha”, (BARRETO, 2010, p. 150) que o narrador constrói o ponto fundamental do conto. Acusado de furto pela mãe, o menino balbucia constrangido sua resposta de inocência.

— Zeca, que é isso?

Uma visão dolorosa lhe chegou aos olhos, da casa de detenção, das suas grades, dos seus muros altos... Ah! Meu Deus! Antes uma boa morte!... E repetiu ainda mais severamente:

— Que é isso, Zeca? Onde você arranjou isso?

— Não... mamãe... não...

— Você roubou, meu filho?... Zeca, meu filho! Pobre, sim; mas ladrão, não! Ah! Meu Deus!... Onde você arranjou isso, Zeca? (BARRETO, 2010, p. 150)

Incriminado, Zeca carece de linguagem, e, em sua fala reticente, percebemos fissurada a tentativa de construir um discurso próprio. Ecoando o filósofo, portanto, “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito.” (FANON, 2008, p. 34) Destituído, então, da posse de seu mundo, o filho de d. Felismina vê-se cerceado e incapaz de formular a resposta que deveria. Quando consegue explicar à mãe a real origem da fantasia inusitada, percebemos, enfim, que o menino almejava utilizá-la contra seus ofensores.

— Não lhe contei que há meses, diversas vezes, quando passava, para ir à casa de dona Ludovina, diante do portão do capitão Albuquerque, os meninos gritavam: ó moleque! — ó moleque! — ó negro! — ó gibi!? Não lhe contei?
 — Contou-me; e daí?
 — Por isso que quando o coronel me prometeu a fantasia, eu aceitei.
 — Que tem uma coisa a ver com a outra?
 — Queria amanhã passar por lá e meter medo aos meninos que me vaiaram. (BARRETO, 2010, p. 151)

É fulcral perceber, por fim, que o título do conto, cujo significado de segregação e racismo percebemos apenas nas últimas linhas da narrativa, é designado por um discurso externo a Zeca. São os meninos brancos ou, como é possível inferir, não-negros, que lhe atribuem o apelido, resultado, nesse caso, de uma agressão. Assim, o vocábulo “moleque”, introduzido no português brasileiro por meio de africanismos, demonstra uma noção frequente na discussão teórica de Achille Mbembe, a ideia de que o negro, na ordem da modernidade, é, antes de tudo, construção discursiva da Europa.

A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projecção ideológica (...) Em muitos casos, é uma figura autónoma do real, cuja força e densidade podem explicar-se pelo seu carácter extremamente móvel, inconstante e caprichoso. Aliás, ainda há bem pouco tempo, a ordem do mundo fundava-se num dualismo inaugural que encontrava parte das suas justificações no velho mito da superioridade racial. Na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da Humanidade. Sendo o bairro mais civilizado do mundo, só o Ocidente inventou um «direito das gentes». (MBEMBE, 2014, p. 27)

Zeca é, portanto, vítima da “ficção útil.” É construído como “moleque”, associado ao título que até então não lhe pertencia. Cabe perceber que o título do conto é, dessa maneira, branco, visto que a narrativa se intitula pela voz dos agressores de Zeca. Baseado em Mbembe, o pressuposto civilizatório, o desejo de ser humano acima do humano, faz com que pensem ser lícita a diminuição de um corpo outro.

Em torno dessa construção, vislumbrando os estereótipos e enquadramentos a que estão sujeitos os corpos negros, podemos ampliar nossa leitura. Partindo das ruas estreitas do subúrbio de Lima Barreto em direção ao melancólico Harlem de Langston Hughes, almejamos agora desenvolver, comparativamente, a análise de “Slave on the block.”

Em 1934, ao publicar a coletânea *The ways of white folks*, Langston Hughes já havia produzido importantes livros de poesia, cuja temática central era a segregação racial presente, inclusive na lei, nos Estados Unidos de seu tempo. No caso dos contos, é notória a manutenção dessa preocupação, que acompanhou Hughes de maneira ainda mais exclusiva do que no carioca Lima Barreto. Dentre os catorze contos que compõem a obra, “Slave on the block” discute o problema social a partir de um menino que desperta de imediato a lembrança de Zeca. Seu nome é Luther, o jovem negro homônimo daquele que nos anos 1960 imortalizar-se-ia proferindo em praça pública *I have a dream*.

O enredo do conto gira em torno da convivência do menino na casa da família Carraway, composta pelo casal de artistas Michael e Anne, dedicados, respectivamente, ao piano e à pintura. Moradores do tradicional bairro de Greenwich village, em Nova York, ambos se consideram inclusivos e amigáveis às pessoas negras, sobretudo no que diz respeito à cultura afro-norte-americana. Em sua casa, havia um manuscrito de Countee Cullen, além de terem conhecido W.E.B. DuBois e serem grandes entendedores da vida noturna no Harlem. Contudo, logo nas primeiras páginas do conto, o narrador levanta suspeitas sobre essa afeição e nos informa: “as much as they loved Negroes, Negroes didn’t seem to love Michael and Anne.”⁷⁹ (HUGHES, 1990, p. 20)

Quando a empregada da casa morre, seu sobrinho vai ao encontro da família Carraway no intuito de levar consigo as malas da falecida tia. É essa a cena de partida para o desenrolar da trama, momento em que o narrador descreve a chegada do menino a partir da perspectiva de Michael e Anne, com a emblemática frase: “‘He is the jungle,’ said Anne when she saw him.”⁸⁰ (HUGHES, 1990, p.21) Assim, com essa significativa metáfora, o casal de artistas brancos de Nova York se encanta com o exotismo de Luther e imediatamente decide contratá-lo para cuidar do jardim. Essa contratação, no entanto, era apenas uma desculpa para que pudessem conviver com o menino, cujas feições seriam perfeitas para um quadro pintado por Anne, que muito se interessava em usá-lo como modelo. Afinal, “Anne had painted their maid

79 Os negros não pareciam amar Michael e Anne com a mesma intensidade que o casal amava os negros. (HUGHES, 1990, p. 20, tradução nossa)

80 Ele é a selva, disse Anne ao vê-lo. (HUGHES, 1990, p.21, tradução nossa)

six times. And Michael had composed several themes based on the spirituals, and on Louis Armstrong's jazz. Now here was this ebony boy. The essence in the flesh.⁸¹ (HUGHES, 1990, p. 21) Objeto artístico para o casal, Luther representa “a essência na carne”, ou seja, a reunião de rótulos em torno da cultura negra que o casal reproduzia prazerosamente.

Neste contexto, a razão negra designa tanto um conjunto de discursos como de práticas — um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objectivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática. (MBEMBE, 2014, p. 58)

É precisamente um conjunto de discursos que dá origem à situação desenvolvida no conto de Hughes. Perpetuando arquétipos de exotismo e selvageria, Luther se torna apenas mais uma peça a ser representada, em um processo de espetacularização de sua negritude. Nesse sentido, a relação aparentemente amigável passa a desvelar um claro jogo de poder que, em última instância, perpetua a lógica colonial.

One day she decided to paint him nude, or at least half nude. A slave picture, that's what she would do. The market at New Orleans for a background. And call it 'The boy on the Block.'
(...) She wanted to paint him now representing the full of the soul and sorrow of his people. She wanted to paint him as a slave about to be sold. And since slaves in warm climates had no clothes, would he please take off his shirt.⁸² (HUGHES, 1990, p. 24)

Para ler essa cena, recorreremos mais uma vez às ideias de Mbembe, que discute a transformação do Negro em mercadoria e, paradoxalmente, em força pujante de fascínio. Luther tornou-se, portanto, o produto ideal para a família Carraway, aquele por meio do qual poderiam se encantar com os mistérios da “selva.” Forçosamente, o menino se torna útil aos desejos do casal, o que faz com que se limite à posição de “escravo de seus arquétipos.” (FANON, 2008, p. 47)

Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria — a cripta viva do capital. Mas — e esta é a sua manifesta dualidade —, numa reviravolta espectacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida,

81 Anne pintara a empregada seis vezes. E Michael havia composto vários temas baseados nos cantos negros e no jazz de Louis Armstrong. Agora aqui estava esse menino de ébano. A essência na carne. (HUGHES, 1990, p. 21, tradução nossa)

82 Um dia ela decidiu pintá-lo nu ou, pelo menos, meio nu. Uma imagem de escravo, é o que ela faria. O mercado em New Orleans como plano de fundo. E chamaria a tela de 'O garoto do bloco'

(...) Ela queria pintá-lo agora representando a plenitude da alma e da tristeza de seu povo. Ela queria pintá-lo como um escravo prestes a ser vendido. E, como escravos em climas quentes não tinham roupas, pediu, por favor, que ele tirasse a camisa. (HUGHES, 1990, p. 24, tradução nossa)

força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no acto de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. (MBEMBE, 2014, p. 19)

Sendo assim, se Frantz Fanon demonstrou exaustivamente em sua obra que o mundo colonial nos rendeu uma lógica cindida, a leitura do filósofo-psiquiatra nos demonstra também que o Negro funciona, no contexto ocidental, como imagem inventada pelo Branco. Tendo impasses para elaborar a autonomia de seus hábitos e traços, aqueles que se inserem no universo da negritude tornam-se detentores de uma atitude que pressupõe recusa e contra-hegemonia. Dessa maneira, leitor atento de Fanon, Achille Mbembe acrescenta, ao já sólido repertório desenvolvido em *Pele negra, máscaras brancas*, a ideia de que “o Branco é, a vários respeitos, uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar. O próprio Fanon dizia, aliás, a propósito de ambas as figuras, que o Negro não existe mais do que o Branco.” (MBEMBE, 2014, p. 84)

Logo, ao colocar Luther sentado em um bloco e pintá-lo como a um vaso de girassóis, Anne demonstra que “a fantasia da imaginação europeia” não é necessariamente uma agressão explícita, pois o racismo, em suas diversas e perigosas facetas, pode parecer, a princípio, mera questão de preferência estética ou reprodução de um estereótipo banal. É isso o que ocorre, por exemplo, quando o jovem Luther se envolve sexualmente com Mattie, a outra empregada negra da casa. A reação dos patrões, apesar da diferença de idade entre os dois, não foi de repreensão.

Luther wasn't in his own bed by the furnace. There was a light in Mattie's room, só Michael knocked softly. Mattie said, “Who's that?” And Michael poked his head in, and here were Luther and Mattie in bed together!
Of course, Anne condoned them. ‘It's so simple, and natural for Negroes to make love.’⁸³ (HUGHES, 1990, p. 27)

Os diversos estereótipos satirizados por Hughes no conto encontram correspondência também na hipersexualização dos corpos negros, pois, “uma vez aceita a noção de que os homens negros trazem em si compulsões sexuais irresistíveis e animais, toda a raça é investida de bestialidade.” (DAVIS, 2016, p. 186) O sexo de Luther, portanto, é tão ficcionalizado quanto seu corpo e sua cultura, fruto da “alucinante potência sexual atribuída aos negros.” (MBEMBE, 2014, p. 194)

Sob essa conjuntura, a convivência entre Luther, Mattie, Michael e Anne estava

83 Luther não estava em sua própria cama junto à fornalha. Havia uma luz no quarto de Mattie, e Michael bateu suavemente. Do quarto, Mattie perguntou: ‘Quem é?’ E Michael botou a cabeça para dentro do cômodo. Lá estavam Luther e Mattie, na cama juntos!

Claro, Anne tolerou o ato. ‘Para os negros, é tão simples e natural fazer amor’. (HUGHES, 1990, p. 27, tradução nossa)

aparentemente tranquila, até que, ao final do conto, a mãe de Michael, Mrs. Carraway, decide visitar o filho. O local de origem dessa mulher não parece ser gratuito, pois Langston Hughes decide associá-la a Kansas City, fazendo com que a personagem se torne “intrusa” dentro da lógica pretensamente progressista do apartamento em Nova York.

É através de seu discurso que o conto chega ao fim. Descontente com a familiaridade com que Luther caminhava pela casa de seu filho, Mrs. Carraway insiste que Michael o despeça. Diante da reação explosiva da mãe, o patrão decide expulsar o menino, o qual, sem camisa, é acompanhado por Mattie pelo corredor escuro. Diante da violência daquela cena, os dois corpos negros que existiam no apartamento de Greenwich village são removidos de cena. Por fim, Anne lamenta simplesmente que seu quadro não havia ficado pronto, havia perdido irremediavelmente seu escravo: ‘Oh,’ Anne moaned distressfully, ‘my Boy on the Block!’⁸⁴ (HUGHES, 1990, p. 31)

Com isso, visitamos, por intermédio de Lima Barreto e Langston Hughes, narrativas de corpos excluídos. Estamos diante, portanto, das melancólicas histórias de moleques e escravos, retrato de Zecas e Luthers que tanto povoam o imaginário ocidental, as ruas de Inhaúma ou os becos do Harlem. É cabível traçar, assim, uma proposta contemporânea de leitura para os autores, partindo, sobretudo, da proposta pós-colonial de Frantz Fanon, atualizado pela leitura mais recente de Achille Mbembe. A partir desse panorama, é possível formular, então, uma teorização em torno do racismo que se coadune com nossas pautas contemporâneas, tão caras ao momento conturbado em que se encontra o intelectual latino-americano.

Parece-nos adequado, por isso, concluir este percurso com Zeca e Luther, pois pensar em crianças é, invariavelmente, cogitar um futuro. É preciso ter esperança para que seja possível dar dessa maneira algum ponto final. Estamos certos de que, se por um lado o excesso de esperança é ingênuo, sem ela não se chega à parte alguma. Portanto, como voz última de nosso trabalho, recorreremos mais uma vez à necessária Sueli Carneiro, cuja escrita tanto elucida quanto revigora.

Os intelectuais racistas do fim do século XIX e começo do XX estimavam que em torno de 2015 o Brasil estaria livre da “mancha negra”. Sobrevivemos à escravidão, temos sobrevivido à exclusão, sobreviveremos aos periódicos genocídios. Somos “uma petralhada inextinguível”, como disse, em desespero, Monteiro Lobato. Viveremos! (CARNEIRO, 2011, p. 85)

Eis a razão derradeira do trajeto. Com vida, seguimos.

84 ‘Oh,’ Anne lamentou-se angustiada, ‘meu garoto no bloco!’ (HUGHES, 1990, p. 31, tradução nossa)

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ANGELOU, Maya. “Introduction”. In.: HUGHES, Langston. *Not Without Laughter*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1995. pp. 9 – 10.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

_____, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre, RS; L&PM, 2016.

_____, Machado de. “A recepção crítica do romance”. In.: *O primo Basílio: episódio doméstico*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. - (Clássicos Ateliê) pp. 20 – 29.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de reintegração urbana. *Revista Rio de Janeiro*: n. 10, maio-ago. 2003. pp. 39 – 79.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia limitada, 1988.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*; organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, Lima. *Diário Íntimo*. Rio de Janeiro: Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional. Domínio Público, s/d. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000066.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2019, 20:32:51.

_____, Lima. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____, Lima. *Numa e a ninfa*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____, Lima. *O cemitério dos vivos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

_____, Lima. *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

_____, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 2010.

_____, Lima. *Toda crônica: Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2004. v. I.

_____, Lima. *Toda crônica: Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2004. v. II.

BOSI, Alfredo. “Pré-Modernismo e Modernismo”. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. pp. 323 – 405.

BROCA, Brito. *Vida literária no Brasil — 1900*. Editora José Olympio, 2005.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CANDIDO, Antônio. “Os olhos, a barca e o espelho”. In.: _____. *A educação pela noite*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. pp. 47 – 59.

_____, Antônio. De cortiço a cortiço. *Revista Novos Estudos CEBRAP* N° 30, julho de 1991 pp.111-129

COUTINHO, Eduardo. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. *ALEA*. Rio de Janeiro: vol. 18/2, p. 181-191, mai-ago 2016.

CUTI. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DU BOIS, W.E.B. *The souls of black folk*. New York: Signet classics, 2012

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris. Larousse, 2001.

_____, Gustave. *Madame Bovary*. Porto Alegre. L&PM, 2012.

FLOURNOY, Angela. “How Langston Hughes brought his radical vision to the novel”. *The New York Times*, 2018. Disponível em <https://www.nytimes.com/2018/01/02/books/review/angela-flournoy-langston-hughes-not-without-laughter.html>. Acesso em 23 jan. 2019, 23:48:55.

FREIRE, Zélia Nolasco Santos. *Lima Barreto e a Literatura Comparada – Ensaios*. Jundiáí, Paco Editorial: 2011.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra, 2002. Disponível em <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-como-s%C3%Admbolos-da-identidade-negra.pdf>. Acesso em 19 fev. 2019, 20:10:46.

HUGHES, Langston. *Not Without Laughter*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1995.

_____, Langston. *The collected poems of Langston Hughes*. Arnold Rampersad, editor, David Roessel, associate editor. — 1st ed. First vintage classics edition, 1995.

_____, Langston. *The ways of white folks*. New York, Vintage classics edition, 1990.

_____, Langston. *The big sea: an autobiography*. Introduction by Arnold Rampersad – 2nd Hill and Wand ed. New York, 1993.

_____, Langston. “The negro artist and the racial moutain”. In.: *The portable Harlem Reinassance reader*/edited and with an introduction by David L. Lewis. Penguin Books USA Inc. New York, 1994. pp. 91 – 95.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Prefácio”. In.: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. pp. 35 – 47.

KAMUF, Peggy. “Penelope at work: interruption in ‘a room of one’s own’”. *NOVEL: A forum of fiction*, vol. 16, No. 1 (Autumn, 1982) pp. 5 – 18. Published by Duke university press.

LODGE, David. “Título”. In: *A arte da ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre. L&PM, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona editores refractários, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NEJAR, Carlos. “Lima Barreto e João do Rio: o reino marginal”. In: *História da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Leya, 2011. pp. 157 – 167.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Introdução”. In.: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. pp. 25 – 34.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RAMPERSAD, Arnold. *The life of Langston Hughes. Volume II: 1941 – 1967*. New York: Oxford, 1988.

RESENDE, Beatriz. “Em defesa de Clara dos Anjos”. In.: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. pp. 9 – 24.

_____, Beatriz. “Profissão: Jornalista” In.: _____; VALENÇA, Rachel. (Org.) *Lima Barreto: Toda crônica*. v. II. Rio de Janeiro: Agir, 2004. pp. 7 – 11.

_____, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

RIBEIRO, João. “Prefácio”. In.: BARRETO, Lima. *Numa e a ninfa*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. pp. 7 – 11.

SARTRE, Jean-Paul. “Prefácio”. In.: *Os condenados da terra*. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. pp. 3 – 21.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____, Lilia Mortiz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____, Lilia Mortiz. “Lima Barreto: Termômetro nervoso de uma frágil República”. In: _____. (Org.) *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 15 – 53.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Leituras sugeridas

ALEXANDER, Michelle. *A nova segregação. Racismo e encarceramento em massa*. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Pólen, 2019.

BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Pólen, 2019.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Prefácio”. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010, pp. 37 – 52.

BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo: Ática, 2011.

_____, Lima. *Sátiras e outras subversões: textos inéditos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____, Lima. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

BOSI, Alfredo. “Introdução”. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010, pp. 9 – 36.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: Cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CORRÊA, Felipe Botelho. “Introdução”. In: BARRETO, Lima. *Sátiras e outras subversões: textos inéditos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016, pp. 11 – 75.

CORRÊA, Henrique Sergio Silva. A construção da mulher sob a ótica de Lima Barreto na revista A.B.C. Fazendo Gênero. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. 23 a 26 de agosto de 2010, pp. 1 – 10.

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

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo: 2017.

FACIOLI, Valentim. “República dos bruzundangas: Por que não me ufano de meu país”. In: BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo: Ática, 2011, 9 – 14.

FARACO, Carlos. “Uma literaturaafiada”. In: BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo: Ática, 2011, pp. 147 – 168.

GATES, Henry Louis; YACOVONE, Donald. *The Africans Americans: Many rivers to cross*. New York: Hay House Inc., 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Rio de Janeiro: Editora N-1, 2018.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude – usos e sentidos*. São Paulo: Autêntica, 2015.

_____, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. São Paulo: Autêntica, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RESENDE, Beatriz. “Lima Barreto: Vida e morte pela literatura”. In: BARRETO, Lima. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____, Beatriz. “Sonhos e mágoas de um povo”. In.: _____; VALENÇA, Rachel. (Org.) *Lima Barreto: Toda crônica*. v. I. Rio de Janeiro: Agir, 2004. pp. 9 – 23.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____, Lilia Moritz. “Como ser do contra e a favor: impressões de leitura e muito mais”. In: BARRETO, Lima. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VASCONCELLOS, Eliane. *Mais feminista que as feministas*. Revista da História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: Maio 2014, pp. 58 – 61.