

LINHA DE COR E COMPORTAMENTO ENUNCIATIVO EM TRÊS ROMANCES NEGRISTAS¹

Luiz Henrique Silva de Oliveira²

Resumo: Este trabalho discute os mecanismos responsáveis pelo comportamento enunciativo de personagens negras em contraposição aos de personagens brancas em três obras que compõem o chamado romance negrista. Nossa hipótese é a de que o comportamento enunciativo das personagens segue um dispositivo composicional a que chamamos de linha de cor. Procuraremos discutir como a referida linha marca o comportamento enunciativo das personagens na linhagem de romances em questão, considerando o *corpus* selecionado. O comportamento enunciativo dos que estão de um lado da linha se aproxima do padrão da língua portuguesa, considerando as particularidades gramaticais. Já o comportamento dos que estão em lado oposto da linha, ainda que escolarizados, é marcado por desvios do padrão da língua. O *corpus* deste artigo será composto por *A marcha*, de Afonso Schmidt; *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos e *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello.

Palavras-chave: Linha de cor. Comportamento enunciativo. Negrismo. *Xica da Silva*. *A marcha*. *Os tambores de São Luís*.

Abstract: This paper discusses the mechanisms responsible for the enunciative behavior of black characters as opposed to those of white characters in “negristas” novels. Our hypothesis is that the characters’ enunciative behavior follows a compositional device that we would call the color line. We will try to discuss how that line marks the enunciative behavior of the characters in the lineage of novels in question considering the selected corpus. The enunciative behavior of those on one side of the line approximates itself to the standard of the Portuguese language, considering grammatical particularities. The behavior of those on the opposite side of the line, although schooled, is marked by deviations from the language pattern. The corpus of this article comprises Afonso Schmidt’s *A marcha*; João Felício dos Santos’s *Xica da Silva* and Josué Montello’s *Os tambores de São Luís*.

Keywords: Color line. Enunciative behavior. “Negrismo”. *Xica da Silva*. *A marcha*. *Os tambores de São Luís*.

Introdução

O artigo que aqui se apresenta constitui-se de desdobramentos de estudos sobre o *Negrismo*, entendido como fenômeno no romance brasileiro do século XX. O *Negrismo* pode

¹ Agradecemos à FAPEMIG pelo apoio financeiro a este trabalho.

² Doutor em Letras pela UFMG; Pós-doutorado na mesma instituição. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. Endereço: Rua Castelo de São Jorge, 55. Apto 401. Bloco B. Bairro Castelo. Belo Horizonte. Minas Gerais. CEP: 31.330-140. E-mail: <henriqueletras@yahoo.com.br>; <henriqueletras1901@gmail.com>.

ser entendido a partir de duas nuances. Em primeiro lugar, como *linhagem literária* - vale dizer, conjunto de textos sequenciais no âmbito da literatura brasileira, mais propriamente durante o modernismo - a qual propunha tematizar o universo afrodescendente. Segundo Luiz Henrique Oliveira (2014), há marcos didático-temporais para esta linhagem, sendo o inicial, em sua visão, *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, obra que inaugura o negrismo no romance brasileiro, e, como marco final, *Viva o povo brasileiro* (1985), de João Ubaldo Ribeiro. O negrismo pode ser subdividido em três linhagens: o negrismo no romance sério-cômico; o negrismo no romance histórico; e o negrismo na metaficção historiográfica.

Em segundo lugar, ainda de acordo com Oliveira (2014), o negrismo pode ser entendido como *conjunto de procedimentos* estéticos e composicionais, os quais se fazem presentes nas seguintes instâncias: temática; autoria; ponto de vista; trabalho de formação de leitores; e linguagem, a qual será sinônimo aqui de comportamento enunciativo. Dentre esses aspectos, talvez Oliveira (2014) tenha discutido com mais densidade os três primeiros. Embora o *corpus* de análise tenha lhe ofertado dados significativos em número e substância, não houve possibilidade de abordar os dois aspectos faltantes. O autor parece razoavelmente satisfeito em concluir que o negrismo se contrapunha à noção de literatura afro-brasileira porque, embora ambos tematizassem o universo cultural afrodescendente em sua multiplicidade, a literatura afro-brasileira implica um ponto de vista enunciativo interno à condição negra, ao passo que o discurso negrista assegura-se em uma enunciação externa à condição negra. Raciocínio semelhante preside a noção de autoria. Se o escritor afro-brasileiro é quem produz a sua literatura, o escritor branco é quem fala *pelo* sujeito negro no romance negrista. Não queremos, com isso, propor essencialismos ou categorizações estanques, mas, sim, uma análise com base no *corpus* que temos em mãos, constituído de *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt; *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos e *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, sabendo, certamente, de suas possibilidades e limitações.

O estabelecimento do *corpus* levou em conta o aspecto representativo do negro, por meio de um ponto de vista externo à afrodescendência. No livro *Negrismo* (2014), Oliveira analisou romances publicados durante o Modernismo³. Isso porque o período literário foi

³ O que chamamos de negrismo no universo do romance brasileiro, segundo resultados dos nossos levantamentos, estende-se de 1928, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, até 1999, com *O trono da rainha Jinga*, de Alberto Mussa. Destacamos ainda: *O mameluco Boaventura* (1929), de Eduardo Frieiro; *Jubiabá* (1935), *O compadre*

propício à tematização das identidades brasileiras e de representações de diversos estratos sociais na narrativa. O levantamento deste artigo foi encerrado na década de 1970 justamente porque o negrismo, como linhagem, foi perdendo lugar em virtude do fortalecimento da literatura afro-brasileira, sobretudo a partir da série *Cadernos Negros*, iniciada em 1978 e ainda hoje em pleno vigor. Para este artigo, portanto, trouxemos três exemplares da linhagem negrista, entendendo-os como os mais significativos para analisar o comportamento enunciativo das personagens.

Tal *corpus* nos leva a indagar se o comportamento enunciativo e suas implicações de inúmeras ordens envolve necessariamente a recorrência de fenômenos estéticos ligados às seguintes instâncias: a) narradores; b) personagens brancas; e c) personagens negras. Os narradores, por exemplo, comportam-se enunciativamente por meio do uso do que podemos chamar de norma padrão da língua, ou seja, a modalidade que “terá sempre por coações sociais, um certo efeito unificador sobre as demais normas, não estando, porém, isenta de receber influências destas mesmas normas” (FARACO, 2002, p. 42). Vale ressaltar que entenderemos língua aqui segundo a perspectiva de Benveniste: “estrutura enformada de significação” (BENVENISTE, [1958] 2005, p. 80), em que forma e sentido são gravados na mente dos falantes, uma vez que esses estão imersos em contextos sociocomunicativos determinados no tempo e no espaço. Já as personagens apresentam comportamento enunciativo distinto. Enquanto as personagens brancas, independentemente de serem escolarizadas ou não, utilizam-se da modalidade padrão (mesma modalidade da qual se valem os narradores), as personagens negras, por sua vez, manifestam-se enunciativamente por meio de uma modalidade distante do padrão de prestígio. Assim, o foco deste estudo reside apenas no comportamento enunciativo das personagens. Em outro momento, será possível cuidar dos narradores.

É certo que os autores constroem suas personagens com algum grau de semelhança ao universo social, entendido de maneira ampla, mesmo quando se trata da literatura fantástica

Ogum (1964) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado; *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt; *Xica da Silva* (1976), *Ganga Zumba* (1962) e *Benedita Torreão da Sangria Desatada* (1983), de João Felício dos Santos; *Chica que manda* (1966), *Gongo sóco* (1966) e *Suor e sangue* (1948), de Agripa Vasconcelos; *O forte* (1965), *Luanda beira Bahia* (1971), de Adonias Filho; *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Sangue na floresta* (1981), de Antonio Olinto; *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *Rei branco, rainha negra* (1991), de Paulo Amador. Este panorama não significa um levantamento acabado e imutável.

em seu mais alto grau de sofisticação ou mesmo de um texto surrealista e suas não raras incursões pelo inconsciente como fonte para a criação. No entanto, quando determinado procedimento se torna recorrente em uma linhagem literária, parece não ser demasiado pressupor que há ali algum consenso sobre tal. E o consenso, a nosso ver, no *corpus* deste trabalho, é o de que quanto mais branca for a personagem (considerando seu fenótipo e seu *modus vivendi*), mais próximo da modalidade de prestígio será o seu comportamento enunciativo. Por outro lado, quanto mais enegrecida for a personagem, mais distante da modalidade de prestígio será seu comportamento enunciativo. Logo, cabe perguntar: seria possível atestar que o comportamento enunciativo das personagens estudadas aqui pauta-se por uma espécie de “linha de cor”? Quais implicações essa linha traria, se a considerássemos como procedimento de construção do comportamento enunciativo das personagens do nosso *corpus*?

A fim de tentar responder a essas perguntas, consideraremos trechos em que o discurso direto, vale dizer, a fala da personagem, seja o foco da cena. Mas antes precisamos convidar o leitor a refletir sobre a linha de cor como dispositivo. Apoiaremos nossas reflexões nos trabalhos de Milton Azevedo (2003); Tânia Alkmin & Laura Álvarez López (2009) e Luiz Henrique Oliveira (2014).

Milton Azevedo, em *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão* (2003), reconhece a diversidade linguística como assunto de interesse e abordagem frequente por parte de diversos escritores de diferentes períodos e lugares. Ao analisar um mosaico de escritores da literatura brasileira, como Erico Veríssimo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, entre outros, Azevedo aponta que as particularidades linguísticas na produção artística não constituem apenas exotismos ou regionalismos, mas, sim, condição de existência de determinada unidade linguística, como o português brasileiro. A fim de compreender partes da unidade, o autor se propõe a estudar o comportamento enunciativo de personagens diversas por meio da seleção e análise de recursos estilísticos que refletem modalidades divergentes da linguagem normativa. A grande contribuição, a nosso ver, do trabalho de Milton Azevedo é o conceito de “dialeto literário”, ou seja, uma “língua” diversa e voltada à representação de realidades e comportamentos enunciativos distintos e constituintes da realidade ficcional.

O “dialeto literário” no âmbito do nosso *corpus* leva em conta justamente o comportamento enunciativo de narradores e personagens brancas, de um lado, e de personagens negras, de outro. O comportamento enunciativo, por sua vez, convoca a reflexão sobre a ocorrência de representações estereotipadas do nível fonético-fonológico da linguagem, ou em outras palavras, relativas ao desempenho linguístico, nos termos assinalados por Milton Azevedo (2003, p. 137).

Especificamente quanto ao desempenho linguístico de personagens negras ou escravizadas, Milton Azevedo denuncia a existência de uma tradição representativa estereotipada a partir do momento em que houve, nas sociedades lusófonas, a presença de africanos que aprendiam o português como segunda língua, isto é, dos séculos XV-XVI em diante (AZEVEDO, 2003, p. 65). Nessa tradição, teria ocorrido uma certa reprodução de traços estereotipados que “habitua os leitores e cria certas expectativas, que funcionam como um ponto de referência obrigatório” (AZEVEDO, 2003, p. 167). Nesta perspectiva, muitos escritores de nossa tradição literária procuravam (e procuram) caracterizar linguisticamente seus personagens afrodescendentes, como na linhagem negrista, segundo nosso *corpus*, valendo-se de marcas que assinalam o caráter diferencial na fala destas personagens em relação à fala das personagens que representam universos populacionais de prestígio, acreditando que, assim, garantiriam representação mais “adequada”. Na visão de Azevedo (2003), diversas dessas marcas coincidem com usos linguísticos historicamente associados a falantes pouco escolarizados, pertencentes a grupos considerados social e economicamente “inferiores” ou de origem rural. Acrescentaríamos que a base populacional a que o linguista faz menção constitui-se justamente do conjunto majoritário de personagens presentes nos romances negristas, ao menos quando levamos em conta os textos aqui selecionados para análise.

Resta saber: que marcas são essas? Que traços de variação e comportamento enunciativo em relação ao padrão da língua portuguesa atestam a diferença e a diversidade do dialeto literário negrista?

A fim de estruturar as categorias de análise sobre o dialeto literário negrista, recorreremos ao artigo “Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João”, de Tânia Alkmin e Laura Álvarez López (2009). As autoras sintetizam as principais alterações linguísticas operadas em representações de pretos-velhos e Pai João em diversos produtos

artístico-culturais e concluem que as falas desses sujeitos atestam imagens calcadas em estereótipos ou em desejo de construção de verossimilhança por meio de uma plasticidade discursiva aguda, justamente no que diz respeito ao comportamento enunciativo de personagens, da mesma forma como ocorre no *corpus* deste trabalho. Duas são as nuances que atestam a construção diferencial do comportamento enunciativo de pretos-velhos e Pai João – e das personagens negras do nosso *corpus*: *marcas fonéticas* e *marcas gramaticais*.

Conforme o quadro a seguir, extraído de Alkmin e López (2009, p. 42), as linhas de 1 a 3 correspondem às *marcas fonéticas do português vernáculo brasileiro*; as linhas de 4 a 8 correspondem às *marcas gramaticais do português vernáculo brasileiro*.

1	Iotização: lh>i	Ex.: mió (melhor); fio (filho)
2	Apócope: supressão de letra ou sílaba no fim de palavra – de r, l, s	Ex.: comê (comer); 55anha55a55os (quinhentos); 55anha55a (roseiral); má (mar)
3	Redução de ditongos: ai>a, ou>ô	Ex.: baxo (baixo); chegô (chegou)
4	Redução de concordância verbal (ou uso de morfema não padrão): disseram>dissero; cabem>cabi	Ex.: dissero que nós vai 55anha; o manxo (manso); e o cordero cabi ni (em) todo lugá
5	Concordância irregular de número (no sintagma nominal): algumas pessoas > algumas pessoa	Ex.: esses bicho todo; entre quatro parede
6	Uso da forma sujeito do pronome em função de complemento: me ajude>ajuda eu, comigo>cum eu	Ex.: Santo Antônio ajuda eu; curumba cum eu
7	Permutação entre l e r ou v e b (r>l existe também no português vernáculo, mas em posição final de sílaba.	Ex.: malido (marido); paraba (palavra)
8	Despalatalização: j>z	Zuzé (José); hoze (hoje)

FONTE: Alkmin e López (2009, p. 42).

Assim, o próximo passo será analisar o desempenho linguístico de personagens negras levando em conta as orientações do quadro apresentado e a noção de linha de cor.

Xica da Silva

Em *Xica da Silva*, publicado em 1776, mas ambientado no século XVIII, as falas das personagens negras e brancas são representadas de maneira bastante diferente do padrão da língua. O que problematizamos aqui é que, se uma ampla linhagem de romances tende a representar as falas de personagens afrodescendentes em desacordo com certa “adesão à realidade”, o “ponto de referência obrigatório” a que se referia Milton Azevedo (2003) continua

sendo o de uma visão estereotipada em relação ao outro. Boa parte de nossa tradição literária não relativiza o desempenho linguístico de personagens brancos ou indígenas. Se o princípio da representação é um dos elementos que garantem a coerência interna dos romances, por que esta dicotomia na maneira de tratar as falas de personagens?

Nossa hipótese é a de que os romances negristas, segundo nosso *corpus*, acabam reproduzindo os embates sociais. Logo, o prestígio do grupo dominante se espelha na maneira de falar. Isso fica claro nas estruturas fonéticas e gramaticais sempre bem polidas e em total acordo com a modalidade padrão da língua utilizada pelas personagens brancas, como João Fernandes de Oliveira e Zezé. Ao contrário, Xica da Silva e Cabeça, por exemplo, têm a linguagem marcada por palavras de baixo calão e por um estereotipado comportamento enunciativo, conforme procuraremos mostrar.

Logo nas primeiras páginas do romance, Zezé, filho do Sargento do arraial do Tijuco, corre atrás de Xica, a fim de que ela lhe acalmasse os desejos da carne. O jovem já se adiantava à mulata com suas investidas e coações. Porém, a personagem, segundo o romance, fingia estar brava com a situação. A raiva logo era convertida em sorrisos e autorizações. Chama-nos a atenção o arremedo da linguagem de uma escravizada à época, pois há um misto de português culto com não-culto: “vá! Larga minha bunda, menino! Assussega, Zezé! – no meio do riso, falou só pra ele” (SANTOS, 1976, p. 17). A lotalização (“assossegue-se” por “assossega”), por exemplo, é recorrente nas falas de Xica.

Mais adiante, dada a chegada de João Fernandes ao arraial do Tijuco, o mesmo Zezé, não saciado com as brincadeiras de Xica há poucos minutos, persegue-a quando da chegada do contratador de diamantes. “Vá! Uai! Desencosta de mim. Chega! Deix’eu ver o homem que tá chegando... Não sacaneia!” (SANTOS, 1976, p. 26). A apócope salta aos olhos na expressão “deix’eu ver”. A supressão da forma padrão do verbo “deixar” (deixe) somada à junção do pronome “eu” não é traço esperado em falantes com vivência na educação formal. Idem à redução da forma verbal “está”, que aparece como “tá” no texto literário. Além disso, há o uso da forma sujeito do pronome em função de complemento (“deix’eu ver”, no texto, em vez de “deixe-me ver”, na modalidade padrão). Cabe ressaltar que Xica vivia em ambiente nobre, a casa de João Fernandes, o mais famoso contratador de diamantes de toda Minas Gerais. Foi concubina do nobre. Comandava atividades comerciais. Convivia com a mais alta elite

local. Participava de eventos no interior da alta sociedade da época. Embora de origem escravizada, obteve formação e capitalizou-se culturalmente. Seria pouco esperado que a personagem da vida real se comunicasse como a do romance. Vale ressaltar que Xica não altera sua maneira de se comunicar a depender da situação e da posição social de seu interlocutor. O tipo de fala da personagem, portanto, é constante.

Algo semelhante acontece com a representação das falas de outras personagens. Cabeça é o escravizado de confiança de João Fernandes. Fiel, ativo, benigno, imponente e defensor do seu senhor, o cativo quase sempre emite conselhos ao seu dono. O curioso é que Cabeça utiliza ora frases feitas para se expressar, ora pequenas frases de efeito. Vejamos um exemplo: logo ao chegar à cidade, Fernandes começa a contar suas primeiras impressões a Cabeça. O português, bastante ansioso, enumera as intervenções que precisam ser feitas, aponta as estratégias que usará para aumentar a exploração de pedras preciosas e o tempo em que estas ações acontecerão. Contudo,

Cabeça, impávido como se fosse um bloco de rocha, só mexeu o lábio inferior:
_ Cada noite só tem uma lua só, nhô, sim!
_ E daí?
Cabeça voltou a falar:
_ Todo tempo haverá de sê maduro! (SANTOS, 1976, p. 42).

No exemplo, a apócope ocorreu com a palavra “senhor” (“nhô” na fala da personagem). Conservou-se a tendência a enunciar a sílaba tônica e eliminar a átona. Na frase seguinte, Cabeça enuncia a forma apocopada do verbo “ser” (“sê”), havendo a supressão da letra “r”.

Adiante, Cabeça prosseguiu, baixinho, com sua voz profundamente rouca – e em trecho sintomático no que diz respeito aos fenômenos que temos analisado:

Mas se a sina de meu sinhô é essa... de pregá sua vida nessa pedra... mexê com muita fartura qui nem o pai do sinhô, é perciso sabê comê do bom e do ruins. Cada pedaço no seu tempo, sem zanga nem arvorço... depois? (SANTOS, 1976, p. 42-43).

A intensidade do uso da apócope, dada a supressão da letra “r”, indica o tom do comportamento enunciativo da personagem (“sinhô” – “pregá” – “mexê” – “sabê comê”).

Supressão que se vê também na forma “apoís” (“ora pois”). A forma “perciso” (em vez de “preciso”) indica a permutação de letra “r” e reitera o distanciamento da modalidade padrão. A permutação mais evidente, por sua vez, ocorre na troca do “l” pelo “r”, conforme registra a palavra “arvoroço” (“alvoroço”), utilizada por Cabeça. Nota-se também a concordância irregular de número: “do bom e do ruins”.

Nossa hipótese aqui é a de que as apócope, a concordância irregular de número e as reduções de concordância verbal sustentam o restrito desempenho discursivo de Cabeça, somando-se, claro, às manifestações de pouco domínio de estruturas linguísticas para a construção de um comportamento enunciativo articulado. Porém, a personagem domina pouco a língua portuguesa e duas são as razões, segundo o romance: em primeiro lugar, Cabeça conviveu com negros africanos, os quais não falavam o português; em segundo lugar, ele não passou pelo processo de educação formal. Logo, seu *modus vivendi* é assinalado por uma linha de cor demarcadamente afrodescendente, considerando as possibilidades de sua época, já que a narrativa *Xica da Silva* procura ancoragem no tempo histórico que representa. Cabeça, assim, como Xica, também não altera seu tipo de fala em função de seus interlocutores e situações comunicativas.

Outro aspecto que nos chamou a atenção a esse respeito se refere à Xica da Silva – agora a personagem. Essa, sim, optou por se educar, contratando professores particulares para que lhe ensinassem cultura geral e boas maneiras, segundo o romance aqui analisado. No bojo da cultura geral estava o ensino da norma culta da língua portuguesa. Após anos de estudos intensivos com o preceptor, Xica declara: “Imagina mecê, querido de minha alma, que a porca da mulher do Mucó prometeu mandar me dar uma surra! Logo a mim, uma mulher livre! Tem cabimento, uai?” (SANTOS, 1976, p. 91). O conhecimento formal não foi capaz de “apagar” a marca de estigmatização, ou seja, a forma apocopada “mecê” utilizada em vez da forma valorizada “vossa mercê”. A mesma forma convive com construções inerentes ao padrão da língua.

Se Xica, já “educada” segundo os padrões de sua época, ainda se expressa em desacordo com a norma culta da língua, independentemente da situação e do interlocutor, o romance não está em desacordo com o princípio de construção positiva da personagem? Em outros termos: não seria razoavelmente inconcebível que o comportamento enunciativo de Xica

estivesse de acordo com a modalidade de pouco prestígio, já que ela havia se inserido de modo decisivo no centro das decisões sociais de sua época? Xica convivia com João Fernandes, o maior contratador de diamantes de sua época. Muitas decisões passavam pelo par amoroso e não foram poucas as que partiram de Xica. E sabemos que a linguagem, vale dizer, principalmente o domínio da norma culta, é um dos passaportes para ocupar postos de comando em qualquer sociedade. Mesmo após anos de estudos, a personagem ainda utiliza uma modalidade estigmatizada do idioma, calcada nos desvios apontados no quadro que apresentamos anteriormente. Não estaria a consciência criadora do autor reproduzindo estereótipos acerca do negro e de sua maneira de falar, conforme o receituário negrista (cf. OLIVEIRA, 2014)? Esta estereotipia não seria o mecanismo responsável por alinhar o comportamento enunciativo de personagens negras, independentemente da instrução por elas recebida? Logo, o comportamento enunciativo não estaria, em última instância, pautado pela linha de cor? Nossa teoria é a de que sim, a linguagem em *Xica da Silva* demarca um lugar específico e rotulado para o negro na sociedade brasileira.

A fim de avançar nesta discussão, propomos analisar outro romance negrista: *A marcha*, de Afonso Schmidt.

A marcha

Em *A marcha*, de Afonso Schmidt, publicado em 1945 e ambientado no século XIX, foram encontradas diversas marcas linguísticas que merecem atenção. As mais recorrentes dizem respeito ao comportamento enunciativo das personagens negras.

Nossa hipótese, como dissemos, é a de que o romance de Schmidt, assim como o de Felício dos Santos, tenta se valer de certa adesão à realidade, a fim de criar uma ambientação a mais coerente possível. Vale lembrar que ambas são narrativas de extração histórica.

A primeira cena diz respeito ao encontro de Terêncio, caifaz infiltrado em uma fazenda escravocrata; Salústio, líder caifaz; e Muge, africano escravizado. Vale lembrar que essa personagem foi capturada na África e trazida para o Brasil, mas a narrativa não oferece mais detalhes acerca do fato. O português não era, portanto, a língua materna de Muge. Houve,

porém, a paulatina inserção da personagem no âmbito da cultura letrada, segundo o livro, por meio do movimento caifaz⁴.

Logo que se percebeu na senzala, Muge tentou tatear o ambiente hostil da fazenda e se apropriar dos acontecimentos e condições a que ele estava submetido como escravizado. Terêncio, caifaz infiltrado na fazenda, tentou fazer uma espécie de tradução não só entre as línguas, mas entre as culturas e grupos (senhores x escravos). Até podemos entender que o comportamento enunciativo de Muge leva em conta a sua não familiaridade com o português, mas como explicar, como escolhas estéticas, justamente as marcas de estigmatização, conforme assinaladas por Alkmin e López (2009)?

Muge taramelava:

_ Ué... Nego travaia e drome, drome e travaia... Não tem nada mais?

Justino explicava:

_ Sim, tem mais, tem gargalheira...

O africano não compreendeu e olhou para Terêncio que, depois de procurar a palavra do fundo encoscorado da memória, cuspiu comprido e falou:

_ Libambo... Eh, eh...

Muge vidrou os olhos, rangeu os dentes. E continuou a pensar:

_ Quando preto uáxi... Como é?

Terêncio traduziu:

_ Quando preto fica doente?

E Justino:

_ Quando preto fica doente morre em cima do cabo da enxada. (SCHMIDT, 1981, p. 16)

Muge opera com uma mistura linguística, a qual lhe confere distância e pouca integração quando comparado a Terêncio e Justino. Este, aliás, mulato, foi criado na casa-grande e adquiriu os “modos dos brancos”, segundo o romance. Terêncio fica num entre-lugar: nem próximo de Muge, nem próximo de Salústio. Curiosamente, Terêncio é caifaz e mulato. A estratificação epidérmica aqui pode ser entendida como metonímia étnica do Brasil, ao mesmo tempo em que a linguagem aponta “quanto vale” seu falante na economia da opressão. Veja

⁴ O movimento foi organizado pelo juiz Antônio Bento de Souza e Castro. Os caifazes organizavam fugas coletivas de escravizados no final do século XIX. Os fugitivos eram encaminhados ao quilombo do Jabaquara. O nome Caifazes foi inspirado em uma passagem do evangelho de São João (Jó. 11,50) em que sentencia Caifás: “Vós nada sabeis, nem compreendeis que convém que um homem morra pelo povo, para que o povo todo não pereça? E entregou Jesus a Pilatos”.

que a marca de estigmatização linguística, no comportamento enunciativo de Muge, é evidente: a lotização (“trabaia” por “trabalha”) seguida da permutação do “r” (“drome” por “dorme”).

A utilização de estruturas de pouco prestígio por parte do africano já aponta e denuncia o seu lugar social. O uso de “drome” e “trabaia” não somente identifica o lugar de pouco prestígio na sociedade, mas também denuncia as dificuldades de se expressar na língua do dominador, fato não discutido pela narrativa. Curiosamente, outras personagens, como o mulato Salústio, ainda que não escolarizado, não traz em seu comportamento enunciativo tantas marcas de estigmatização. Arriscamos dizer que o imaginário criativo do romance tenha se pautado mais pela linha de cor do que pela adesão à realidade que se queria representar. Quanto mais claro, mais a enunciação se aproxima da norma padrão. Quanto mais escuro, mais distante da norma padrão.

A fim de exemplificar a linha de cor, proponho analisar o contraste entre o comportamento enunciativo do Sr. Alvin (branco, escravocrata) e de Salústio (mulato, escravizado):

- _ Você já recolheu o gado?
- Salústio gaguejou.
- _ Então que boi é aquele que está mugindo no capão?
- _ É o Maiado, sim sinhô. Eu garreia percurá, mai tava escurecendo depressa.
- Então eu premero toquei os otro. Agora vorto de a cavalo prá campιά.
- _ Está bem, mas antes disso dê o toque. (SCHMIDT, 1981, p. 19).

Curiosamente, o livro não oferta informações acerca da escolarização (ou não) das personagens. Enquanto o comportamento enunciativo do Sr. Alvim, no âmbito do romance, espelha o padrão da língua (no momento da escritura do romance e em acordo com o padrão do tempo das condições de produção), o comportamento enunciativo de Salústio incorre em diversas marcas de estigmatização, muitas delas antes elaboradas na produção cultural do que de fato identificadas nas falas e nos sujeitos que o texto pretendia representar. As marcas são: lotização (“maiado” por “malhado”); a alteração de grupos consonantais (“garreia a percurá” por “agarrei a procurar”; “prá” por “para”); redução de ditongo (“premero” por “primeiro”; “vorto”, por “voltou”); redução de concordância verbal ou uso de morfema não padrão (“campιά” por “campear”). A nosso ver, o desvio da modalidade padrão usada para representar a fala de Salústio serve não só para separar os dois universos antagônicos presentes no romance

(inclusive como estratégia estética), mas para delimitar também outros dois universos, quais sejam, o da criança e o do adulto. Na verdade, Salústio aqui já é um jovem de algo em torno de 20 anos. Contudo, ao menos do ponto de vista linguístico, tais desvios do padrão da língua concorrem para a infantilização representativa da personagem. Referimo-nos à fala infantilizada como marca representativa do comportamento enunciativo, tal como foi denunciada por Tânia Alkmin e Laura Álvarez López (2009). As referidas pesquisadoras apontam que, em inúmeros momentos de nossa literatura, o artifício da infantilização de negros foi utilizado, inclusive para a construção de estereótipos. A própria figura do Pai João, arquétipo linguístico para construção de personagens negros, segundo Alkmin e López, utiliza desvios do padrão e comportamento enunciativo que lhe caracteriza como infantil, débil, benigno, servil.

A marcha apresenta outros exemplos de comportamentos enunciativos que discutimos neste artigo. A narrativa está bem adiantada quando trata da chegada do comboio de negros e caifazes a Santos, terra da liberdade, segundo o texto, quando “uma negrinha”, descrita como “serelepe”, estatelou-se na estrada e ergueu os braços, em postura hierática: “Santa Rita, mãe dos impossible, óie pra gente! [...] Minha Nossa Senhora do Monte Serrate! Eu prometo descê de jueio a serra de Santos!” (SCHMIDT, 1981, p. 101).

O comportamento enunciativo das personagens negras é novamente regido por marcas de estigmatização, como a lotização (“impossíve” por “impossível”; “oie” por “olhe”; “jueio” por “joelho”), e a apócope (“descê” por “descer”). Na nossa leitura, estas marcas atenuam justamente a capacidade reflexiva das personagens, porque as cativas se expressam em uma língua que não é a de sua comunidade de origem. A consequência desse procedimento é justamente a representação das personagens recair em uma dimensão infantilizada.

O curioso é que a cena transcorre em um momento em que o coletivo negro é conduzido até Santos pelos caifazes. Por sua vez, esses assessoram os negros em sua luta pela liberdade, inclusive agindo em defesa jurídica. Por que representar os escravizados por meio de uma modalidade linguística cheia de atropelos da norma culta se, em verdade, nem mesmo boa parte das elites dominava o padrão da língua à época, graças à parca (ou nenhuma) educação formal? O contraste perfeito entre o comportamento enunciativo das personagens brancas e das personagens negras nos faz indagar em nome de qual projeto o romance acentua tanto as diferenças. Não estaria ele acentuando a linha de cor, vale dizer, a divisão entre a casa-grande

e a senzala no imaginário estético? Arriscamos afirmar que *A marcha* acaba recaindo em uma postura separatista entre brancos e negros, bem como recai numa espécie de discurso racista, típico da postura externa que representa, por exemplo, Pai João e os Pretos Velhos. Continuemos com as análises, trazendo agora outro título.

Os tambores de São Luís

O romance *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello, foi publicado em 1975. A narrativa ocorre durante um intervalo de tempo que se inicia às 22 horas de uma noite imprecisa de 1915 e termina às 9 horas da manhã do dia seguinte. Contudo, no campo da rememoração do protagonista, Damião, o texto percorre diversos episódios da história brasileira, como a escravidão, a abolição e a proclamação da República.

Com relação ao foco deste estudo, arriscamos dizer que o romance de Josué Montello apresenta certo avanço em relação aos outros dois citados, embora ainda recaia em comportamentos enunciativos bastante colados em estereótipos. Uma das cenas iniciais do livro é exatamente a fixação da família de Julião, pai do protagonista, Damião, bem como de outros ex-escravizados, em um quilombo no interior do Maranhão. Certa vez, os outrora companheiros de oito de Julião, Prudêncio e Balbino, ali chegaram de surpresa, trazendo no corpo as marcas das últimas chicotadas que o próprio Dr. Lustosa, fazendeiro implacável, fazia questão de dar, com a força e a ira de seu único braço:

— Tem sordado do governo te procurando — preveniu o Prudêncio, que falava depressa e contado. — Nós apanhou como bicho, e não disse onde tu tava. Até nos jorná de São Luís se falou que tu fugiu, depois de tocá fogo na casa de teu sinhô.

E o Balbino completou:

— Quando nos sortaram, nós fugiu. Quirino jurou que fuge. Também o Bastião e o Nonato. Não se aguenta mais o home. Todo dia tem gente no tronco prele surrar. A véia Coió, coitada, morreu apanhando. E era o doutô que tava com o chicote. (MONTELLO, 1976, p. 11).

Há, de início, por exemplo, três elementos característicos de falas estigmatizadas: a permutação de “l” por “r” (“sordado” por “soldado”); a concordância irregular de número (“nós apanhou” por “nós apanhamos”; “nós fugiu” por “nós fugimos”); e a apócope (“tava” por

“estava”; “tocá” por “tocar”; “home” por “homem”; “doutô” por “doutor”). O comportamento enunciativo de Prudêncio e Balbino bem denota, no âmbito do romance, o pouco contato com o padrão da língua portuguesa, tal como acontece com outro personagem escravizado, Samuel, o qual acaba traindo Julião e o quilombo inteiro, ao delatar, por vingança, o endereço do refúgio de ex-cativos. Na cena em que eles se encontraram pela primeira vez, já de volta à fazenda do Dr. Lustosa, Julião, descendo devagar a rampa do lago para o terreiro, deu de frente com Samuel, que se curvara um pouco, puxando para baixo a frente da tanga. E, sempre curvado, olhava de esguelha, com uma fisionomia suplicante, para o preto esguio e alto que o fitava: “Faz bem seis mês que eu ando fugido dentro do mato. Não mande eu embora nem me mate. Eu também posso ajudar” (MONTELLO, 1976, p. 16). A redução da concordância verbal (“faz seis mês” por “faz seis meses”) significativa marca de estigmatização, assim como o uso da forma sujeito do pronome em função de complemento (“não mande eu” por “não me mande”). Samuel até esboça certo domínio das estruturas gramaticais da língua portuguesa, mesmo não tendo passado pela educação formal.

Ao contrário do que acontece com as personagens negras, o comportamento enunciativo das personagens brancas, mesmo aquelas que nunca passaram por qualquer processo de instrução formal, segue, fielmente, de acordo com a proposta do romance, os preceitos da modalidade de prestígio da língua. Consequentemente, os “desvios” de norma culta não se fazem (ou pouco se fazem) presentes no comportamento enunciativo do Dr. Lustosa. Tenhamos como contraponto o xingamento que Lustosa desfere a Damião, logo que este é capturado no quilombo e retorna aos trabalhos forçados e à pancada diária na fazenda Bela Vista:

— Ah, negro de merda, tu me pagas! Vai apanhar em dobro, para nunca mais tirares a mão na hora da bordoadá! [...] — Agora, acabou-se a boa vida no carro de bois — rematou o Dr. Lustosa, amolecendo o braço exausto, depois da última palmatoada.

— Vais para a lata de água, de manhã à noite. Quem enche o tanque agora, és tu, e até a borda, todos os dias, mesmo aos domingos! (MONTELLO, 1976, p. 36).

O exemplo evidencia um distanciamento de usos da língua portuguesa de maneira que o comportamento enunciativo entre brancos e negros no romance sugere uma linha de cor, vale dizer, uma fronteira simbólica entre os dois universos étnicos. Essa linha de cor instaura

valores e representações distintos. Enquanto o universo do branco é “correto”, “adequado”, “valorizado”, “civilizado”, o do negro é “inculto”, “inadequado”, “estigmatizado” e “exótico”. O romance traça diferenças de comportamento gritantes entre os dois universos étnicos que são contrapostos o tempo todo. Estaria o romance construindo artificialmente manifestações linguísticas para as personagens negras, calcadas nas falas de Pai-João e Pretos Velhos, conforme descreveram Tânia Alkmin e Laura Álvarez López (2009)? Arriscamos afirmar que, por trás da lotização, da despalatalização, da permutação entre “l” e “r” ou “v” e “b”, do uso da forma sujeito do pronome em função de complemento, da concordância irregular de número (no sintagma nominal), da redução de concordância verbal (ou uso de morfema não padrão) e da redução de ditongos, reside o “preço” que as personagens negras e insurgentes “pagam” no negrismo romanesco, ao menos no âmbito das narrativas selecionadas.

Por fim, não podemos deixar de indagar: no país do racismo cordial, uma vida e/ou uma representação literária vale quanto vale o universo que ela representa?

Por que na boca de *um* determinado uso linguístico é considerado “normal” e na boca do *outro* o mesmo fenômeno é “engraçado”, “feio” ou “errado”? O que está em questão não é a língua em si, mas a personagem que fala, bem como o grupo social a que ela pertence e a região geográfica originária dela. Arriscaríamos acrescentar, ainda, que também está em questão a identidade étnica, visto que estamos imersos em um país em que o discurso da miscigenação benigna, cujo vetor de privilégios está apontado para o branco, ainda se faz presente em pleno século XXI. Assim, a linha de cor também é pautada pelo comportamento enunciativo, ao menos nos romances deste *corpus*, inseridos na linhagem literária a qual chamamos de negrista.

Considerações finais

Constata-se uma firme separação entre dois universos e, logo, entre duas formas de comportamento enunciativo nos romances analisados. A primeira, manifestada amplamente tanto na fala dos narradores quanto na fala das personagens brancas, se vale do uso da modalidade culta da língua portuguesa. Não há, por menos educado formalmente que seja, desvios do padrão nem marcas textuais chamando a atenção para a fala deles. De maneira

oposta, o comportamento enunciativo de significativa parcela das personagens negras é marcado por diversas marcas de estigmatização.

Não seria demasiado, portanto, afirmar que, no âmbito dos romances negristas aqui estudados, replica-se a maneira de falar de duas personagens de nosso imaginário, tais como representadas na cultura por um ponto de vista externo à negritude: os pretos-velhos, entidades da umbanda; e Pai João, personagem de histórias tradicionais.

A partir de um ponto de vista externo à negritude, vale repetir, as personagens Preto Velho e Pai João, em muitas histórias, assumem o perfil do escravo africano sofredor, submisso e resignado, frequentemente ingênuo, cheio de bondade e fiel ao seu senhor. Algumas vezes, elas encarnam o escravo preguiçoso e pouco pensante; em outras, ele é o escravo atrevido, esperto e vingativo.

Acrescentamos a isso o aspecto dual da estética negrista (cf. OLIVEIRA, 2014). Por um lado, os romances em questão procuraram inserir aspectos mais característicos do horizonte temático afrodescendente na literatura brasileira; por outro, ao fazê-lo, acabaram por criar representações plásticas e caricatas, cujas marcas denunciam a exterioridade do ponto de vista que preside tais narrativas, conforme é possível perceber por meio da análise do comportamento enunciativo das personagens destacadas em nosso *corpus*.

Tal dualidade estética gera inegável reprodução de estereótipos que atribuem às personagens negras (principalmente àquelas pouco educadas formalmente) “erros” e “distorções” do português padrão que nem sempre refletem a maneira como de fato falavam os seres humanos a que estas personagens potencialmente poderiam representar. Estes estereótipos, por sua vez, em nossa avaliação, em certa medida pautam os procedimentos estéticos dos romances.

Se os romances devem preservar o pacto de leitura por meio do diálogo com a realidade, ainda que por meio da ficção, parece legítimo dizer que as narrativas analisadas neste artigo se sustentam na fusão entre paradigmas distintos quando o assunto é o comportamento enunciativo das personagens brancas e negras.

Referências

ALKMIN, Tânia; LÓPEZ, Laura Alvarez. “Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João”. *Stockholm Review of Latin American Studies*, 4, p. 42-43, 2009.

AZEVEDO, Milton. **Vozes em branco e preto**: a representação literária da fala não-padrão. São Paulo: Edusp, 2003.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2005, p. 68-80.

FARACO, Carlos. “Norma padrão brasileira”. In BAGNO, Marcos (org.). **Linguística da norma**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 37-61.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **Negrismo**: percursos e configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

SANTOS, João Felício dos. **Xica da Silva**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SCHMIDT, Afonso. **A marcha**: romance da abolição. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.