

Longe do Paraíso: Jazz, de Toni Morrison, e Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo

Ângela Maria Dias

O romance de Toni Morrison, conforme o próprio título, busca presentificar o ritmo sincopado da música através de uma voz narrativa instável e de um relato entrecortado por falhas e brancos em que, a todo o momento, o sentido dos fatos se indefine e a estrutura maleável do enredo desdobra o caprichoso espaço da improvisação. Nas palavras de Paula Eckard, é o próprio jazz que, na condição de narrador, constrói o texto e mistura os fragmentos da memória sugerindo uma dinâmica aberta entre perguntas em suspenso e busca de respostas, também característica de formas de religiosidade afro-americana, como o *Gospel*.

Nesse sentido, o fragmentarismo do trecho nega-se a revelar identidades já estabelecidas, mas, ao contrário, dispõe-se a apresentar personagens complexos, sempre em busca de si mesmos, numa infundável negociação entre polaridades raciais e sociais sempre deslocadas em novos desafios. O processo arbitrário e fortuito da construção identitária, em decorrência de relações lacunares e desequilibradas, tanto em termos familiares, quanto em termos comunitários, a par de manifestar uma insatisfatória conexão ao passado, como condição comum aos personagens, evidencia politicamente os efeitos debilitantes da histórica opressão branca.

Embora evite o elogio sentimental dos afro-americanos, Morrison localiza sua ficção no intercâmbio racial, ou seja, na experiência afro-americana de luta contra as frustrações da discriminação social em que os negros – não-cidadãos, ainda que americanos, cheios de tensões como todo homem moderno, embora vistos como primitivos – debatem-se numa desesperada busca por identidades viáveis.

A concepção do enredo de *Jazz* (1992) é inspirada pela fotografia de uma bonita adolescente negra em seu caixão, acompanhada da notícia da morte, tal como está disposta no *The Harlem Book of the Dead*, do fotógrafo James Van Der Zee:

Ela foi baleada numa festa, pelo namorado, armado de revólver com silencioso. Então, queixando-se de mal-estar, ela foi deitar-se. Ao despi-la, as amigas, viram-lhe o sangue

escorrendo do ferimento. E quando lhe perguntaram por aquilo, ela respondeu: “Eu vou contar-lhes amanhã, amanhã, sem falta”. Ela estava apenas tentando dar a ele a chance de fugir. Para a foto, eu coloquei as flores no seu peito.

O romance pertence a uma trilogia, iniciada por *Beloved* (1987) e concluída por *Paradise* (1997) e dedica-se a apresentar o Harlem na década de 1920, quando a vida afro-americana está intimamente marcada pelo ritmo e pelas características da música, que, segundo Morrison, são “romance, liberdade de escolha, destino, sedução, revolta” (J, p. 15)¹. Nesse sentido, para a autora, o núcleo narrativo acima exposto tanto reflete a “orgulhosa desesperança do amor celebrado e lamentado na melodia dos *blues*, quanto a irresistível energia do jazz” (J, p. 16). A modernidade que este último ritmo antecipa, assim como o seu “desrazoável otimismo”, ainda segundo a escritora, sugerem, mais além das circunstâncias individuais e do panorama racial, uma dinâmica identitária em permanente deslocamento, desde as encruzilhadas do sul americano e a tradição oral, até os novos rumos de Nova York:

a música insiste que o passado pode assombrar-nos, mas não capturar-nos. Ela demanda um futuro – e recusa referir-se ao passado como “um disco gasto sem outra chance que a de repetir-se indefinidamente, sem que algum poder na face da terra possa levantar o braço que sustenta a agulha” (J, p. 16).

Por sua vez, o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, apresenta um relato exemplar, cuja voz onisciente e coletivizada encarna o narrador tradicional, tanto em termos da preocupação moral com “o lado épico da verdade” (PV, p. 201)², quanto no que tange à celebração da memória popular e à concepção do ato de narrar como “uma forma artesanal de comunicação” (PV, p. 205).

Assim, nessa narrativa curta e poética, a forma *princeps* é a da “mão do oleiro na argila do vaso” (PV, p. 205), já que a arte popular da cerâmica configura a exemplaridade do passado e, na direção contrária ao romance de Morrison, grava seu talhe no corpo do futuro, como tatuagem indelével e

¹ Todas as traduções das passagens do romance de Morrison citadas são de minha autoria. As citações textuais da obra *Jazz*, de Toni Morrison, serão indicadas pela letra J, seguida do número de página onde as mesmas aparecem.

² Já a sigla PV indicará doravante as referências ao romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo.

soberana. O próprio tom imemorial da narrativa, ao transfigurar a trajetória pessoal de Ponciá pelo modelo do avô, transubstancia história em mito e redime o percurso de perdas da protagonista como “repetição do ato primordial”, transformando o caos da sua loucura numa espécie de réplica cósmica da criação e fazendo coincidir “a estatueta do homem-barro enviesada” (PV, p. 132) com o corpo da própria personagem.

Nesse sentido, o enredo simples, quase uma parábola, figura uma “ontologia arcaica” em que os gestos só adquirem significado e realidade, na medida em que retomam uma ação primordial e repetem um exemplar mítico³, para, então, se tornarem paradigmáticos.

A história da família Vicêncio, marcada com o nome do dono, o Coronel Vicêncio, em sua descendência de abuso e escravidão, desemboca na “herança de Vô Vicêncio” (PV, p. 130) a Ponciá: a loucura. Enlouquecido pela sujeição dos filhos à servidão, mesmo após a Lei do Ventre Livre, o avô desgraçado encarna o terror da História e reabilita-se como arquétipo, migrando da História para o Mito. O “culto dos antepassados” incorporado pela protagonista - primeiro, por seu talento de artífice e depois pela insanidade - possibilita a Ponciá e à sua família uma espécie de retorno ao Paraíso do tempo reencontrado:

Ponciá Vicêncio também sabia trabalhar muito bem o barro. Um dia ela fez um homem baixinho, curvado, magrinho, graveto e com o bracinho cotoco para trás (PV, p. 18).

E do tempo lembrado e esquecido de Ponciá Vicêncio, uma imagem se presentificava pela força mesma do peso de seu vestígio: Vô Vicêncio. Do peitoril da pequena janela, a estatueta do homem-barro enviesada olhava meio para fora, meio para dentro, também chorando, rindo e assistindo a tudo. (...) Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio (PV, p. 132).

A forja da escravidão inscrita na vida do avô ganha um significado trans-histórico, revira-se em destino inevitável, quando a heroína repete a sua sina tresloucada, como primordial. Aqui, a crença arcaica nos arquétipos molda a forma literária da identidade afro-brasileira pela doação à história de um

³ Eliade, *O mito do eterno retorno*, p. 19.

sentido mais profundo e mais rico: no mito, revela-se um destino trágico pela transformação do avô-defunto em “antepassado”, o que corresponde “à fusão do indivíduo numa categoria de arquétipo”⁴. A consciência arcaica, por trás deste ritual, propõe a celebração da identidade afro-brasileira, no romance de Evaristo, numa chave estranha ao individualismo do homem moderno, alimentada por uma mentalidade impessoal que busca defender-se como pode da irreversibilidade da História.

Numa direção oposta, a epígrafe de *Jazz*, citando o discurso de revelação tirado dos textos poéticos *The Nag Hammadi*, além de aludir à função da narrativa como revelação secular⁵, reafirma a individuação como princípio da existência:

Eu sou o nome do som
 e o som do nome.
 Eu sou o signo da letra
 E a designação da divisão.
 “Thunder, Perfect Mind”
 The Nag Hammadi

No mundo de *Jazz*, os personagens estão imersos na História, e em seu aflitivo sentimento de perda e dispersão, em meio à entropia da City, encarnam a falta de nexos com um passado disperso e desfeito em partes e pedaços que aleatoriamente podem ou não se conjugar com as sensações e sentidos do presente. O signo mais agudo desta instabilidade geral é encarnado pela voz narrativa deliberadamente inespecífica e sem marcação de gênero (*ungendered*). Alimentando-se com as penosas estórias dos personagens, ela freqüentemente reflete sobre a importância das revelações que faz e sobre a própria natureza da narração, freqüentemente tida como ofício de intrusos e fofoqueiros (*meddling... finger-shaping*). As sucessivas construções e reconstruções narrativas levadas a efeito por este narrador inseguro e, por vezes, confessadamente equivocado, além de atualizarem a noção de deslocamento, refletem o legado de despossessão e desenraizamento dos personagens⁶.

⁴ Id., p. 61.

⁵ Paquet-Deyris, “Toni Morrison’s Jazz and The City”, p. 3.

⁶ Id., *ibid.*

Assim, “a voz deste livro tagarela (...) que, segundo Morrison, é como se estivesse falando e escrevendo-se a si mesmo”, conjuga linguagem oral e escrita, numa espécie de interação que busca espelhar a estrutura do *blues* e as variações instrumentais do *jazz*⁷. Tal estrutura desigual e maleável na mistura das densidades musical e narrativa tenta recapturar a ambigüidade do clima emocional, entre desiludido e prosaico, do *blues*, segundo comenta Ralph Ellison:

seu impulso para manter penosos detalhes e episódios de uma experiência brutal viva na consciência dolorosa de muitos, para sentir o seu áspero grão e transcendê-lo, não pela consolação da filosofia, mas espremendo seu sumo com um quase trágico, quase cômico lirismo. Como uma forma, o blues é uma crônica autobiográfica de uma catástrofe pessoal expressa liricamente⁸.

Mas as oscilações da voz narrativa, com suas falhas previsões sobre os personagens e seus enganos interpretativos, se alternam com as vozes de outros personagens, sobretudo mais para o final do relato. Aparecem então, como narradores, Joe Trace, o cinquentão apaixonado e assassino, Dorcas, a adolescente que o havia abandonado em favor de um jovem e Felice, a sua melhor amiga. Assim se embaralha e desfaz a distância entre o narrador e seus personagens, na medida em que o narrador, confessando os próprios erros e sentimentos, comporta-se como personagem, ao mesmo tempo em que os personagens, sem qualquer mediação, assumem a condução do relato.

O pluralismo de versões e a oscilação do relato, entre muitas perspectivas, recriam a complexidade contrapontística inerente ao jazz, bem como refletem a sua ambivalência:

Uma cruel contradição está implícita no jazz como forma artística. Porque o verdadeiro jazz é uma arte da asserção individual dentro e contra o grupo. Cada verdadeiro momento (...) representa (como as sucessivas telas de um pintor) uma definição da sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como um elo na cadeia da tradição⁹.

⁷ Id., p. 4.

⁸ Ellison, *Shadow and act*, pp. 78-9.

⁹ Gates, *apud* Paquet-Deyris, “Toni Morrison’s Jazz and The City”.

A própria trajetória de Joe Trace em busca de si mesmo, na tentativa de superação do vazio pela mãe desde sempre perdida, está gravada em seu nome mesmo: *Trace* significa traço, que os seus pais desaparecidos jamais deixaram. O que o conduz como um caçador, em sua desesperada busca de identidade ou de traços no próprio rastro, cujos signos de dispersão, embutidos no seu vazio interior (“inside nothing”), traduzem-se como descontinuidade, organizando-se em torno da metáfora da fissura, da fenda, como motivo central da narrativa.

O processo continuado de formação da identidade exige, por si só, o sentimento vivido da falha, da brecha, do que falta ser preenchido. Na obra de Morrison, como bem o observa Paquet-Deyris, os traços de perda se inscrevem nas vidas e nos corpos dos personagens. Em *Jazz*, o rosto de Dorcas, em que as bochechas e a testa são marcadas por meia-luas, indiretamente testemunha a tortura que ela viveu quando criança, ao presenciar a morte dos pais queimados, durante os ataques em East St. Louis.

Por sua vez, no romance de Evaristo, o nome também indicia o vazio e a inadequação. Assim o sente a personagem, num vivo estranhamento:

O tempo passava, a menina crescia e não se acostumava com o próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante. Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. Era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se tivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo. Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô do seu avô (...) O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio. (...) E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? (PV, p. 27).

Ponciá, sugiro eu, tem alguma similitude fônica com “ponçó”, palavra que, segundo o *Dicionário Aurélio*, significa “cor vermelha como fogo”, o que alude à cor da argila, o material por excelência usado por Ponciá para exprimir-se e o seu primeiro canal de comunicação com o avô. De fato, a força telúrica da “roça”, “nos tempos de casa de pau-a-pique, de chão de barro batido” (PV, p. 24), além da própria argila, constantemente referida como chão, espaço vital e ferramenta de criação, apóia-se também na cobra. A imagem da cobra abre e fecha o romance através da figuração do arco-íris,

numa circularidade bem compatível com a ontologia arcaica que emoldura a concepção identitária do enredo. Assim se inicia o romance:

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a sua infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água (PV, p. 9).

E assim se conclui: “Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio” (PV, p. 132).

A cobra, ao simbolizar o caos, o amorfismo do não manifestado, sustenta o mundo, sob “o ponto dos alicerces”¹⁰ e marca o Centro, onde a Criação de um cosmo se efetua. O simbolismo do centro baseia-se na antiga concepção do templo como *imago mundi*, ou seja, como um santuário que reproduz o Universo em sua essência¹¹. Segundo explica Eliade, “os ritos de construção que imitam o gesto cosmogônico” implicam uma animização através de um sacrifício: “Efetivamente, em certas cosmogonias arcaicas o mundo passou a existir através do sacrifício de um monstro primordial, símbolo do Caos”¹².

Ora, a volta de Ponciá para a casa pressupõe um recentramento de seu destino, já que lá, ela encontra uma cobra dentro do fogão (PV, p. 57) e, além disso, recupera a estatueta do avô, há anos feita por ela, neste mesmo habitat. Mais adiante, numa espécie de cifra reiteração da casa como Centro, a visita do irmão ao povoado também é brindada pelo encontro da casca da mesma cobra abaixo do “fogão apagado” (PV, p. 89). Os sinais da passagem do tempo, através da mudança de pele do ofídio, sugerem, certamente, a maior aproximação dos personagens em relação ao próprio destino prestes a ser reencontrado.

Nesse sentido, o círculo se recompõe na mesma medida em que a consumação da herança que Vô Vicêncio tinha deixado para Ponciá se torna cada vez mais irreversível. O significado da herança, nessa moldura de crenças arcaicas, como já se viu, produz-se como a repetição do arquétipo, sem deixar

¹⁰ Eliade, *O mito do eterno retorno*, p. 34.

¹¹ Id., p. 32.

¹² Id., p. 35.

o devir entregue ao imprevisível. Aqui, a vitória sobre a mutabilidade do tempo histórico, em nome de sua abolição periódica e da recuperação de potencialidades intactas, faculta, no limiar de cada “nova vida”, a liberdade de “apagar a recordação da “queda na História” e de tentar novamente uma saída definitiva do tempo”¹³.

Assim, o chamado do cheiro de barro nas mãos (PV, p. 74), afasta cada vez mais Ponciá da cidade e a impele de volta ao passado, até o definitivo rompimento com o mundo – “Ponciá não queria mais nada com a vida que lhe era apresentada” (PV, p. 92) – quando a personagem resolve fazer “uma grande fogueira com tudo” (PV, p. 93) para então, “gastar a vida em recordar a vida” (PV, p. 93).

A vocação de artesã de um tempo primordial reencontrado leva Ponciá a remendar “cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar a primeira veste para nunca mais se sentir desamparadamente nua” (PV, p. 63). A pureza dessa primeira veste tem a ver com a volta da família, finalmente reunida, ao povoado e aos “sentidos de tudo o que ficara para trás” (PV, p. 131). A própria recusa da cidade, quando a errância da família chega ao fim, tem a ver com esta espécie de recolhimento que faz da origem a meta e o destino de uma identidade primordial que, no romance de Evaristo, se propõe como horizonte apartado da opressão branca.

Em direção oposta, no mundo urbano de *Jazz*, o status da identidade é permanentemente posto em questão. Conforme o constata Paquet-Deyris, “a nova cartografia da individuação se encontra inextricavelmente ligada aos modernos processos de entropia da megalópolis. Assim, tendo testado os confins da cidade, os personagens encontram seus próprios limites”¹⁴.

Desta maneira, a noção derridiana de herança, como impossibilidade da unidade ou “heterogeneidade radical”, se afina e se conjuga com a ressignificação do conceito de “traços” (retirado do nome de Joe Trace) no universo ficcional desse romance. Segundo afirma Derrida,

uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode consistir senão *na injunção de reafirmar escolhendo*. É preciso quer dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em

¹³ Id., p. 170.

¹⁴ Paquet-Deyris, “Toni Morrison’s *Jazz* and *The City*”, p. 13.

torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar¹⁵.

Nesse sentido, as sucessivas desconstruções e reconstruções sofridas no decorrer do enredo, pelos personagens – e, sobretudo, Dorcas, Joe Trace, Violet, além do próprio narrador – vão redefinindo a sua identidade através do exercício da memória, entendido como processo contínuo de montagem, muitas vezes casual e fortuita.

Durante as diferentes etapas da dispersão vivida por eles, em sua migração do sul para Nova York, a cidade vai adquirindo vários perfis: de amiga a inimiga, do que constringe ao que liberta, do espaço aberto e pleno de possibilidades, ao buraco negro que devora e mata. Finalmente, ainda segundo Paquet-Deyris, Joe Trace e Violet, sua mulher, reencontram, apesar da entropia urbana, uma espécie de “topologia do familiar”, ou seja, alguma forma de intimidade renovada: uma espécie de “amor dos velhos tempos” (“old-time love”).

Paralelo a isso, o narrador também propõe ao leitor uma espécie similar de aproximação física e interação, atribuindo a ele e ao trabalho interpretativo que leva a efeito, na convivência com o livro, o poder de efetuar mudanças, característico da cidade que, “o apóia ou constringe, não importa o que se faça” (*J*, pp. 8-9). A leitura e o papel do leitor na interpretação do romance ganham, então, uma homenagem apaixonada deste narrador arrebatado, sensível e fundamentado pelos sucessos que acaba de narrar: “Diga, faça-me, refaça-me. Você é livre para fazê-lo e eu sou livre para deixá-lo fazer, porque olhe, olhe. Olhe onde estão as suas mãos. Agora”¹⁶. (*J*, p. 229).

Interessante assinalar a diferença marcante entre as duas concepções de identidade e memória propostas, respectivamente, por Morrison e Evaristo, nos romances em questão.

Para a escritora americana, experiente artesã e detentora de um prêmio Nobel, nesta ficção de 1992, a peculiaridade afro-americana se desenha na dinâmica mesma da interação urbana com a alteridade branca e dominante. O processo de individuação, neste sentido, é crucial, não só para a afirmação étnico-

¹⁵ Derrida, *Espectros de Marx*, p. 33.

¹⁶ No original: “Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now”. (Tradução minha.)

cultural diante do outro, como também no interior da própria comunidade.

Entretanto, é importante reconhecer que *Jazz*, neste sentido, como observa Madhu Dubey, afasta-se radicalmente das obras que o precederam, na medida em que admite “a possibilidade de forjar a comunidade política negra em condições urbanas”¹⁷. Enquanto que o grande legado ficcional de Morrison, em sua luta identitária, constitui-se na prática que Dubey denomina de “Estética Sulista Folclórica” (*Southern Folk Aesthetic*), apoiada no enraizamento comunitário através dos laços de lugar, raça e mitologia cultural compartilhada, numa espécie de desdobramento do tropo-moeda de duas faces, em que a *segregação* constitui o outro lado da *congregação*¹⁸.

Nesta visão do legado afro-americano, da mesma forma que Evaristo, Morrison acrescenta ao contraste geográfico entre cidade e aldeia – o primitivo sul rural, ou a vila, conforme prefere dizer a escritora – a oposição “gendrada”, em que os personagens masculinos personificam o desenraizamento urbano, enquanto que o pertencimento e a transmissão da herança racial é incorporada pelas personagens femininas, atuando como ancestrais, ou seja, as responsáveis pela custódia da memória cultural¹⁹.

Num romance como *Song of Solomon*, interpretado pela ensaísta num dos capítulos de *Signs and Cities*, esta tendência a romantizar espaços residuais, como contraponto à uniformização de comportamentos e à massificação do consumo, na cidade pós-moderna²⁰, chega a induzir a perigosa implicação entre segregação, pobreza e solidariedade orgânica intra-racial e cultural.

Também para Evaristo – a escritora brasileira talentosa e com uma trajetória literária bem menos extensa que a americana – a especificidade afro-brasileira delinea-se pela via da tradição, através da reiteração do passado da escravatura e do sofrimento, como um traço diferencial, em termos étnico-culturais, que remete às raízes africanas e ao comunitarismo rural, anterior à vida urbana.

É passível de questionamento até que ponto a celebração de valores culturais minoritários, em termos de poder político, não revisita uma espécie de essencialismo identitário não só problemático, por si mesmo, mas também capcioso em termos literários. Se por um lado, a assunção de uma comunidade

¹⁷ Dubey, *Signs and Cities Black Literary Postmodernism*, p. 142.

¹⁸ Id., p. 160.

¹⁹ Id., p. 158.

²⁰ Id., p. 267.

orgânica primordial, em termos étnico-culturais, autentica confortavelmente a voz do escritor no endereçamento a seu específico público; por outro, esta mesma presumida reflexão ficcional não mediada da cultura oral e tradicional produz conseqüências nem sempre desejáveis.

Conforme constata Dubey, em relação a Toni Morrison e a Gloria Naylor, seus romances vacilam entre o reflexo e a invenção literária, já que, simultaneamente, demandam uma leitura poética das imagens da segregação e solicitam literalidade na interpretação dos sistemas contrastivos de valor cultural, o do cosmopolitismo e o do ruralismo comunitário²¹.

No contraponto ao nihilismo consumista e à compulsão voyeurista incrementadas pela cidade contemporânea, certamente que o universo reconciliado da comunidade negra de *Ponciá Vicêncio* pode ser considerado de maneira semelhante. Até que ponto o sistema de crenças mágico-míticas do povoado, somado à oralidade tradicional que conduz a narrativa podem ser lidos como metáforas, ou, por outro lado, definem traços característicos de um dado universo cultural historicamente discriminado?

Aliás, o legado de escravidão e miséria, inerente aos negros brasileiros, é também tematizado, num diapasão bastante diferente – bem mais agressivo e bem menos trabalhado literariamente – pela literatura marginal, de autoria masculina, escrita pelos habitantes das periferias de grandes metrópoles brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Aqui, o hibridismo do estilo, delineando uma ampla gama de resultados estilísticos, recria o ambiente aturdido da miséria urbana – espremida entre a tentação consumista, a violência das armas e da droga e a discriminação social – e remete ao tempo da escravidão, não como passado comunitário e mítico, mas como marca indelével na alma da raça, tatuagem de dor e vergonha, inapelável trauma.

Dubey, ao concluir o seu estudo sobre o que considerou as comunidades “ready-made”, em sua contestação das patologias da cultura urbana contemporânea, alude a uma polaridade entre a Estética Folclórica Sulista e a Nova Estética Negra, também caracterizada pelo “hibridismo estilístico” e pela cultura urbana pós-moderna, no que transige a uma espécie de “promíscua mistura de textos, linguagens especializadas e elementos midiáticos”²².

²¹ Id., p. 166.

²² Id., pp. 184-5.

Talvez esta encruzilhada de escritas afro-americanas possa ser usada para uma primeira abordagem da produção brasileira recente centrada nas formas de exclusão social, e balizada entre a escrita afro – divulgada nos *Cadernos Negros*, por exemplo – e a literatura marginal, de compleição urbana e marcadamente híbrida, mais próxima aos “cultural mulattoes” invocados por Trey Ellis no texto *New Black Aesthetic*.

Mas, sob qualquer rubrica, as vozes do nosso “Haiti” – “quase todos pretos”, “quase brancos” – tanto na literatura afro-brasileira, quanto na literatura autodenominada “marginal”, invocam a própria criação como “arma” diante da histórica experiência de marginalidade e espoliação.

Ontem, a escravidão, hoje, a invisibilidade e ou a violenta discriminação sócio-cultural são imperativos para um *ethos* combativo e revoltado na prática literária. Como nas palavras do *rapper* Thaide, a respeito dos *Cadernos Negros*:

Guerra é o que nosso povo mais conhece.

As guerras dos Palmares, a guerra de Canudos, as guerras das favelas, as guerras do dia-a-dia.

As armas não eram suficientes para combater o inimigo e as baixas sempre foram enormes. Mas hoje é diferente; não é satisfatório, mas é diferente. Estamos combatendo com armas mais poderosas do que antes e com diversos calibres: Respeito, Auto-estima, Consciência, Inteligência, Informação. E essa guerra não vai terminar tão cedo, talvez nunca termine²³.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, v. 1: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. de Anamaria Skinner. São Paulo: Relume Dumará, 1994.
- DUBEY, Madhu. *Signs and Cities Black Literary Postmodernism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2003.
- ECKARD, Paula Gallant. “The interplay of music, language and narrative in Toni Morrison’s jazz”, *CLA Journal* 38.1, 1994, p. 11-9.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- ELLISON, Ralph. *Shadow and act*. New York: Random, 1964.

²³ Cit. em Ribeiro e Barbosa, *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*, p. 323.

- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- MCKAY, Nellie Y. e EARLE, Kathryn. *Approaches to teaching the novels of Toni Morrison*. New York: The Modern Language Association, 1997.
- MAC RAE, George. Introduction to “The Thunder, Perfect Mind”. New York: Nag Hammadi Library in English, 1977.
- MORRISON, Toni. *Jazz*. New York: Vintage Books, 2004.
- _____. *What moves at the margin*. Selected Non Fiction. Edited and with an Introduction by Carolyn C. Denard. Jackson, University Press of Mississippi, 2008.
- GATES Jr., Henry Louis. *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism*. New York: Oxford University Press, 1989.
- PAGE, Philip. *Dangerous freedom: fusion and fragmentation in Toni Morrison’s novels*. Jackson, University Press of Mississippi, 1995.
- PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie. “Toni Morrison’s Jazz and The City”. *African American Review*, v. 35. Indiana State University, Summer 2001, pp. 219-31. Disponível em: <<http://www.luminarium.org/contemporary/tonimorrison/jazz.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2008.
- RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio (org). *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*. São Paulo; Brasília: Quilombhoje; Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

Recebido em agosto de 2008.

Aprovado para publicação em outubro de 2008.

