

## ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO: EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO LITERÁRIO DE HENRIQUE CUNHA JR.

Luiz Henrique Silva de Oliveira ( NEIA/UFMG)

Este trabalho tem por objetivo apresentar a evolução do pensamento literário de Henrique Cunha Jr., bem como abordar os principais elementos composicionais utilizados pelo referido autor ao longo de sua trajetória artística. Destacamos, neste sentido, o caráter militante, político, empenhado, marca fundamental de toda sua prática. Trataremos, inicialmente, de sua passagem pelos *Cadernos Negros*, durante dos anos de 1978 a 1982. Em seguida, teremos como objeto seus dois livros de contos publicados até o momento, *Negros na noite* (1987) e *Tear africano* (2004).

Henrique Cunha Jr. nasceu em São Paulo, no bairro do Bexiga, em 1952. Passou a infância no tradicional bairro do Ipiranga tendo estudado no Colégio Estadual Brasília Machado. Formou-se em Engenharia Elétrica pela USP e em Sociologia pela UNESP de Araraquara. Mestre em História, cursou Doutorado em Engenharia Elétrica na França. É Livre Docente pela Universidade de São Paulo e Professor Titular da Universidade Federal do Ceará.

Filho do atuante Henrique Cunha, foi criado em ambiente de militância étnica. Dirigiu grupos de teatro amador na década de 1970 e foi membro do Grupo Congada, de São Carlos/SP. Participa da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, tendo sido seu primeiro presidente.

Ficcionista bissexto, escreveu poemas, contos e teatro. *Sabah Buni*, romance, é um texto inédito. Fez-se presente na série *Cadernos Negros* de 1978 a 1981. É autor também de uma avolumada obra não ficcional.

Na terceira edição dos *Cadernos Negros*, Cunha Jr. é incisivo:

a volta à África e ao quilombo são entendidas por mim como estado de reflexão que impulsiona as novas realizações. É o caminho do

reconhecimento de si, na reconstrução da história em oposição a história do branco opressor. Portanto África, quilombo, escravidão, nos meus escritos são uma fase e um meio de nos explicar e nos entendermos e tomarmos consciência de nossa vida. Estes elementos oferecem energia revolucionária e contêm as formas comunitárias úteis para nossa consciência. Estamos no Brasil e no século XX, portanto é aqui e agora que se deve realizar aquilo que temos de África, quilombo e escravos (In Quilombhoje, 1980, p. 42).

A bagagem africana da obra de Cunha Jr. traz saberes vários, propostas políticas, bagagens culturais, enfim, que o Brasil passou muito tempo sem conhecer e cuja dimensão não ousou imaginar. Tear africano, por exemplo, é um chamado a essa imaginação. O livro trabalha contra a corrente que nega africanos e descendentes de africanos como construtores inteligentes de nossa cultura.

Para Edward W. Said, o intelectual contemporâneo deve oferecer relatos de como identidade, tradição e nação são construídas enquanto entidades, não raro de forma insidiosa e de oposições binárias, inevitavelmente expressas como atitudes hostis ao *outro*. Nesse percurso, é necessário ao intelectual assumir a voz de sua coletividade, para não deixar desaparecerem o seu passado identitário e todos os seus fantasmas. O passado deve ser lido sempre de forma múltipla pelo intelectual, rompendo as lógicas de linearidade e impessoalidade iluministas. Por fim, reconstruir o que ele chama de “áreas de coexistência” em lugar de campos de batalha resultantes do trabalho intelectual. Said defende a igualdade como princípio que necessita de reforço e interação:

papel do intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da história oficial e da intelectualidade nacional – que tendem a trabalhar em termos de falsas unidades, da manipulação da representação distorcidas ou demonizadas de populações indesejadas ou excluídas e da propagação de hinos heróicos cantados para varrer todos que estiverem em seu caminho. (...) O que se precisa hoje, é de histórias sóbrias e desintoxicadas que evidenciem a multiplicidade e complexidade da história (Said, In Sader, 2003, p. 39).

O militante do Movimento Negro Ramatis Jacino, em “O escritor enquanto trabalhador intelectual”, indaga qual e como poderia ser a participação dos escritores afro-descendentes no contexto brasileiro. Ele defende que, quanto mais identificado estiver o artista com seu coletivo, mais veiculará idéias do segmento oprimido:

creio que temos uma responsabilidade muito grande, a partir do momento que temos a pretensão de sermos “porta-vozes” de um povo oprimido. Mas antes de discutirmos o engajamento político do escritor negro, é necessário que discutamos (ou rediscutamos) o papel do escritor (negro ou branco) dentro da nossa sociedade. Como já está colocado, toda sociedade se divide em classes, e no Brasil, particularmente está constituída de raças diferentes. Qualquer veiculação de idéias não poderá fugir a essa dicotomia. Ou se transmite idéias que servem ao opressor ou se transmite idéias que servem ao oprimido (Jacino, In Alves *et al*, 1987, p. 55).

De acordo com Deley de Acari, em “Movimento Negro e Educação”, a prática artística de autores negros reinterpreta o gesto milenar dos velhos poetas e contadores de estórias africanos, os *griots*. “Os poetas reeditam o trabalho e a luta dos *griots* em prol da preservação e desenvolvimento da arte e cultura de seu povo ” (In Alves *et al*, p. 70). Mais adiante, e por conseqüência, ele considera que a poesia negra é por si só política e militante.

Por outro lado, tendemos a pensar que a postura empenhada de vários dos escritores afro-brasileiros contemporâneos seja também tributária à condição pós-moderna tal como descrita por Lyotard, em seu ensaio “Answering the question: what is the postmodernism?”:

o artista ou escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras pré-estabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas categorias que a própria obra de arte está buscando (Lyotard, 1984, p. 81).

Neste ponto, não poderíamos deixar de destacar o papel da série *Cadernos Negros*, da qual Henrique Cunha Jr. participou de 1978 a 1981. Alternando anualmente

poemas e contos, na visão de Abdias do Nascimento, os *Cadernos* são “expressão de excelência do Movimento Negro, atravessam o milênio com a grandiosidade de terem sido uma das mais importantes marcas da cultura e da luta do povo negro deste século [XX]” (In [www.quilombhoje.com.br/sobrecadernos/orelhaabdias.htm](http://www.quilombhoje.com.br/sobrecadernos/orelhaabdias.htm), acesso em 03/01/2007). É uma iniciativa de resistência que revigorou e ainda revigora o quilombismo, que permitiu ao coletivo afro-brasileiro organizar-se num cenário tão devastado pela violência proveniente da escravidão e do racismo.

João Batista de Jesus Félix afirma, na orelha da edição número 24 dos *Cadernos* (2001), que eles são

uma iniciativa de escritores negros militantes que obteve bastante sucesso junto à sua população-alvo, não obstante o enorme percentual de analfabetismo entre os negros e mestiços brasileiros.

Apesar de seu êxito, as editoras comerciais procuram ignorar olímpicamente este fenômeno. Felizmente, os organizadores dos *Cadernos Negros* vêm demonstrando que, apesar das dificuldades inerentes à sociedade hostil aos não-brancos, é totalmente possível mantermos vivas, com nossos próprios recursos, as nossas iniciativas político-culturais.

Os meios de comunicação estão todos a serviço da tão criticada “democracia racial”, pois é ela quem legitima a nossa ausência na mídia - escrita, falada e televisada -, justificando as condições sócio-econômicas a que foi relegada a população negro-mestiça.

É contra esses inimigos que os quilombolas contemporâneos estão lutando e obtendo uma larga vantagem

(In Quilombhoje, 2001).

A literatura militante de Henrique Cunha Jr. faz-se pela afirmação de sua identidade afro-descendente e da crítica erigida às relações raciais de nosso complexo social. Como ele próprio afirma no primeiro número de *Cadernos negros*, “a vida só tem sentido dentro de um trabalho na comunidade” (Cunha Jr., 1978, p. 4). Este posicionamento explica o motivo pelo qual são retratadas personagens negras em sua

variabilidade mais abrangente, ou seja, os tipos sociais do anonimato cotidiano. Aliás, cotidiano que nutre o conjunto da obra (contos e poesias), visto através do prisma dos descendentes de escravos. O artista perpassa o universo da poesia, aliás, marcadamente pela afirmação de sua identidade e de seu coletivo. Os traços físicos são privilegiados e diferenciados, graças à natureza. Chamamos a atenção para o tom carinhoso com o qual o enunciador se refere ao corpo negro, desconstruindo a visão preconceituosa do senso comum, que utiliza-se de um olhar apriorístico e estereotípico, o qual tende a desvalorizar o fenótipo afro-descendente (Mussa, 1989). O poema “Cabelos” é boa ilustração:

Cabelos enroladinhos enroladinhos  
 Cabelos caracóis pequenininhos  
 Cabelos que a natureza se deu ao luxo  
 De trabalhá-los e não simplesmente deixá-los  
 Esticados ao acaso  
 Cabelo pixaim  
 Cabelo de negro.  
 (In *Cadernos negros 1*, p. 9)

A questão identitária aqui busca reverter a dicotomia “cabelo bom “ X “cabelo ruim”. O poeta usa da valorização de seus cabelos e opõe-se à “mística” dos cabelos lisos. Relativiza o conceito imperante de beleza, pois produto de um ponto de vista específico que carrega consigo uma determinada e complexa formação cultural. Além disso, o eu-poético afirma sua valorização através de sua própria diferença, ou seja, partindo de seus próprios caracteres. Esta atitude exclui qualquer possibilidade de ter o branco como paradigma.

“Mulher negra” trata da valorização do gênero feminino. O poeta procura retirá-la do costume social de atribuir à mulher afro-descendente os papéis concessivos

do prazer e da privação de amores reais, típicas de algumas das “mulheres-corpo” de Jorge Amado, por exemplo. Em Cunha Jr., as mulheres negras/mulatas ganham respeito e são desejadas não só em carne, mas em sua integridade, enquanto ser humano:

no mistério de sua cor  
 encontro toda a fascinação  
 todo o brilho da África  
 em mulher negra luzidia  
 vinda das profundezas do espírito  
 na noite das alucinações de minha vida  
 preenchendo o negro do meu coração  
 seu rosto de nariz largo  
 seu cabelo pixaim  
 sua pele escura como ébano  
 fazem a beleza em forma negra

(In *Cadernos Negros 1*, p. 7)

Marca constante da poesia de Henrique Cunha Jr. é a valorização do fenótipo afro-descendente. Se, na cultura instaurada, a mulher ganha notabilidade também pelos traços físicos, o poeta busca valorizar a alteridade da beleza oficial. Mas para ele, a mulher negra é o *um* social, ou seja, o negro como referência, princípio, meio e fim. Assim, nota-se que o autor utiliza da literatura como forma de reflexão e como elemento propulsor para novas releituras do passado e do presente que dizem respeito ao coletivo afro-brasileiro. Como ele mesmo afirma, nos *Cadernos negros 3* (1980, p. 42), sua prática artística segue “o caminho do reconhecimento de si, na reconstrução da

história em oposição a história do branco opressor (...). Portanto é aqui e agora que se deve realizar aquilo que temos de África, quilombo e escravos”.

No universo do conto, a linguagem do escritor é tipicamente filosófica e corrobora demonstrar a ascensão social do negro. Perpassa o estilo descritivista, bem próximo ao da reportagem. Relativiza dicotomias e maniqueísmos reinantes em nossa sociedade.

Falemos, primeiramente, de alguns contos de *Negros na noite* (1987). Em seguida, trataremos de *Tear africano* (2004).

“Fato comum” remete-nos ao conjunto de situações constrangedoras pelas quais passam os negros no cotidiano brasileiro. O conto se inicia com reflexões de um narrador em terceira pessoa acerca de várias situações que envolvem a ascensão social do negro e sua ilusão de aceitação pelo estrato econômico imediatamente superior. Eis o texto:

essa história não contém ingredientes novos, ela repete o dia a dia. Dia a dia que aqui nos serve de relato, para fixarmos algumas idéias (...) para mais facilmente precisar a realidade. A realidade num sentido estreito, de um grupo estreito de pessoas que vivem as frustrações de uma fantasia...

(“Fato comum”, In *Negros na noite*, p. 9).

O “fato” se refere a Paulo Fusquinha, negro que, segundo o narrador, já fez sua “auto-crítica”, o que lhe conferirá credibilidade ao fato a ser narrado. Paulo sempre procurou manter-se distante dos movimentos negros, por julgar que “não tinham nada a ver” (p. 10) as discussões ali acontecidas. Mesmo nascido sob o sol da periferia, filho de funcionário público, estudara e conseguira boa posição: funcionário do banco do estado. Perpassava os espaços da periferia e da elite, obtendo um passaporte ilusório, qual seja, o *status* econômico.

O problema é que as ilusões do capital não conseguem esconder por completo as apregoadas igualdades da democracia racial. Paulo, em verdade, era dois: o Paulo

Fusquinha, “nome e sobrenome da periferia do Rio de Janeiro; nas altas sociedades, do túnel de Copacabana para baixo, conhecido como Negrão, Paulão, Paulo Negrão” (p. 10).

Bem empregado e residente em Copacabana, tornou-se objeto de desejo e/ou fetiche das coroas da “soçaite”. “Negrão era trânsito livre, palatável”. Além disso, era constantemente elogiado e apologizado pelo seu talento e erudição. O contato com o mundo da alta sociedade fê-lo esquecer-se, por um tempo, dos legados impregnados tanto em sua alcunha de periferia quanto em sua pele. É interessante notar que a cor da pele funciona como um significante chave ao mesmo tempo da “recusa” e da “aceitação”. Recusa e aceitação, aliás, caminham lado a lado, tapando os olhos de Negrão para a realidade. Em outras palavras, Negrão está à deriva da recusa e da percepção de sua castração, pois o *um* e o *outro* convivem distantes, mesmo dividindo o espaço geográfico. Nas palavras de Homi Bhabha, para marcar ilusoriamente a falsa aceitação, “a pele, como significante da discriminação, deve ser produzida ou processada como visível” (Bhabha, 2005, p. 122), donde se nota que a falsa aceitação de Paulo passa principalmente pela marca constante, sobretudo nos atos enunciativos, de seu pertencimento étnico.

O fato marcante para Paulo é que ele mesmo “aceito” pela elite vê-se deslocado quando Carlos lhe chega ao escritório procurando um gerente financeiro, “nome certo” (p. 12). Paulo ficou de dar a resposta ao fim do expediente e, então, propôs-se ao cargo em aberto. Num lapso de recusa e racismo, Carlos oferece a Paulo Negrão a necessária epifania que mudaria a vida deste:

\_ Negrão, como é? Encontrou meu gerente?

\_ Sim, Carlos, encontrei.

\_ Sabia. Tinha falado para o pessoal. Você nunca falha, é o homem mais bem informado do Rio de Janeiro. Pois bem, quem é a fera.

\_ Eu, Carlos.

O sorriso se desfez no rosto barbeado e a palavra é recomposta meio aos solavancos:

\_Tá brincando, Negrão!

\_ Não, não estou. Eu sou a pessoa no modelo para seus negócios.

\_ Negrão, você sabe, aqui entre nós, ninguém duvida dos seus conhecimentos, da sua capacidade, mas você sabe, na diretoria tem gente que não vai aceitar.

(In *Negros na noite*, p. 13).

O fato serviu para Paulo retomar as suas origens, procurar a sua família. Buscou também proximidade com o Movimento Negro. Fato ocorrido no campo da ficção mas, se a arte mimetiza o real, há que se abrir os olhos para os “fatos” que se repetem cotidianamente no complexo social.

Na seqüência, encontramos “Princesa Liberdade”, conto que se passa no bairro Bexiga, símbolo da junção entre a São Paulo antiga e a São Paulo progressista, também conhecido como reduto da resistência e cultura negras. “Neste endereço, se agitam quatro corpos femininos, impacientes, em meio a uma quantidade de papel, livros, roupas, instrumentos e material de uma peça de teatro: Sônia Maria, Maria Aparecida, Ângela Maria e Marilângela“ (p. 17). As quatro figuravam na vanguarda de muitas outras mulheres, cujas trajetórias estavam amarradas às injustiças e insatisfações com os limites impostos pelo tempo e pela cultura. Além disso, estavam elas engajadas em lutas dos movimentos negro e feminista.

Segundo o narrador-personagem, as quatro protagonistas deste conto estão unidas também por um destino comum: a procura pela liberdade “de agir, de poder ser, de poder viver muito além do simples imaginável” (p.18). Entretanto, a narrativa, estrategicamente, está dividida em dois momentos temporais: o primeiro, o da juventude das personagens, representando o tempo dos anseios de cada qual, convergindo para mudanças no complexo social; o segundo, como se verá adiante,

marca os destinos das quatro personagens, muito distantes dos sonhos de outrora. Vejamos:

Maria Aparecida é a primeira a deixar a morada conjunta, retornando à passividade dos tempos em que residira no interior, “longe do dinamismo, longe das idéias calorosas, das festas, presa à vida da casa, dominada pelos olhares dos pais, dentro das mesmas restrições de tempos atrás” (p. 23). Em seguida, o narrador encontra Marilângela pregando em praça pública, “em nome de uma tal bíblia, única verdadeira sobre a face da terra” (p.23). O conforto da obscuridade era o que incomoda o narrador, que compara a cena vista às de engajamento, protagonizadas pela amiga em tempos passados. “Triste visão do impossível, tão triste que ela preferiu não ser reconhecida abaixando a cabeça entre as páginas do livro escuro” (In *Negros na noite*, p. 23).

Por fim, o reencontro entre o narrador e Sônia, que decidem telefonar para Ângela. O narrador toma a linha e inicia a conversa, quando, de súbito, o papo é interrompido:

- \_ Meu marido, ele está chegando. Vou desligar.
- \_ Mas escute, por que? Ele não sabe com quem você está falando.

Nervosa, com voz trêmula, a ligação foi cortada sem as despedidas habituais. Eu e Sônia nos limitamos a comentar o fato. Embora não tivéssemos sabido neste momento, houve um tapa machista, sem resposta para saber com quem ela falava ao telefone.

(In *Negros na noite*, p. 24)

A cena mostra a personagem agora vítima daquilo que combatia, o machismo. De certa forma, o autor nos coloca frente a frente com os limites da possível ruptura com a tradição opressora, machista, racista. Apenas Sônia mantinha-se firme em suas idéias e, acima de tudo, convicta em levar a diante suas idéias. Por conseqüência, é possível estabelecer um paralelo com os movimentos contestadores em geral, que chegam a um ápice de conscientização e decaem até se tornarem “palatáveis” pelo

*status quo*. Recuos e mais recuos são golpes duros. O militante Henrique Cunha Jr. utiliza-se das letras como forma de elucidar o descendente de escravo, pois se “as Marias deixaram um discurso incompleto, (...) há outros ecos e servem de ponto de referência e reflexão para outros, mesmo que elas mesmas não o repitam agora” (In *Negros na noite*, p.24).

O elemento mágico serve de subsídio crítico em *Negros na noite*. O conto “O preto que dormia no teto” é um exemplo. A narrativa ocorre num quarto de pensão onde quatro estudantes compartilham o espaço para dormir. Entretanto, o que incomoda um personagem branco é o fato de um preto dormir no teto. A implicância revela um jogo de intolerância e racismo, que ganha intensidade com passar do texto. O embate entre os personagens remete ao pensamento de Simone de Beauvoir: “o ser humano só se põe se opondo” (Beauvoir, s/d, p. 16). Deslocando a afirmativa para o caso em questão, por um lado, para que o branco se afirmasse como sujeito seria a implicância a condição essencial. Por outro lado, seria pelo olhar à contrapelo da *práxis* social que o negro destronaria o branco. Vamos ao texto:

No outro dia se levanta quando todo o pessoal já se agita para não perder a hora, desce do teto. E meio cercado pelo companheiro insatisfeito que lhe dirige a palavra, o preto que dorme no teto com um olhar ríspido, forte e direto como nenhum branco está acostumado a ser olhado por um preto, desarma-o. Ríspido e forte, profundo e majestoso, um olhar sem sorriso e quebra-gelo. O ríspido olhar desarmou o colega, ele cinicamente muda de tom e com um traço de ironia no rosto pergunta:

\_ Você quer alguma coisa?

O rapaz meio perturbado, gagueja e completa:

\_ Penso que não.

(...)

Esse negócio de segurar no olhar é coisa que todo preto devia saber. Evitaria muito papo furado. Mas não. O pessoal anda apagado,

escondido, encolhido, com ar de quem tem medo de bicho papão, tímidos olhares de moleque medroso, que pode ser castigado, repreendido ou barrado.

(In *Negros na noite*, p. 41-42)

O conto prossegue relativizando a “normalidade” das ações cotidianas. A implicância contra o preto que dorme no teto continua. A estranheza do fato do preto dormir no teto e a não compreensão do sentido daquilo pelos outros bem representa a estranheza/implicância dos branco em relação ao costumes típicos da coletividade afro-brasileira. Mais uma vez, Cunha Jr. convida a refletirmos sobre as relações sociais/raciais travadas no Brasil. Revela ainda, que, no tecido social, a hipocrisia reina de tal forma que o racismo parece ser uma via de mão dupla, e que a vítima histórica não pode e não deve revidar. Vejamos:

Como todas as manhãs, ele (o preto) se levantou, se espreguiçou, desceu pela parede e de repente deu um murro violento no sujeito (branco).

Fim. Nunca mais ninguém falou naquela história. Logicamente o sujeito resmungou, chamou o preto de violento, racista e coisas mais. Na escola, todos ficaram sabendo. Críticas e comentários pela atitude violenta não faltaram. Mas nada disto importa, afinal, que comentários podem fazer um preto que dorme no teto? Comentários são comentários, as ações são ações e dormir no teto... nada melhor do que isso. Se bem que tenha gente que prefira trepar na mesa.

(In *Negros na noite*, p. 45)

*Tear africano* (2004) reúne contos escritos durante os dez anos de militância de Cunha Jr. no Movimento Negro Unificado. Trata-se de uma obra que tece experiências, africanidades e a existência de vários afro-descendentes dos vários Brasis constituintes do Brasil: rural ou urbano, pretérito ou presente, real ou idealizado. Contendo uma linguagem poética e singela, o escritor associa determinação pessoal e consciência política, buscando retratar contradições étnicas de nossa sociedade. Quilombos, quilombolas e suas ressonâncias aparecem não apenas como símbolo de

vitória, mas como personagens sábias, dignas e complexas em sua integridade enquanto seres humanos.

Inicialmente, o título, *Tear africano*, remete-nos ao mito fundador das fiandeiras. Estas, de acordo com Pierre Brunel, “são responsáveis por uma das mais antigas invenções narrativas do mundo”, “além de responsáveis pela vigília nos períodos do dia e da vida do rigor inflexível das leis que regem a relação com a morte, seja de todas as nossas pequenas mortes individuais, seja do desaparecimento em geral” (Brunel, 1998, p. 370; 371). Na verdade o tear de Cunha Jr. visa apresentar/rememorar outras versões sobre a trajetória afro-descendente no Brasil, revertendo imagens e conceitos pré-estabelecidos pelos ditames da “cordialidade racial” amplamente propagada em nossa terra, como temos dito. O autor escreve, (re)funda africanidades múltiplas, variadas, no tempo e no espaço, rompendo com as fixações culturais outorgadas aos negros pelos brancos, o que se pode entender através da metáfora das “pequenas mortes” de Pierre Brunel. Bem ao caráter militante, o tear de Cunha Jr. constrói ainda imagens positivas de negros, ao passo que relativiza as aparições dos “brancos” enquanto paradigma cultural. Aqueles que passaram pela diáspora ou originários dela teceram e/ou tecem ainda hoje assimilações e repúdios, negociações, ampliação ou redução de fronteiras e conceitos culturais, dissimulações e atos concessivos, processando, assim, reconfiguração do espaço de origem.

A obra divide-se em 11 contos. Alguns destes, por sua vez, subdividem-se em outros pequenos fragmentos. Este aspecto estrutural do livro remete-nos, mais uma vez, à estrutura narrativa (e combativa) utilizada pelos *griots*, poetas cantadores e detentores do saber em África. Os *griots*, nas tradições orais de África, são um dos símbolos de todos os narradores, dos que contam contos, cantam décimas; são sábios, avós, mães e todos os demais personagens cênicos ou não, que, em muitas sociedades, são depositários de histórias, de testemunhos ou de tradições que eles contam. Não podemos desconsiderar a importância política que exercem em suas comunidades,

pois uma de suas funções sociais mais marcantes era elucidar os seus sobre os perigos e fundamentos do mundo (cf. Buenaventura Vidal, 1995). Bem ao gosto da memória, os contos valem-se dos fragmentos como eixo condutor de suas reflexões. Neste sentido, é possível dizer que Cunha Jr. atualiza também, no universo da narrativa em prosa, a função social dos *griots*. Como afirma o próprio autor na abertura do livro,

*Tear africano* é um livro de contos, em sua maioria baseados em fatos reais colhidos das vivências históricas de um povo, emigrante forçado do Continente Africano e migrante na sociedade brasileira. A África e a cultura africana funcionam como ponto de partida, como eixo norteador de uma identidade cultural e política. Identidade em que seres comuns seguem reivindicando o direito de ser comuns (...). Observo-os como parte de mim mesmo e recolho do real as experiências. Reflito sobre elas e as estampo em metáforas na narrativa de um contador de casos, de histórias, de fatos, do fazer lembrar como traço de nossa existência e de nossas persistências.

(In *Tear africano*, p. 7)

É possível, então, entender a obra como um chamado à reflexão ou à imaginação, pois ela trabalha contra a corrente que insiste em negar aos africanos e afro-descendentes a condição de seres inteligentes, construtores de nossa cultura. É o caso, por exemplo, do conto “O escravizado que tocava piano”, ambientado em finais do século XVIII, em pleno sertão mineiro, “nas serras onde a riqueza do ouro e da prata, das terras, das mãos e do conhecimento africano fizeram a abundância da distante Portugal” (p. 36). Na fazenda onde se passa a história, “chacoalha deselegante a impaciência de uma senhorinha” (*idem*). Ela está irritada pois seu professor de piano e canto não viera. Assim, um escravo se oferece para tocar o instrumento, de modo que a donzela pudesse cantar.

Numa das idas e vindas à varanda pragueja e pergunta a senhorinha:

– Quem vai tocar o piano para eu cantar? Este imbecil que nunca aparece – referindo-se ao ausente professor.

Repentinamente, um dos móveis, um dos seres moventes ali presente, impensável para ela ou para alcance possível dela, e para surpresa própria se manifesta:

\_ Se quiser, eu posso tocar o piano.

De súbito, o relho canta na mão da senhorinha:

Isto pra aprender a não mentir.

O relho soa novamente.

Isto pra aprender a não ser insolente e meter as orelhas em assuntos de brancos.

Ela sai em direção ao mesmo espaço da entrada resmungando:

Onde já se viu um negro tocando piano. Lá sabe ele o que é um piano?

(In *Tear africano*, p. 38)

Primeiramente, chama-nos a atenção a arrogância e ignorância da senhorinha, lida aqui como metonímia da classe senhorial. Não há em verdade África, mas Áfricas, tão vastas e diversas; espaços que travaram contato com vários povos do mundo. Talvez seja possível depreender do trecho que a classe senhorial brasileira não suporta mesmo a idéia de que os negros detivessem conhecimentos inúmeros, nem mesmo tidos pelo donos do poder no Brasil. Em certo sentido, pode-se depreender uma ruptura com a versão instituída da história de nossa nação, pois o narrador sugere que quem civilizou o branco foi de fato o escravo!

Na seqüência, a senhorinha manda o cativo tocar o piano, incrédula na possibilidade de ele pudesse dominá-lo.

\_Sabe tocar? – um sorriso de desdenho brilhou no rosto da senhorinha.

O relho se aproximou, mandante e reinante na tonalidade do relho ameaçador.

\_ Pois toque!

O rapaz olha com olhar cruzado, vai ao instrumento, espia em torno, prepara e toca. Mal começa a tocar, um grito interrompe a mal começada audição.

\_ Diabo! Coisa do diabo! Somente o diabo pode fazer um negro tocar piano!

A senhorinha sai correndo à procura de ajuda, de crucifixo, e sempre gritando:

\_Diabo! Diabo! Diabo! O diabo apareceu e fez o negro tocar piano. Só pode ser coisa do diabo.

(In *Tear africano*, p. 39)

Desesperada ante o que vira, a senhorinha sai de si, enlouquece e morre dois anos mais tarde, sempre repetindo que um negro não poderia ter tocado o piano e, sim, o diabo. Curioso é que o narrador trata de toda a caracterização da senhorinha e de todas as particularidades culturais típicas do estamento dominante de modo bastante irônico. A comicidade parece sugerir que o branco é quem seria verdadeiramente ignorante, o que se pode evidenciar pela última fala do escravo, depois de vendido a outros donos e já em combate contra portugueses:

\_ Como pode este povo primitivo, cruel e violento pretender ser civilizado, pretender nos escravizar? Nascemos livres, vivemos livres e morremos livres. Como pode gente tão ignorante querer nos dominar?

(In *Tear africano*, p. 40)

Deslocando a ambientação agora para a década de 1960, temos o conto “O morro dos pretos”, provavelmente construído a partir de influências do universo performático. Dividido em duas partes, inicialmente a secção “Olhando em torno do morro” situa ao leitor no tempo e no espaço. A segunda secção, demarcadamente irônica, denomina-se “Passagem da aurora revolucionária”, pois refere-se ao instante em que ocorrera a “revolução” de 1964. Descrito pelo narrador como “citação muito comum por este Brasil afora” (p. 15), o morro dos pretos é um “local de quilombos para lutar contra a escravidão, local onde se cultivam roças e se produziram alimentos

para trabalhadores de outras lavouras depois da abolição” (p. 16). Daqui já podemos depreender que o morro trata-se de uma região outrora quilombola, “neutra” com a evolução das cidades, mas de interesse imediato para os latifundiários locais.

Dentre as várias entradas temáticas que nos oferece o conto, destacamos a luta/ganância pela posse da terra, a violência de várias ordens incididas sobre os mais fracos, a arrogância da camada dominante, o coronelismo, as relações compulsórias de trabalho, mesmo após a abolição, a dinâmica política da época, a “revolução” de 1964, dentre outros. “Mas os tempos passaram, os distantes morros dos pretos se tornaram terras cobiçadas, terras valorizadas, para onde o poder local vai querer estender sua fazenda, onde o senhor de escravos moderno, coronel ou doutor, às vezes excelência ou deputado, vai impor seu domínio” (p. 16).

Doutor Gilberto, chefe político da região, filho de um coronel, encabula-se com os pretos do morro, pois em verdade interessa-se pelas terras deles. Sentia-se o senhor de toda a região, e, por conseqüência, de tudo que nela havia. “Doutor, pois estudou medicina no Rio de Janeiro, nunca curou doente nem receitou remédio. (...) Logo substituiu o pai, o falecido coronel, e hoje tem mais prática com arma de fogo que com bisturi” (p. 20). Dentre os pretos do morro, incomoda-lhe Josias, uma liderança afro-descendente que luta visivelmente contra os desmandos senhoriais. Este era o responsável por reuniões sindicais na cidade, a fim de elucidar a população sobre direitos.

Há um problema neste ponto, conforme aponta Sidney Chalhoub: “os sujeitos do poder senhorial concedem, controlam uma espécie de economia de favores, nunca cedem a pressões ou reconhecem direitos adquiridos em lutas sociais” (Chalhoub, 2003, p. 60), de onde concluímos que qualquer ato contestatório, aos olhos das elites, soava/soa unicamente como rebeldia, algo a ser duramente combatido. O diálogo entre Dr. Gilberto e Geraldo, um de seus empregados, bem confirma a tese de Chalhoub, relativa à intolerância dos dominadores:

\_ Geraldo, vem cá!

\_ Por que aqueles pretos não estão mais trabalhando? O trabalho já tá demais atrasado!

\_ Não sei não doutor!

(...)

\_ Como não sabe, homem, tenho ficado de olho em vocês. Tão todo dia como unha e carne a conversar e agora diz que não sabe? Vai, desembucha, antes que eu perca a paciência e te arranque a língua, desgraçado!

\_ Eu não sei não, seu doutor. Não sei mesmo. Juro que não sei, pelo meu padrinho Ci...

\_ Vai, vai saindo, desgraçado. Vai pro inferno com as tuas juras.

(In *Tear africano*, p. 16)

Talvez seja desnecessário abordar novamente a violência e o controle exercidos pela classe dominante. Mesmo por que, em outra passagem, tais fatos ficam latentes:

\_ José [outro empregado de Dr. Gilberto], e aqueles pretos que tinham acertado?

\_ Foram embora. Dizem que o que o doutor paga não dá pro sustento, que esta coisa de trabalho por comida é coisa pra escravo.

\_ Insolentes! Esses arruaceiros aí que ficam enchendo a cabeça dessa gente com história de trabalho, dá nisto!

\_ É doutor, as reuniões lá na cidade continuam, não adiantou os avisos que o senhor doutor mais o prefeito deram. Como o doutor pediu eu tenho acompanhado. Nem mesmo a gente tendo derrubado os barracos daqueles que são mais tagarelas a coisa acalmou.

(...)

\_ Não sei onde isso vai parar não, José. Tempos bons eram os do finado meu pai, quando o coronel era vivo não tinha destas coisas, o

governo lá do Rio impunha a autoridade, o país não tava esta bagunça que este gaúcho criou. Bem, chega, pode ir que vou ver o que faço.

(In *Tear africano*, p. 16-17)

Em várias outros momentos do conto, já na secção “Passagem da aurora revolucionária”, o narrador mostra-nos outros exemplos dos desmandos senhoriais. Gilberto procura uma forma de “não perder as rédeas” da situação. Aproveitando-se da emergência da “revolução”, associa-se aos “revoltosos”, destitui o delegado do poder, assume o controle político, toma o morro dos pretos, matando muitos e aproveitando fisicamente de outras, insere familiares seus em postos de comando, enfim, controla a região com mão de ferro e apoio dos militares, “verdadeiros donos das armas”.

Há uma alternância enunciativa nesta parte do conto: ora uma voz em terceira pessoa narra, ora “um velho escrivão de polícia” assume a vez, este tendo o presente como perspectiva enunciativa. Talvez a intenção seja colocar na boca do escrivão o relato dos fatos, ou seja, o ocorrido sendo narrado por uma de suas testemunhas oculares, que, no jogo textual, garante maior verossimilhança e credibilidade ao leitor. Assim, o escrivão é bastante irônico e performático ao narrar, bem ao estilo da grande maioria dos enunciadores criados por Henrique Cunha Jr. Pela voz dele é que ficamos sabendo dos acordos travados entre o poder militar e o poder local, representado pela família do doutor Gilberto, como a execução de inúmeras obras públicas pela Construtora Gilberto & Filho. O texto denuncia o enriquecimento escuso das elites brasileiras, sobretudo no período ditatorial (1964-1985). Em denúncia também das relações travadas nas camadas superiores da pirâmide social, bem como a cobertura das atrocidades e violações das leis instituídas.

Um bom exemplo é a tortura de Josias, pois este fora acusado de receber armas e treinamentos de Cuba. Todos deram por sua morte, após ele ficar três dias em um barril de fezes. Mas se é verdade que o mundo dá muitas voltas, Dr. Gilberto logo viu-se em momento delicado, mesmo com a posse total de sua região. Sua mulher o traíra

com um deputado e seu filho, “de regresso dos estudos, encabeçou a prefeitura e os negócios da construção civil” (p. 31) tendo morrido pouco depois, em um acidente – aparentemente sem causa:

Não sei Aprígio. Acho que a dona Cida tem razão. Como é que pode alguém morrer sem nenhuma razão, daquele jeito ainda, com aquele galho de árvore fincado no peito?”

“Cruz-credo, isto me dá arrepios, eu não mexo com estas coisas e nem com essa gente. Nossa Senhora que me proteja!”

“É estranho, não tem muito como explicar o acidente.

(In *Tear africano*, p. 31)

Fica-nos a dúvida sobre a causa da morte do filho de Dr. Gilberto. A partir daí, o doutor começa a se acabar. Nada mais dera certo para ele. O seu candidato perdera a Prefeitura, brigou bastante com a mulher e foi tirar satisfação com o deputado com quem ela o traía, em Recife. “Perdendo-se no caminho”, foi parar num prostíbulo de beira de estrada. Depois de gastar bastante dinheiro, de muito farrear, viu-se impossibilitado de continuar a viagem e decidiu ficar por lá mesmo. Foi surpreendido por uma voz calma, pausada, grave e segura:

\_Bom-dia, doutor Gilberto, pensei que não gostava de pretos, mas me enganei. Está deitado com uma.

Um meio salto na cama é interrompido e paralisado por um cano grosso de um 45 em direção à sua cabeça.

\_ Que é isso? – grita a moça.

\_Fica quieta. É só entre eu e ele. Já faz muito tempo que nós não nos vemos e faz dois dias que estou seguindo esta praga.

Aos soluços e tremores, Gilberto apenas gagueja o nome de Josias. O medo é tanto, tão forte o pavor, que dispensa o tiro de misericórdia.

\_ O homem se borrou todo, teve uma síncope e... e não voltou da viagem.

(In *Tear africano*, p. 33)

A cena de vingança de Josias insere-se como uma forma de resgate de si mesmo e de seu coletivo, uma metáfora das cobranças sociais empreendidas pelos afro-descendentes no Brasil. Podemos ainda pensar que os dominados cobrariam pelas várias violências de que foram vítimas com o passar dos anos. Se, por um lado, como apontou Chalhoub (op. cit.) as elites entendem qualquer reivindicação enquanto rebeldia a ser combatida e essa mentalidade gera o estereótipo do “negro demônio” (Proença Filho, 2004), a vingança de Josias pode ser associada à dos cavaleiros da justiça do livro de Apocalipse, imagem, aliás, já retratada por Castro Alves em *Bandido Negro*:

Cai, orvalho de sangue do escravo,

Cai, orvalho, na face do algoz.

Cresce, cresce, seara vermelha,

Cresce, cresce, vingança feroz.

(In *Obra completa*, p. 241)

O texto coloca em evidência o que Célia Maria Marinho de Azevedo (1987) define como “onda negra e medo branco”, ou seja, o temor dos brancos da vingança dos negros, que cobrariam pelos seus infortúnios, o que se pode ver pela cadeia semântica que gira em torno da expressão “seara vermelha” constante no poema de Castro Alves. Esta, por sua vez, deságua em no campo significativo de *semente*. Do campo semântico de *semente* (que implica o semeador e o semear) advêm as metáforas da *seara* e da *colheita*, termos revestidos de conotações bíblicas. A *colheita* implica, por um lado, fartura e, por outro, leva-nos a entender o ajuste de contas do juízo final, previsto pelo livro de *Apocalipse* – e visto pelas elites como a “onda negra”. No discurso bíblico, a colheita é equiparada à morte, momento em que atua a foice da justiça; em “Bandido negro”, é notório o constante encorajamento à revanche dos escravos e à instauração do que Célia Maria Marinho de Azevedo (op. cit.) chama de

“república negra, modelo Haiti”. Curioso é que a “seara vermelha” representa o local onde germina a colheita-vingança dos que se revoltam. Para os opressores, os escravos se inscrevem como demônios surgidos em tempestuosa noite. Mas, por outro lado, os versos de Alves e o conto de Cunha Jr. fazem dos escravos também anjos da justiça, sendo, assim, possível aproximá-los dos vingadores cavaleiros apocalípticos. Com relação à vingança de Josias dá-se o mesmo, dependendo do prisma que norteia a visão do leitor, bem como sua identificação social.

O desfecho do conto é carregado mais uma vez pela dicção irônica do narrador, que zomba da verdade oficial criada pelo governador para a morte de Dr. Gilberto.

Procedimentos oficiais: construíram a histórica transferência para um hotel de luxo, atestado de óbito dado por legista que tinha prestado outros relevantes serviços ao Estado. Um cala-boca na moça e algum dinheiro para ela desaparecer no Rio de Janeiro.

‘Temos que zelar pela reputação dos homens de bem deste país. Quem a viúva saiba como ele morreu. Temos que proceder assim para que as pessoas dignas não tenham o nome arrastado na lama.’

Foram assim as palavras finais do governador aos seus comandados quanto aos procedimentos para abafar o caso.

(In *Tear africano*, p. 33)

Em denúncia também o “sistema de corrupção brasileiro”, o qual fabrica verdades, constrói e destrói personalidades, mascara fatos. Tudo isso, não raro, apoiado pelo poder instituído, na visão do narrador. Não obstante, o desfecho do conto coloca em xeque a fabricação de nossa história, de nosso passado, que é antes de mais nada discursos construídos e repetidos.

Assim, tentamos mostrar o processo evolutivo do pensamento literário de Henrique Cunha Jr., desde a primeira edição de *Cadernos Negros* (1987) até sua última obra, *Tear africano* (2004). Marca fundamental da escrita do autor é o caráter militante, político, sempre vasto e diverso, através de uma linguagem poética e singela.

Certamente a literatura do autor paulista não está apenas centrada na etnicidade negra, mas faz dela o fio condutor principal do conjunto de seus textos.

### Referências bibliográficas

- ALVES, Miriam; XAVIER, Arnaldo; CUTI [Luiz Silva] (Orgs.). *Criação crioula, nu elefante branco*. São Paulo: IMESP, 1987.
- ALVES, Castro. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1997.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Brasília: UnB, Rio de Janeiro: J. Olympio; 1997. 2.ed. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Resende Costa & Vera Whately.
- BUENAVENTURA VIDAL, Nicolás. “Viaje a la tierra de los griots (Costa do Marfim, Mali, Burkina Faso)”. In *América Negra*. Bogotá: ed. de la Pontificia Universidad Javeriana, 1995. n. 10. p.175-190.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CUNHA JR. Henrique. *Negros na noite*. São Paulo: EDICON, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Mineapolis: University of Minesota Press, 1984. Trad. Geoff Bennington & Brian Massumi.
- MUSSA, Alberto Baeta N. “Estereótipos do negro na literatura brasileira: sistema e motivação histórica”. In *Estudos afro-asiáticos 16*. Rio de Janeiro: CEAA-UCAM, março de 1989.
- SADER, Emir S. (Org.). *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003. v. 1. Trad. Luiz Bernardo Pericás. 1 ed.
- QUILOMBHOJE (Org.). *Cadernos negros 1*. São Paulo: ed. dos autores, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cadernos negros 3*. São Paulo: ed. dos autores, 1980.

\_\_\_\_\_. *Cadernos negros 24*. São Paulo: ed. dos autores, 2001.

[www.quilombhoje.com.br/sobrecadernos/orelhaabdias.htm](http://www.quilombhoje.com.br/sobrecadernos/orelhaabdias.htm), acesso em 03/01/2007.