

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Auliam da Silva

***A DESCOBERTA DO FRIO, DE OSWALDO DE CAMARGO: UMA ESCRITA
ALEGÓRICA***

Belo Horizonte

2020

Auliam da Silva

***A DESCOBERTA DO FRIO, DE OSWALDO DE CAMARGO: UMA ESCRITA
ALEGÓRICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Dra. Terezinha Taborda Moreira.

Linha de Pesquisa: Trânsitos literários: produção, tradução, interpretação.

Belo Horizonte

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Silva, Auliam da
C172d.Ys A descoberta do frio, de Oswaldo de Camargo: uma escrita alegórica /
Auliam da Silva. Belo Horizonte, 2020.
80 f.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Camargo, Oswaldo de, 1936- - A descoberta do frio - Crítica e interpretação. 2. Literatura africana (Português). 3. Racismo na literatura. 4. Narrativa (Retórica). 5. Alegoria. 6. Literatura - História e crítica. 7. Intertextualidade. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(6).09

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito - CRB 6/2999

Auliam da Silva

***A DESCOBERTA DO FRIO, DE OSWALDO DE CAMARGO: UMA ESCRITA
ALEGÓRICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Trânsitos literários: produção, tradução, interpretação.

Professora Doutora Terezinha Taborda Moreira – PUC Minas (Orientadora)

Professora Doutora Assunção de Maria Sousa e Silva – UESPI (Banca examinadora)

Professora Doutora Franciane Conceição da Silva – UFPB (Banca examinadora)

Professora Doutora Vera Lopes – PUC Minas (Suplente)

Belo Horizonte, 31 de julho de 2020

Para aquela que sonhou (antes de mim) os meus sonhos, minha mãe.

In memoriam daquele que me instruiu nas veredas da integridade, meu pai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a Jesus Cristo, o meu Salvador, pela saúde e oportunidade de terminar mais essa etapa acadêmica da minha vida.

Agradeço a minha esposa, Priscila, pela paciência e amor transmitidos durante esses anos.

Agradeço a minha mãe, Antônia, e minhas irmãs, Aldenise, Aldilene e Aldeize, por sempre acreditarem em minha capacidade.

Agradeço a minha orientadora, Dra. Terezinha Taborda Moreira, por acolher meu projeto, pela paciência, pelos grandes ensinamentos durante as orientações e por todo carinho transmitido.

Agradeço aos colegas de turma (mestrado e doutorado), principalmente Fabiana, Marcela, Bruna, Simone e Rafael, pelas proveitosas discussões e aprendizados compartilhados.

Agradeço aos amigos Júnior e João, os quais sempre me auxiliavam mesmo estando no Pará e eu no Amazonas.

Ao GEED (Grupo de Estudos “Estéticas Diaspóricas”) pelas indicações de leituras e ótimas energias compartilhadas.

Agradeço aos funcionários da Secretaria do programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, por me auxiliarem sempre que podiam.

Agradeço a minha banca examinadora, Dra. Franciane Conceição da Silva e Dra. Assunção de Maria Sousa e Silva, pelas grandes sugestões para minha pesquisa e pela leitura arguta da minha dissertação.

Por fim, agradeço a todos os professores do programa Pós-graduação em Letras da PUC Minas pelos ensinamentos divididos, experiências e alegrias transmitidas. Todos foram verdadeiros mestres e só tenho que agradecer por tudo!

RESUMO

O intuito de nossa pesquisa visa lançar uma leitura sobre a novela *A descoberta do frio* (2011), do escritor afrodescendente Oswaldo de Camargo. A narrativa diz respeito a um frio que aflige somente a população negra, fustigando-a até chegar ao ponto de fazê-la desaparecer. Esse frio é uma construção alegórica que pode ser lida como a violência racial que acomete os afrodescendentes na sociedade brasileira. Ao longo da narrativa várias personagens padecem com o frio enquanto outras buscam explicar e comprovar sua existência como uma moléstia. A partir dos conceitos de intertextualidade, polifonia, alegoria, autorreferencialidade e narrativa de resistência, buscamos destacar as estratégias textuais das quais Oswaldo de Camargo lança mão, na construção de seu texto literário, para discutir a violência racial na contemporaneidade brasileira. Em nossa pesquisa conseguimos perceber que a novela *A descoberta do frio*, através de estratégias textuais, questiona e abala discursos totalizantes como o da existência de democracia racial no Brasil. Nossa pesquisa será de cunho bibliográfico valendo-se de áreas da estética, da teoria literária e da crítica filosófico-histórica. Dentre os vários teóricos que nos serviram de base para a análise, destacam-se: Bakhtin (2018), Walter Benjamin (2012; 2018), Duarte (2008), Gagnebin (2013), Kristeva (2012), Grawunder (1996), Perrone-Moisés (2016) e Munanga e Gomes (2016).

Palavras-chave: Literatura Afro-brasileira. Racismo. Resistência. Alegoria. Oswaldo de Camargo.

ABSTRACT

The objective of our research is to present a reading of the novel “Discovery of the Cold” (2011), by the Afro-descendant writer Oswaldo de Camargo. The narrative concerns a cold that afflicts only the black population, harassing them until they reach the point of disappear. This cold is an allegorical construction that can be read as the racial violence that affects African downward people on Brazilian society. Throughout the narrative, several characters suffer from the cold while others seek to explain and prove its existence as a disease. Based on the concepts of intertextuality, polyphony, allegory, self-referentiality and narrative of resistance, we seek to highlight the textual strategies that Oswaldo de Camargo uses, in the construction of his literary text, to discuss racial violence in Brazilian contemporary times. In our research we can notice that the novel “A Discovery of the Cold”, through textual strategies, questions and shakes totalizing discourses such as the existence of racial democracy in Brazil. Our research will be bibliographic in nature, using areas of aesthetics, literary theory and philosophical-historical criticism. Among the various theorists who served as the basis for the analysis, following authors stand out: Bakhtin (2018), Walter Benjamin (2012; 2018), Duarte (2008), Gagnebin (2013), Kristeva (2012), Grawunder (1996), Perrone-Moisés (2016) and Munanga and Gomes (2016).

Keywords: Afro-Brazilian literature. Racism. Resistance. Allegory. Oswaldo de Camargo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A PRÁTICA DA INTERTEXTUALIDADE	12
2.1 O entrecruzamento de obras no tecido narrativo de <i>A descoberta do frio</i>	13
2.2 O tom metaliterário de <i>A descoberta do frio</i>	25
3. POLIFONIA E AFRODESCENDÊNCIA	33
3.1 A figura do intelectual e o caráter polifônico de <i>A descoberta do frio</i>	33
3.2 <i>A descoberta do frio</i> como literatura afro-brasileira	41
3.2.1 A Temática	43
3.2.2 A Autoria	45
3.2.3 O Ponto de Vista	48
3.2.4 A Linguagem	51
3.2.5 O Público Leitor	54
4. O TOM ALEGÓRICO E A NARRAÇÃO “A CONTRAPELO” EM <i>A DESCOBERTA DO FRIO</i>	56
4.1 A escrita alegórica de <i>A descoberta do frio</i>	56
4.2 Uma narrativa escrita a “contrapelo”	65
5. CONCLUSÃO	74
REFERÊNCIAS	76

1. INTRODUÇÃO

Segundo Zilá Bernd (1988), não podemos compreender a História Literária como uma totalidade fechada. Essa estudiosa compreende ainda que aquelas obras, onde surge a “voz dos vencidos” com sua visão da História, em determinados contextos, não são compreendidas como literatura e, portanto, são ignoradas. Por isso, caminhando na mesma via apontada por Walter Benjamim (2012), essa estudiosa propõe que a História Literária deve estar “aberta” a outras leituras possíveis, visto que “percebê-la permanentemente inacabada deverá permitir que autores ou movimentos possam transitar da esfera da sombra para a esfera da consagração” (BERND, 1988, p. 16).

Muitos escritores afrodescendentes, ao produzirem literatura afro-brasileira, são relegados ao esquecimento pelo fato de trazerem para o palco das discussões “vozes negras revolucionárias” (BERND, 1988), que questionam a cânone literário, a cultura oficial e as ideologias “brancas” da sociedade brasileira.

A necessidade dos escritores afrodescendentes de trazerem para o plano literário um ponto de vista “negro”, distinto do eurocêntrico, implica uma instabilidade nas organizações dos discursos poéticos. A atitude desses escritores, os quais adotam um posicionamento marginal, colocando-se ao lado dos grupos marginalizados cujas vozes querem tornar audíveis, torna-se similar à figura ameaçadora de um dinamiteiro, isto é, aquele que busca fazer voar pelo céu determinado alvo (BERND, 1988).

Se analisarmos nossos manuais de literatura brasileira vamos perceber que existem poucos escritores(as) negros(as) canonizados(as). Os poucos já são bem conhecidos: Machado de Assis (cuja crítica insiste em branquear), Cruz e Souza e Lima Barreto. Contudo, há muitos outros escritores que não tiveram suas obras legitimadas pelo cânone, provavelmente não pela falta de “qualidade estética”, mas sim por seu caráter revolucionário e questionador do campo literário¹ e dos discursos canônicos que estereotipam e estigmatizam os afrodescendentes.

Com os avanços nas discussões e pesquisas, nomes como os de Carolina Maria de Jesus, Maria Firmino dos Reis, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Cuti, Adão Ventura, dentre outros, têm ganhado relevância no plano das nossas letras nacionais, especialmente dos anos

¹ Como exemplo disso temos os poemas *Outra nega Fulô*, de Oliveira Silveira (2020) e *O que não dizia o poeminha do Manuel*, de Márcio Barbosa (2020). Ambos buscam reverter imagens depreciativas da mulher negra, expostas pelos poemas *Essa negra Fulô*, de Jorge de Lima, e *Irene*, de Manuel Bandeira.

1970 para cá. A ideia é dar destaque para a produção artística dessa camada étnico-racial que, por conta das instâncias legitimadoras, não são veiculadas na grande mídia e nos circuitos literários canônicos. Por conta disso, nos propomos a discutir a novela *A descoberta do frio* (2011), de Oswaldo de Camargo, com o intuito de trazer, para o palco das discussões, a produção literária desse escritor, que merece destaque na produção literária nacional.

Em nosso entendimento, a novela de Camargo é uma narrativa que se vale de elaborações estéticas instigantes para discutir um aspecto muito negligenciado pela sociedade brasileira, que é a violência racial. Na obra analisada temos a presença de um frio que aflige somente a população negra. Parte da comunidade desacredita no frio, outra parcela acredita que ele é uma doença que já fez inúmeros negros(as) desaparecerem. Os protagonistas da novela, ao se depararem com o primeiro caso de frio que presenciam, decidem iniciar uma jornada para achar uma cura para tal moléstia e para provar para os incrédulos que o frio era real e poderia fazer desaparecer toda a comunidade afrodescendente. Em nossa leitura, as elaborações formais em torno do frio e da jornada dos protagonistas, nos evidenciam uma obra que tange tanto a esfera estética quanto a ética, pois reelabora, esteticamente, questões que dizem respeito ao racismo e à violência racial.

Antes de explicarmos como ficou dividida nossa pesquisa, achamos oportuno realizar uma apresentação do autor de *A descoberta do frio*. Oswaldo de Camargo nasceu 1936, em Bragança Paulista, no estado de São Paulo, e seguiu carreira como jornalista, atuando como revisor no jornal *O Estado de São Paulo*, redator e resenhista literário no *Jornal da Tarde*. Ex-seminarista, fez o curso de Humanidades (Latim, Português, Francês e Grego) no Seminário Menor Nossa Senhora da Paz, em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo. Estudou teoria musical e órgão, assim como piano, no Conservatório Santa Cecília, na capital paulistana.

Oswaldo de Camargo é um escritor com uma produção consistente ao longo das últimas décadas, chegando a publicar as seguintes obras: *Um homem tenta ser anjo* (poemas, 1959), *15 Poemas Negros* (poemas, 1961), *O carro do êxito* (contos, 1972), *A descoberta do frio* (novela, 1979), *O estranho* (poemas, 1984), *A Razão da Chama* (antologia, 1986), *O Negro Escrito* (ensaios, 1987), *A descoberta do frio* (novela, segunda edição revisada e ampliada, 2011), *Solano Trindade: Aproximações* (ensaios, 2012), *Oboé* (novela, 2014), *Raiz de um Negro Brasileiro* (memórias, 2015), *Lino Guedes: seu tempo e seu perfil* (ensaios, 2016), *O carro do êxito* (contos, segunda edição revista e ampliada, 2016) e *Luz & Breu* (antologia poética, 2017).

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “A prática da intertextualidade”, buscamos realizar uma discussão em torno da elaboração intertextual presente em *A descoberta do frio* (2011). Na construção de sua novela, Oswald de Camargo realiza um intenso diálogo com obras de outros artistas afrodescendentes e africanos que discutem a violência racial contra a comunidade negra. Em nossa leitura, acreditamos que a narrativa tece esse diálogo com o objetivo de iluminar a produção literária desses artistas e questionar o cânone das nossas letras nacionais. Além disso, a novela faz uma reflexão sobre a própria literatura afro-brasileira (conceito que será discutido no capítulo 2) a partir dos poetas fictícios Batista Jordão e Pedro Garcia, apresentando, assim um tom autorreferencial, que pode ser compreendido como uma prática metatextual.

No segundo capítulo, intitulado “Polifonia e Afrodescendência”, nosso intuito é destacar o tom polifônico que a novela de Oswald de Camargo apresenta. A narrativa traz em suas malhas textuais vozes de intelectuais e escritores africanos, afrodescendentes e de personagens fictícios que ora convergem ora divergem sobre o lugar que o negro ocupa em sociedade. Além disso, buscamos compreender a novela *A descoberta do frio* como uma literatura afro-brasileira a partir das “constantes discursivas” discutidas por Eduardo Duarte em “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção” (2008).

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado “O tom alegórico e a ‘narração’ a contrapelo em *A descoberta do frio*”, buscamos compreender o frio como uma alegoria da qual a narrativa lança mão para discutir a violência racial que aflige a comunidade afrodescendente. O trabalho alegórico constitui-se aqui não apenas como um recurso estético, mas também como um operador para discutir esse aspecto tão caro para a sociedade brasileira. Além disso, intentamos entender a novela como uma narrativa de resistência que, através de estratégias textuais, como intertextualidade, polifonia e alegoria, busca questionar um discurso que busca ser oficial: a ideia de existir uma democracia racial no Brasil. Por situar-se na contracorrente desse discurso que intenta ser canônico, buscamos compreender *A descoberta do frio* como uma narrativa que escova a contrapelo essa pretensa história oficial.

Como métodos para o desenvolvimento deste projeto, iremos realizar uma pesquisa de cunho bibliográfico. Apoiar-nos-emos em dois referenciais teóricos: um de caráter estético e outro ético, aproximando-se da proposta de Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003) de realizar um estreitamento dessas duas áreas.

Com relação ao primeiro referencial teórico ele nos é adequado pois pretendemos discutir os conceitos de alegoria, intertextualidade e polifonia como elementos estruturantes da novela de Oswald de Camargo. Para tanto, partiremos das discussões de: Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2010) e *O trabalho da citação* (1996); Julia Kristeva em *Introdução a Semanálise* (2005); João Adolfo Hansen em *Alegoria* (2006); Maria Zenilda Grawunder em *A Palavra Mascarada* (1996) entre outros.

O segundo referencial teórico, o ético, é oportuno haja visto que a obra de Oswald de Camargo apresenta também um projeto literário de questionamento e denúncia da falsa democracia racial que é veiculada por uma história totalizante e oficial. Para tanto, partiremos das discussões de: Walter Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984) e *Sobre o Conceito da história* (1987) e a releitura que alguns estudiosos fazem de sua filosofia da história, como Jeanne Marie Gagnebin (2011), Reyes Mate (2011), Michael Löwy (2005), assim como dos estudiosos Florestan Fernandes em *O negro no mundo dos brancos* (2007); Kabengele Munanga e Nilma Gomes em *O negro no Brasil de hoje* (2010) entre outros.

Esperamos que, com esta pesquisa, possamos contribuir para o acúmulo da fortuna crítica de Oswald de Camargo e, por conseguinte, da literatura afro-brasileira. Ao discutirmos obras de escritores afrodescendentes que questionam e abalam, por meio de elaborações estéticas e formais, discursos pretensamente canônicos, acreditamos estar contribuindo para desvendar muitos fatos que a cultura triunfante mascara.

2. A PRÁTICA DA INTERTEXTUALIDADE

Oswaldo de Camargo, na seção “Sobre esta edição” de *A descoberta do frio* (2011), nos traz algumas considerações acerca dessa narrativa literária. Esse escritor afirma que sua obra teve a primeira edição publicada em 1979, pelas Edições Populares, momento de grande efervescência no meio cultural negro no estado de São Paulo. Para Camargo, algumas obras publicadas um ano antes evidenciam essa “movimentação cultural”, tais como *Memórias da Noite* (1978), de Abelardo Rodrigues, *Poemas da Carapinha* (1978), de Cuti, e os *Cadernos Negros nº 1* (1978), de vários autores.

É interessante notar que obra de Camargo dialoga a todo momento com a produção literária de outros escritores que discutem temas como racismo, violência e opressão contra a comunidade afrodescendente. Figuras como Lino Guedes, Nikki Giovanni, Solano Trindade e Amos Tutuola são alguns exemplos de intelectuais evocados. Vejamos um fragmento abaixo:

– Se me pedirem um modelo para que se escreva algo válido para a Afro-Brasiltude, eu recomendaria que se parta desta frase de Tutuola, no romance *O bebedor de vinho de palmeira*: “A dança dançou”. Poesia existe quando a palavra flutua; nós a soltamos no papel, ela foi soprada pelo mistério, de longe, e volta para lá, porque outro é o seu reino. (CAMARGO, 2011, p. 26, grifos do autor).

A novela de Oswaldo de Camargo é construída a partir da intertextualidade. Como acontece no fragmento acima, em que a voz do narrador dialoga com o romance do intelectual africano Amos Tutuola em uma reflexão metaliterária. Ao longo da novela nos deparamos com as vozes de vários intelectuais e diversos textos literários que entram em um diálogo intenso sobre a condição dos africanos e dos afrodescendentes, transformando a própria construção do texto literário como uma reflexão profunda sobre essa questão. Ainda sobre essa prática da intertextualidade, Terry Eagleton nos assegura:

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual”. (EAGLETON, 1983, p. 148, grifos do autor).

O trabalho feito em torno da intertextualidade nesse sentido é bastante interessante, pois o escritor manipula vários textos que acrescentam à sua obra, a qual não é necessariamente “influenciada”, mas sim construída com camadas de textos que vão sendo justapostas. No contexto de *A descoberta do frio*, Camargo lança mão dessa intertextualidade pois seu projeto literário visa também questionar o cânone e dar destaque para a produção artística e crítica dos afrodescendentes. Para tanto sua novela traz, para o plano narrativo, obras de artistas e intelectuais negros, sejam africanos ou afro-brasileiros, as quais são inseridas na narrativa como camadas textuais que compõem a novela como um todo. A crítica desenvolvida durante a trama narrativa destina-se não somente ao debate sobre o racismo, mas também sobre os espaços negados para a produção poética e intelectual afrodescendente.

2.1 O entrecruzamento de obras no tecido narrativo de *A descoberta do frio*

A semioticista Julia Kristeva (2012), já na década de 1960, nos traz algumas formulações para pensarmos a construção textual. Entendendo o texto como “produtividade”, a teórica francesa nos revela a existência de neutralizações e cruzamentos de diversos enunciados dentro de um texto. A essa permutação de textos Kristeva chama de intertextualidade. Segundo ela:

[...] o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fator maior: a palavra (texto) é o cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: *todo texto se constrói como mosaico de citações*, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2012, p. 141-142, grifo nosso).

O texto seria uma colcha de retalhos, sua composição estaria repleta de outros textos que formariam uma unidade plurivalente. Para chegar nesse pensamento, Kristeva parte das formulações que Mikhail Bakhtin estava desenvolvendo em torno do conceito de dialogismo. O linguista José Luiz Fiorin (2018) destaca que o conceito de dialogismo é o elemento central na filosofia da linguagem do teórico russo. Para este no processo de comunicação os enunciados

relacionam-se de forma dialógica. Um enunciado, para construir seu discurso, tem em mente o discurso de outrem, no qual estará presente no seu. Fiorin destaca ainda: “[...] todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2018, p. 22). Mas, segundo Fiorin, não podemos generalizar e compreender toda relação dialógica como uma prática intertextual. Para ele:

[...] deve-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade. [...] Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga (FIORIN, 2018, p. 58).

Segundo Thiphaine Samoyault (2008), nas últimas décadas o termo intertextualidade vem sendo largamente discutido ao ponto de se tornar um conceito ambíguo. Termos como: biblioteca, diálogo, tessitura, entrelaçamento ou até mesmo incorporação são utilizados, com menor rigor técnico, para referir-se à prática da intertextualidade. A teórica americana nos assegura que esse conceito é uma noção instável atualmente, haja vista que ela segue, pelo menos, por duas ramificações:

[...] uma torna-a instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados; a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários. (SAMOYAUULT, 2008, p. 13).

Gérard Genette é um dos teóricos que buscam tratar a intertextualidade pelo viés da questão estética. Em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), adotando a nomenclatura de relações transtextuais, o estudioso francês busca ampliar a discussão feita por Julia Kristeva acerca da intertextualidade. Genette nos apresenta uma lista de cinco tipos de relações transtextuais, a qual não é totalmente conclusiva, mas pode nos auxiliar na compreensão desse jogo poético.

O primeiro tipo de relação transtextual trata-se da intertextualidade, já explorado por Kristeva, o qual implica: “[...] uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e mais frequentemente, como presença efetiva de um texto dentro do outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Como exemplos o teórico traz a prática da citação e da alusão, sendo que a primeira carrega um tom mais explícito e literal e a segunda, um tom menos explícito e literal.

A metatextualidade seria o segundo tipo de transtextualidade. Esta categoria diz respeito aos “comentários” que possam unir um texto a outro. Esse tipo de relação desempenharia uma função crítica na medida em que o texto-fonte seria convocado por outro texto não necessariamente literário.

A paratextualidade é o terceiro tipo evocado por Genette. A transtextualidade se dá, nesse caso, na relação que a obra mantém com seus paratextos: prefácios, advertências, título, subtítulo, posfácio, epígrafes, ilustrações, notas de rodapé etc. Nessa categoria a obra apresenta um espaço pragmático na medida em que os paratextos podem influenciar o leitor.

A architextualidade, por sua vez, seria o quarto tipo. De caráter mais implícito e até mesmo abstrato, essa categoria elencada por Genette “[...] articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la rose*, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc, que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico”. (GENETTE, 2010, p. 17).

O quinto tipo de transtextualidade trata-se da hipertextualidade, a qual implica “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele *brota* de uma forma que não é do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18). Aqui teríamos um exemplo de literatura de “segunda mão”: o texto B, derivado de outro texto preexistente A, não precisa necessariamente citar este, contudo não poderia existir sem seu predecessor. Como título de exemplo, Genette afirma que a *Eneida*, de Virgílio e *Ulisses*, de James Joyce, são hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, de Homero. Para o crítico francês esse é o principal tipo de transtextualidade, na qual ele vai se deter ao longo de seu livro. A sistematização que Genette opera em seu livro acerca da intertextualidade é bastante oportuna no que diz respeito ao detalhamento dessa categoria tão ambígua e que permeia não somente âmbito da crítica literária.

Outro estudioso que faz uma pesquisa relevante no âmbito da intertextualidade é Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996). Nessa obra o teórico francês destaca a

citação e a alusão como mecanismos dos quais o escritor se vale para tecer sua obra. Com destaque para a citação, esta tem o poder de agregar dois tipos de operações: por um lado a extirpação, por outro lado o enxerto. Esses objetos, extirpados e enxertados, fazem parte de uma dialética da citação que compreende uma vigorosa mecânica de deslocamentos. Para o teórico francês essa prática transtextual é um procedimento análogo ao da cirurgia, pois:

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo. [...] A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos, que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo do meu texto (como as papeletas de Proust). A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais (COMPAGNON, 1996, p 37-38).

A analogia feita por Compagnon é bastante interessante, haja vista que evidencia a prática da citação como um procedimento cirúrgico no qual o autor extirpa e enxerta os fragmentos que servirão para a construção do novo texto. O teórico destaca ainda que:

a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina de leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância. (COMPAGNON, 2006, p. 58-59).

É interessante vermos como a prática da intertextualidade é um recurso do qual o escritor lança mão para construir seu texto, seja ele literário ou não. No caso específico de nossa pesquisa verificamos que a novela *A descoberta do frio*, de Oswald de Camargo, apresenta em sua tessitura narrativa citações e alusões a outros textos literários de alguns escritores, tais como: Cruz e Sousa, Amos Tutuola e Ovídio, dentre outros, os quais iremos analisar nos próximos parágrafos tentando compreender o porquê de serem evocados.

Uma das personalidades citadas por Oswald de Camargo em *A descoberta do frio* (2016) é Cruz e Sousa. Grande figura entre os poetas do Simbolismo no Brasil, antes dele houve nomes como Medeiros e Albuquerque e Wenceslau de Queirós, contudo, segundo Alfredo Bosi: “Nada, porém, se compara em força e originalidade à irrupção dos *Broquéis* com que Cruz e

Sousa renova a expressão poética em língua portuguesa” (BOSI, 2013, p. 287). Massaud Moisés também concorda com Bosi ao afirmar: “Cruz e Sousa realizava um elevado e singular ideal de arte: chegar a alturas que o situam entre os maiores poetas brasileiros de todos os tempos [...]” (MOISÉS, 2016, p. 334).

Nascido em 1861 em Desterro (atual Florianópolis), Cruz e Sousa era filho de escravos libertos. Desde jovem atua na imprensa catarinense produzindo crônicas que discutiam a abolição da escravatura, além de combater o preconceito racial, o qual impediu o poeta de assumir o cargo de promotor que lhe fora designado em Laguna. Segundo Moisés, nesse período de juventude sua produção literária ainda é marcada pelos temas sociais e circunstanciais, porém:

A partir de 1885, opera-se uma reviravolta, e sua atenção desloca-se para o próprio “eu”: descobre, com isso, a interação que deveria estabelecer com o mundo, exprimindo o seu microcosmo interior e focalizando o drama da condição humana. Atingia, desse modo, o equacionamento com o real próprio do grande poeta, debruçado sobre as crises do “eu”, no recesso do qual palpita o “eu” coletivo e atávico, ou sobre os problemas do ser humano “em situação” (MOISÉS, 2016, p. 326, grifo do autor).

Cruz e Sousa, ao longo dos anos, vai moldando sua produção literária até chegar na publicação de *Missal* e *Broquéis*, em 1893. A partir dessa obra sua poesia alcança, de fato, o viés do Simbolismo, a partir do qual irá cultivar a busca pela musicalidade, o recurso a vocábulos exóticos e o uso farto de maiúsculas e aliterações. Contudo, as questões racial e social ainda farão parte da sua produção poética, mas agora revestida na questão existencial do “eu”: “O drama existencial de Cruz e Sousa enraíza-se num problema de ordem numinosa, a que não ficaram alheias inquietações de natureza estética, avolumadas pelo conflito interior criado por sua condição de negro marginal numa sociedade racista”. (MOISÉS, 2016, p. 333).

É nesse âmbito poético que temos “O Emparedado”, prosa poética presente no livro póstumo *Evocações* (1898). Carregado de sinestésias, esse texto de Cruz e Sousa apresenta-nos um eu-lírico dilacerado e encurralado pela sociedade em que vive. A estética simbolista está fortemente presente ao longo dos parágrafos como no exagero de figuras alvas, na busca pelo transcendental e nas aliterações. Contudo, a questão racial também é abordada:

Não! Não! Não! Não transportarás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram

acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça. (CRUZ E SOUSA, 2019, On-line).

O eu-lírico recorre à figura da pedra para construir a imagem da intransponibilidade com que se defronta na edificação do mundo, devido a sua condição racial. A pedra surge aqui como um elemento sólido, firme e que vai se agrupando para criar uma fortaleza na qual o eu-lírico se vê preso, e que vem sendo construída ao longo dos séculos:

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmo e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! Ainda, uma derradeira parede. Fechando tudo, fechando tudo – horrível! Parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... (CRUZ E SOUSA, 2019, On-line).

Totalmente encurralado, temos um eu-lírico que se vê preso por conta de paredes que são erigidas com base na ignorância, no preconceito e na ciência. As pedras formadoras de tais paredes representam os pensamentos escravistas que ainda pairavam na época. O eu-poético utiliza tais figuras para expor sua condição de luta contra o perecimento numa sociedade racializada, que o cerca por todos os lados pressionando sua condição existencial.

Ao lermos *A descoberta do frio*, conseguimos notar que Oswaldo de Camargo se apropria da figura do emparedado de Cruz e Sousa e insere essa personalidade na narrativa. Ao longo da novela temos várias menções ao poeta simbolista como uma figura importante da literatura brasileira:

O que se chamava ‘sujeira’ de Batista Jordão era situar-se, ambíguo, nos dois bares: Toca das Ocaias, dissecando versos de Mallarmé, Cruz e Sousa, sobretudo os dos *Broquéis* e, por outro lado, sua presença constante no Malungo, onde o pessoal queria ouvir as verdades que o povão negro pudesse entender.

[...]

Batista Jordão, que citava Cruz e Sousa de cor, dos *Broquéis* aos *Últimos Sonetos*, que via em Solano Trindade um dos que se detiveram ante o dilaceramento interior [...] (CAMARGO, 2011, p. 37-39, *passim*, grifos do autor).

Situado ao lado de Mallarmé, Apollinaire e Solano Trindade, Cruz Sousa ocupa espaço privilegiado na narrativa de Oswald de Camargo como um poeta complexo e de difícil acesso. Ele é destacado como exemplo de exímio artesão das palavras. Contudo, o que nos chama a atenção é a apropriação das imagens evocadas por Cruz e Sousa, em “O Emparedado”, por Oswald de Camargo. Este autor traz para o tecido de sua narrativa a figura da “parede” do poeta simbolista, mas com um outro sentido, uma resignificação:

Um velho suave, paternal, que até aquele momento estivera cochilando, interrogou-o, obsequioso:

– O que se poderia fazer para arredar de você este frio, meu filho?

Aí Zé Antunes pensou, pensou, por fim soltou, mas brincando:

– Talvez um muro bem alto, para se opor ao sopro do frio...

A confusão saltou no meio do estúdio.

Um dos entrevistadores, com os olhos encharcados de indignação, berrou:

– Eles querem muros! Querem muros! Os nossos irmãos negros querem ser isolados por muros! (CAMARGO, 2011, p. 52).

A figura da parede, tão presente na prosa poética de Cruz e Sousa, como algo que sufocava o eu-lírico e delimitava seu espaço, é recuperada por Oswald de Camargo com um outro sentido: um muro como proteção contra o frio, o qual é compreendido como a violência racial que aflige os personagens da narrativa. Por conta disso, o protagonista do romance sugere que sejam construídos muros para deter o avanço do frio sobre a população afrodescendente. Zé Antunes “brinca” com essa expressão, pois já sabe que seus ouvintes não compreenderão que os muros são para deter o frio. Contudo, os interlocutores do protagonista compreendem que ele quer separar a população afrodescendente dos demais, segregando-os.

O processo de resignificação que Oswald de Camargo faz no tecido narrativo de *A descoberta do frio* é bastante interessante na medida em que ele resgata a prosa poética de Cruz e Sousa e se apropria da figura da parede, a qual deixa de ser símbolo de opressão e enquadramento para se tornar o muro que irá deter os efeitos do frio, leia-se da violência racial que afligia a comunidade afrodescendente no presente da narrativa.

Além de Zé Antunes, outros personagens se utilizam da expressão dos muros, como é o caso de um grupo de afrodescendentes que formava uma entidade chamada Movimento Participação Negra. Este grupo buscava discutir questões referentes à comunidade da qual faziam parte:

Com o tempo, certos costumes foram-se introduzindo na entidade, como chá com bolacha, nas noites de sexta-feira, quando oficialmente o Movimento se reunia para examinar a semana. Sua saudação também tirada de uns versos do poeta Francisco de Lima, se tornara famosa. E todas as sextas-feiras, diante da comprida mesa de peroba, antes de iniciarem as discussões, apresentação de propostas, observações, os presentes, a uma voz, declamavam, lenta e solenemente:

“Irmãos!

Encostai-vos nos muros do Ocidente,

pintai-os com a tinta preta

de vossa pele!” (CAMARGO, 2011, p. 59).

Os muros, mais uma vez, são evocados num processo de ressignificação. Se na prosa poética “O Emparedado” as paredes aprisionam e aniquilam a existência dos afrodescendentes, aqui em *A descoberta do frio* elas cedem lugar para muros que estão ao alcance e devem ser tomados pela comunidade. A saudação da entidade era um encorajamento no sentido da resistência: o processo de ressignificação ocorre na medida em que a entidade negra é convocada a tomar posse de um símbolo de opressão, transfigurando-o justamente com o elemento da cor da pele.

Além do escritor brasileiro citado acima, a narrativa de Oswaldo de Camargo também traz para o plano narrativo a figura do escritor Amos Tutuola e de sua obra *O bebedor de vinho de palmeira* (1975). De nacionalidade nigeriana, Tutuola nasceu em junho de 1920 em Abeokuta, publicando seu primeiro romance em 1952, *O bebedor de vinho de palmeira*, que obteve repercussão nacional ao ponto de ser traduzido para 11 idiomas.

Segundo Cristina Borges e Sônia Queiroz (2017), mesmo a obra de Tutuola fazendo grande sucesso na América e na Europa, tal repercussão não foi bem sucedida na Nigéria pelo fato de ter sido escrita em um inglês mais “primitivo”, próximo da variação falada pelo povo na Nigéria naquela época. Ainda segundo as pesquisadoras, para Greoffery Parrinder² a falta de “polimento e sofisticação” foram compreendidos pelos nigerianos como um indício que reforçaria o estereótipo ocidental que vê com inferioridade a produção artística africana. Contudo as autoras reforçam que, segundo o próprio Parrinder:

apesar de não ter assumido uma política clara, como fizeram outros escritores nigerianos que, como Chinua Achebe ou Wole Soyinka, encaram a literatura

² Autor do prefácio da primeira edição inglesa do segundo livro de Tutuola, *My life in the Bush of Ghost*.

como uma forma de mudar o mundo, Tutuola registrou em seus romances a situação da Nigéria pós-colonial, por meio de referências implícitas, refletindo sobre a situação dos africanos sob o impacto das ideias e das formas de governo europeu (BORGES; QUEIROZ, 2017, p. 6).

Segundo Servilien Ukize (2009), a crítica literária se divide com relação a *O Bebedor de vinho de palmeira*. Para a grande parte da crítica, Tutuola é surpreendente e original por escrever em um “english broken” naquele período. Já para uma pequena parcela da crítica, Tutuola se tornou uma celebridade por usar uma sintaxe exagerada, mesmo sua escrita apresentando apenas um parco domínio da língua padrão inglesa. Situando-se a partir de uma perspectiva que vê a obra de Tutuola como singular, Ukize destaca que *O bebedor de vinho de palmeira* apropria-se de narrativas orais, retiradas do folclore Iorubá, juntamente com diversas alusões à mitologia grega, realizando assim uma imbricação cultural.

Assim como Oswaldo de Camargo retoma “O Emparedado”, de Cruz e Sousa, também o faz com *O bebedor de vinho de palmeira*, de Tutuola, inserindo-o no tecido narrativo de *A descoberta do frio*. Dessa vez o trabalho com a intertextualidade é abordado a partir da própria tessitura da obra artística:

Laudino da Silva, sem dúvida, dominava o grupo Malungo. Lera africanos de língua portuguesa: Agostinho Neto, Arlindo Barbeitos, Luandino Vieira, lera, no original, alguns franceses; teorizava:

– Se me pedirem um modelo para que se escreva algo válido para a Afro-Brasiltude, eu recomendarei que se parta desta frase de Tutuola, no romance *O bebedor de vinho de palmeira*: “A dança dançou”. Poesia existe quando a palavra flutua; nós a soltamos no papel, ela foi soprada pelo Mistério, de longe, e volta para lá, porque outro é o seu reino. Pensem e vejam o antidiscurso: “E a dança dançou”... leiam Tutuola! (CAMARGO, 2011, p. 26, grifos do autor).

A alusão feita pelo personagem de Camargo diz respeito a uma passagem de *O bebedor de vinho de palmeira*: “[...] A dança dançou até se tornar uma montanha, e depois daquele dia não apareceu para mais ninguém [...]” (TUTUOLA, 1975, p. 95). Laudino Silva fazia parte do grupo Malungo, no qual os integrantes recitavam e discutiam literatura, além de debater assuntos relacionados à comunidade afro-brasileira. O que nos chama a atenção nessa passagem é o personagem convocar a figura de Tutuola juntamente com um fragmento de sua obra, como exemplo de escrita a ser seguido pelo grupo. A expressão “a dança dançou” ilustra uma percepção do signo que parece pretender atribuir a ele a faculdade que ele representa. Não se

trata apenas de reiterar o significado do signo, mas de expressá-lo por meio de seu significado mesmo, como se ele pudesse ser “animado” por aquilo que significa. Esse modo de expressão parece recuperar o animismo africano, conforme explicado por Harry Garuba (2012). Em nossa leitura, a recuperação dessa perspectiva estética africana na voz do personagem implica uma reflexão sobre o fazer artístico do escritor. Para Laudino, a arte a ser feita pelo grupo deve incorporar, em sua construção estética, as influências da cultura negra africana.

Na narrativa de Oswaldo de Camargo percebemos que a “lição” de Tutuola é posta em perspectiva na medida em que *A descoberta do frio* (2011) toca na questão social da comunidade afrodescendente, se organizando textualmente através de alegorias, como é o caso do “frio” representando a violência racial.

Outro aspecto que nos chama a atenção em *A descoberta do frio*, que se aproxima do romance de Tutuola, é o tema da jornada. Em ambas as obras temos um protagonista em busca da realização de um desejo. Para Servilien Ukize:

Le voyage constitue sûrement le thème capital de *L'ivrogne dans la brousse*. Il engage et le héros et tout récit. Loin d'être un voyage d'agrément, il vise restaurer une situation saine, normale, à rétablir un équilibre rompu.[...] Le voyage est ici occasionné par le revirement brusque de la situation. Comblé par une jeunesse en dehors de tout souci, le héros perd inopinément son récolteur de vin de palme, clé de son bonheur. Sans son malafoutier, il lui est impossible de vivre.³ (UKIZE, 2009, p. 53-54).

O estudioso canadense destaca a viagem do protagonista como um elemento central da narrativa. O herói do romance perde seu vinhateiro, o qual lhe trazia muita felicidade com os vinhos de palmeira que fazia. Inesperadamente seu funcionário morre e o protagonista se vê em uma jornada rumo ao mundo dos mortos para trazer seu vinhateiro de volta. Há certa similaridade desse mote com o da novela de Oswaldo de Camargo, pois na obra deste temos também um protagonista que realiza uma jornada em busca da comprovação da existência do “frio”:

³ A viagem certamente reflete o tema principal de *O bebedor de vinho de palmeira*. Envolve o herói e toda a história. Longe de ser uma viagem de lazer, ela visa restaurar uma situação normal e saudável, restaurar um equilíbrio quebrado. [...] A viagem aqui é causada pela repentina reversão da situação. Satisfeito por ser um jovem sem preocupação, o herói inesperadamente perde seu coletor de vinho de palma, a chave para sua felicidade. Sem ele é impossível viver. Tradução livre.

Zé Antunes teria uns vinte e três anos quando começou a bradar a presença do frio. Um negro magro, alto, pixaim embaraçado por onde nunca andava pente. Um jovem solitário, de pais desconhecidos, que de repente apareceu na cidade, apresentando-se nas entidades negras, nos bares mais frequentados por afro-brasileiros, em suas reuniões de rua às noites de sextas-feiras. [...] Dormiu agitado. Um sonho sem sonhos, pois a descoberta do frio se tornara a busca exclusiva do Zé, naquelas semanas, desde que surgira na cidade a primeira vítima palpável da frialdade (CAMARGO, 2011, p 23 – 60, *passim*).

Durante toda a novela o personagem Zé Antunes realiza uma jornada em busca de evidências que comprovem a existência do frio. Seu propósito é mostrar que dezenas de afrodescendentes têm desaparecido justamente por causa dessa “doença” que afeta a comunidade da qual faz parte. A trama narrativa gira em torno dessa jornada que o protagonista empreende, na qual recorre a outras personagens como testemunhas que comprovem tal realidade funesta:

Esse o motivo de Zé Antunes, consultando a caderneta de anotações, logo após chegar à sua casa, ter assinalado três nomes para contatos, antes de sua quase certa entrevista sobre o frio: 1. Dom Geraldo Faustino, o bispo negro de Maralinga; 2. Padre Antônio Jubileu, secretário do bispo, famoso devido a sua memória prodigiosa; e 3. Doutor Ovídio Matos, fundador e presidente do Movimento Participação Negra, mas cujas atividades no “território” afro-brasileiro se derramavam até o cargo de provedor da Venerável Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos Libertados. Nesses nomes Zé Antunes se apoiaria, a partir deles desvendaria, achava, a máscara do frio. (CAMARGO, 2011, p. 60, grifos do autor).

Além de Cruz e Souza e Amos Tutuola, a novela de Camargo faz alusão também a um escritor latino da idade antiga: Ovídio e sua obra *Tristium*⁴ (1952). Para Zélia Cardoso (2011) Ovídio é um dos grandes poetas líricos da literatura latina. Vivendo entre 20 e 15 a. C, destacou-se no cenário romano com seus versos elegíacos, sempre cultivando talento e irreverência. Suas principais obras foram: *A arte de amar* e *Metamorfoses*. Dentre suas obras menos conhecidas temos *Tristium*, o qual foi escrito no exílio, regime imposto pelo imperador romano Augusto. Esse fardo carregado por Ovídio já na velhice vai estar diretamente presente em *Tristium*.

⁴ Na edição que usamos, *Cantos Tristes* é traduzido como *Tristium* por Augusto Veloso. Na tradução de Zélia Cardoso temos *Tristia*.

Na elegia X do livro III de *Tristium*, Ovídio retrata os flagelos que o frio rigoroso causava na região onde fora exilado. Mesmo os povos que pertenciam a nações ferozes e bárbaras, segundo o poeta, eram fustigados pelo intenso inverno:

[...]

saiba que vivo,
no meio dos bárbaros
colocado debaixo das estrelas
que nunca tocam o oceano.
Cercam-me os Sarmatas,
nação feroz,
e os Bessos e os Getas,
nomes mais que indignos

[...]

Mas quando o sombrio inverno
mostra seu horrível aspecto,
e a terra se tornou branca
pelo gelo endurecido
e enquanto o Boreas rompe
e a neve é lançada debaixo de Arctos,
então é certo
que estes povos são molestados
pelo frio que faz tremer. (OVÍDIO, 1952, p. 128).

Ovídio lamenta-se pela sua condição de exilado em uma terra distante de Roma e por viver em meio a povos bárbaros e ferozes. Porém, o aspecto mais interessante relatado por ele trata-se da força impetuosa do inverno, carregando consigo um frio devastador que castiga até mesmo os povos tão temidos pelo poeta. Ovídio, já no início da elegia, nos adverte sobre essa força devastadora através do coro: “O poeta descreve os sofrimentos de seu desterro e entre outras cousas diz que o rigor do frio é tão grande que os rios, os mares e até os peixes ficam congelados [...]”. (OVÍDIO, 1952, p 128).

O frio mencionado pelo poeta latino é retomado em determinado momento da narrativa de Oswaldo Camargo quando o grupo Malungo busca um médico para descobrir como sanar o intenso frio que fustigava o jovem Josué Estevão:

Doutor Lucas, certamente por ter-se encantado com tal caso extremo de *frigus immodicum* (frio rigoroso), conforme já expressara Ovídio, o “poeta da elegia patética”, dois decênios antes de Cristo, talvez até deliberasse, após a leitura de *As primas*, esmiuçar a respeito dessa “estranheza”, que, foi-se convencendo aos poucos, pedia mais que um banal exame de sangue e urina (CAMARGO, 2011, p. 49, grifos do autor).

É interessante notarmos como a obra *Tristium* de Ovídio é mencionada em *A descoberta do frio*. Ao contrário dos casos de Amos Tutuola e Cruz e Sousa, os quais são citados como referência literária, Ovídio surge num tom irônico pela perspectiva do narrador. O autor latino é mencionado como “poeta da elegia patética” por trazer, ao longo de seu *Tristium*, um frio que chegava a congelar os lagos e oceanos, assim como sua fauna correspondente. Porém, o frio que afligia o jovem Estevão pertencia a outra categoria, não era simplesmente oriundo de um inverno rigoroso, muito menos de uma doença que exigisse exames de urina e sangue. O frio que afligia Estevão diz respeito à violência racial que estava cerceando a comunidade afrodescendente.

2.2 O tom metaliterário de *A descoberta do frio*

Ao longo da novela de Oswaldo de Camargo nos deparamos com escritores negros brasileiros consagrados como é o caso de Cruz e Sousa, mas também somos apresentados a figuras que estão fora do cânone literário brasileiro como é o caso de Solano Trindade, Lino Guedes e Gervásio de Moraes. Além da presença dessas personalidades, temos um personagem bastante curioso que nos é apresentado logo no início da novela: o poeta Batista Jordão. A trama que gira em torno desse personagem diz respeito ao fato de ele não conseguir fazer uma poesia que fosse aceita pela coletividade afrodescendente, da qual ele queria fazer parte. Por conta disso, acreditamos que o trabalho textual elaborado por Oswaldo de Camargo apresenta um tom metaliterário na medida que a narrativa se insere dentro da literatura afro-brasileira e por discutir essa vertente da literatura brasileira.

Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), nos assegura que o conceito de metaliteratura surgiu nos países anglófonos, podendo ser utilizado em estudos de diversos gêneros literários. Porém, o conceito se desenvolve melhor na esfera do gênero ficcional. A estudiosa destaca ainda que os termos metaliteratura e metaliterário, nos últimos anos, têm sido utilizados de forma abrangente, principalmente no discurso jornalístico. Esses termos servem para categorizar obras contemporâneas que aludem a escritores ou textos literários do passado, compreendidas, assim, como pós-modernas. Contudo Perrone-Moisés frisa que esse uso desmedido não tem base teórica e compreendê-las como pertencentes à pós-modernidade é não levar em consideração a história literária. Para a teórica: “Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114).

Segundo o estudioso Hélder Gomes (2020), a metaliteratura diz respeito aos textos que abordam outros textos ou gêneros literários (um conto que aborda a construção de personagens), um poema que aborda o romance, um texto dramático que aborda a função da literatura, ou outros textos que apresentem um tom autorreflexivo. Conceitos como metadrama, metaficção e metapoesia estão inseridos dentro da metaliteratura. Para Gomes:

Desdogmatizar, desconstruir, satirizar, parodiar, por um lado, limites sociais, políticos, religiosos e científicos, e, por outro, limites estéticos e artísticos, será uma característica central da metaliteratura [...]

A metaliteratura é, desta forma, o espaço do outro, do marginal, daquele que não teve lugar como herói numa literatura dogmatizada e ao serviço de uma ordem social cheia de preconceitos. São desta feita chamados para contar a sua história gays, lésbicas, loucos, mulheres, nativos e até pequenos vermes. Ao mesmo tempo que se parodia e critica qualquer tipo de dogma extratexto, também se desmascara e se puxa os limites do dogma intratexto, rindo – refletindo acerca da sua própria condição, num movimento dito autorreflexivo. (GOMES, 2020).

Quando a obra se volta para si própria e questiona sua composição ou de outrem temos um processo metaliterário. Por conta disso podemos entender que o seu aspecto central é a autorreflexão. Hélder Gomes (2020) frisa que o pastiche, a paródia intertextual, a intromissão autoral e as estruturas narrativas não lineares são exemplos de técnicas narrativas das quais os escritores se valem para a construção de seus textos metaliterários. Leyla Perrone-Moisés segue também nessa linha de pensamento, vendo o autorreferencial como aspecto central da metaliteratura. Segundo ela:

A autorreferencialidade pode parecer uma atitude oposta à referencialidade, isto é, ao realismo. Em vez de tomar o mundo real como objeto de representação, o ficcionista elege sua representação (a literatura) como tema. Mas como a representação do real sempre foi o objetivo da literatura (mesmo em suas formas fantásticas), centrar-se nessa representação fatalmente leva o escritor a refletir sobre o mundo do passado e a confrontá-lo com o de seu presente. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116).

A presença de um tom autorreferencial em um texto literário pode possibilitar ao autor trazer para o palco das discussões o questionamento da tradição literária e de outros temas que não se circunscrevem somente ao plano da metalinguagem. Acreditamos que é justamente isso que ocorre em *A descoberta do frio*. Temos uma obra que apresenta um tom metaliterário por se inserir dentro da literatura afro-brasileira e por discutir, em suas entrelinhas, essa vertente da literatura brasileira.

Podemos perceber a autorreferencialidade da novela de Oswald de Camargo através do personagem Batista Jordão. Este era um poeta famoso entre a comunidade negra. Autor de *Várzea da Mansidão*, o escritor vivia entre os bares Malungo (onde os frequentadores eram afrodescendentes que viviam na periferia) e o bar e restaurante Toca das Ocaias (frequentada por afrodescendentes da classe média alta). Contudo o poeta não era bem visto entre aqueles que frequentavam o Malungo:

O que se chamava “sujeira” de Batista Jordão era situar-se, ambíguo, nos dois bares: na Toca das Ocaias, dissecando versos de Mallarmé, Cruz e Sousa, sobretudo os dos *Broquéis* e, por outro lado, sua presença constante no Malungo, onde o pessoal queria ouvir as verdades que o povão negro pudesse entender.

[...]

É possível que Batista Jordão tivesse de fato algo a dizer, mas, desde que, imprudentemente, soltara no meio da turma reunida no Malungo o verso de Mallarmé “La chair est triste, hélas! Et je lu tous les livres”⁵, sucumbiu sob o ridículo.

No Malungo, portanto, viam-no muito mal. Um brancoide, um negro estonteado, por isso inútil. Que lesse Mallarmé, os *Calligrammes* de Apollinaire e penetrasse na “essência indecifrável” de Jean Cocteau, Eliot, vá lá. Mas levar isso ao Malungo?

⁵ “A carne é triste e eu li todos os livros, todos! (tradução de Guilherme de Almeida, em *Poetas da França*, Companhia Editora Nacional, 1936)”. (CAMARGO, 2011, p. 113).

Batista Jordão, o poeta negro sem chão negro, sem território afro, sem nada (CAMARGO, 2011, p. 37-38, grifos do autor).

Batista Jordão não era bem visto por aqueles que frequentavam o bar Malungo justamente porque ele não apresentava textos literários que abordassem a situação da comunidade afrodescendente. Ele apresentava beber nas fontes de vários escritores canonizados, como Mallarmé, Eliot, Cruz e Sousa, Apollinaire, Jean Cocteau, mas a leitura que fazia desses poetas no bar do Malungo não fazia sentido algum para seus frequentadores: “Comentava-se, daí, que Batista Jordão sabia o que sabia, mas boa parte de sua sapiência se apresentava em proveito para a coletividade.” (CAMARGO, 2011, p. 39).

A reflexão que a novela traz a partir desse personagem diz respeito ao escritor negro que não produz uma literatura afro-brasileira. O livro fictício *Várzea da Mansidão* não era bem aceito pela coletividade negra pois não trazia em seu bojo ideias que abordassem as mazelas enfrentadas pelos afrodescendentes. Em contrapartida, os poemas do livro de Batista Jordão eram “[...] simples ecos de leituras de ‘poetas brancos’, adotados pelo autor de *Várzea da Mansidão*”. (CAMARGO, 2011, p. 73). Ao contrário de Laudino Silva, o qual liderava o grupo Malungo e buscava discutir sobre a ameaça do frio, Batista Jordão não conseguia se encontrar enquanto poeta. Em determinada parte da narrativa o poeta faz menção a um poema do português Sá de Miranda, o qual refletia o espírito do poeta fictício:

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim. (CAMARGO, 2011, 72).

O título desse capítulo é justamente o nome do primeiro verso desse poema de Sá de Miranda. Na obra desse autor português renascentista podemos perceber um eu-lírico fraturado, em desavença consigo mesmo. Batista Jordão faz menção a esse poema pois ele reflete seu estado de espírito: um poeta negro que não produz uma literatura afro-brasileira, que não dialoga com a comunidade à qual pertence. Isso ocorre pois o personagem da novela não consegue produzir uma literatura afro-brasileira que abordasse a comunidade da qual fazia parte.

A autorreferencialidade também se faz presente em torno da personagem Pedro Gracia. Somos apresentados a esse poeta através de Batista Jordão que, ao olhar seus antigos jornais da *Imprensa Negra*, encontra o poeta Pedro Antônio Garcia. Este assumiu uma posição totalmente oposta a Jordão, pois retoma a condição de negro que precisa discutir, através de sua poética, os males que desfortunam os afrodescendentes, especificamente o frio. Batista Jordão cita um fragmento de um poema desse poeta:

Eu vago toda a noite, vago, vago
Pela cidade, retraído e mudo,
Caiu-me, inesperado, n'alma o frio;
Vejo-o sentar-se à porta do meu peito
E eu penso no calor das plagas d' África!
Nesta minha alma o frio envelhece,
Sentado, sempre sentado
A porta do meu peito!, (CAMARGO, 2011, p. 94).

Batista Jordão nos informa que Pedro Garcia era um parnasiano irresoluto e cultivava a rima rica e o uso de vocábulos pomposos, mas voltou-se contra essa tradição literária, utilizando-se de étimos africanos e de versos mancos, para denunciar a presença do frio entre a comunidade negra.

Ainda trabalhando no plano intertextual, além do poema de Sá de Miranda, Batista Jordão revela ao leitor uma carta apresentando uma crítica ao seu livro *Várzea da Mansidão*. A resenha foi feita pelo amigo do poeta, Clóvis Pereira:

Você não conseguiu na Literatura, em prosa ou em verso, ser mais do que um menino negro que tocasse oboé. Toca bem, mas dentro de uma estética que não é sua e que você não teve coragem de ir buscar.

Nada do que eu disser aqui é uma acusação, faço questão de frisar, mas uma constatação, a partir do meu ponto de vista, de minha forma de encarar a vida, é claro. Por isso, já tive oportunidade de lhe dizer que quando o crítico, literato, esclareça-se, branco, agradou-se de sua obra, é porque ela está dentro de formas estéticas que não ferem seus padrões de julgamento. Logo, quanto mais agradar à crítica branca, isto significa que mais distante você está de uma estética negra. E isso o crítico branco vê e acha bacana e lhe elogia por isso (percebi o erro do pronome, mas eu gosto assim mesmo). (CAMARGO, 2011, p. 72-73).

Na carta percebemos que a crítica feita ao livro *Várzea da Mansidão* diz respeito a não apresentar uma poética negra, mas pelo contrário, apresentar uma estética que agrada à “crítica branca”. A crítica de Clóvis Pereira tem, como base, o fato de Batista Jordão tentar produzir poemas que fizessem parte de uma literatura afro-brasileira, porém o poeta não conseguia ir além das perspectivas da crítica branca, ou seja, das “instâncias legitimadoras” que rechaçam a literatura afro-brasileira.

Sabemos que essa é uma discussão delicada, mas achamos interessante destacar que a novela de Camargo, ao encenar essa tentativa do autor afrodescendente de buscar um caminho estético e, também, do crítico que precisa saber identificar uma literatura comprometida com a questão negra, acaba fazendo uma autorreflexão sobre a relação entre o estatuto da literatura brasileira e afrodescendente.

Zilá Bernd nos afirma que há algumas “regiões” da literatura brasileira que permanecem na penumbra, como por exemplo, a literatura negra (neste trabalho abordada como literatura afro-brasileira). Para essa estudiosa, não é por simples acaso que determinadas obras não acumulam fortuna crítica. É evidente que em alguns casos falta-lhes qualidade estética. Contudo, Bernd nos salienta que

[...] Não podemos ser ingênuos a ponto de ignorar os processos de manipulação que sofrem os textos literários e que seu sucesso ou seu esquecimento podem ser forjados de acordo com determinados interesses.

Nossa hipótese é a de que, em determinados contextos, as obras onde emerge *A Voz dos Vencidos*, representado a sua visão da História, não interessam à literatura enquanto instituição sendo, portanto, ignoradas (BERND, 1988, p. 17).

Para a professora Zilá Bernd (1988) há “instâncias legitimadoras” que são responsáveis pela trajetória das obras e seu acúmulo de fortuna crítica. Apropriando-se das discussões realizadas por Pierre Bourdieu em *Le marché des biens symboliques* (1971), a pesquisadora nos assegura que jornais, revistas, editoras e livrarias são responsáveis pela “emergência” das produções literárias; já crítica e a historiografia literária ficam incumbidas pelo “reconhecimento” desses textos; bem como prêmios e academias garantem a “consagração” enquanto as escolas e bibliotecas possibilitam a “conservação” das obras literárias.

Bernd (1988) entende que as “instâncias legitimadoras”, ao interferirem na “canonização” das obras, podem nos evidenciar que a qualidade estética não é o único fator

determinante para sua a sacralização ou para o seu banimento. Thomas Bonnici (2011) compactua com esse tipo de pensamento de Zilá Bernd. Tendo como ponto de partida as discussões de Michel Foucault e Terry Eagleton, Bonnici entende que a consagração de determinadas obras também depende de questões extraliterárias, como por exemplo, o poder e as classes dominantes. Segundo esse autor

[...] a interpretação, o discurso e a escrita, intimamente ligados ao saber, são formas de dominação pertencentes aos poderosos e à classe hegemônica da sociedade. Portanto, a escolha e a interpretação de determinados autores e livros e, concomitantemente, a exclusão de outros, são tarefas poderosas executadas a partir de uma posição social que reflete a ideologia de quem julga e interpreta (BONNICI, 2011, p. 113).

Entendendo que há fatores extraliterários que inviabilizam determinadas obras de terem seu devido reconhecimento, a hipótese de Zilá Bernd (1988) é a de que os textos literários, com um potencial revolucionário e desagregador da ordem vigente, são desqualificados enquanto literatura por apresentarem uma ameaça para as “instituições legitimadoras” e classes dominantes.

Situada nesse âmbito, Zilá Bernd nos apresenta a literatura negra. Para essa estudiosa, várias obras compreendidas como literatura negra (afrodescendente ou afro-brasileira), ao apresentarem aspectos revolucionários e subversivos para com determinado campo literário e/ou discurso específico, são desqualificadas enquanto literatura. Segundo a professora

Por violarem as regras do contrato de escritura em vigor e por permitirem que venha à tona o homem concreto e sua denúncia esses textos, que navegam na contracorrente literária, vão se manter, ao menos por algum tempo, nas fronteiras da marginalidade, se não completamente marginais (BERND, 1988, p. 44-45).

Partindo das ideias de Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* (1977), Zilá Bernd (1988) entende que a literatura negra pode ser compreendida como *literatura menor*, pois ela apresenta possibilidades de revolução no âmbito da literatura estabelecida.

Entendendo a literatura afro-brasileira como uma vertente que sofre resistência pelas “instâncias legitimadoras”, *A descoberta do frio* traz para a discussão esse tema tão delicado através de uma reflexão metaliterária através do personagem Batista Jordão. O poeta se sente

desencontrado e produz uma literatura que não reúne elementos que incluam a representação da comunidade afrodescendente (e por conta disso, é visto como um negro que é limitado pelas instâncias legitimadoras). Ao mesmo tempo, Batista Jordão é confrontado pela figura de Pedro Antônio Garcia, poeta que assume sua condição de afrodescendente que aborda em sua poética questões referentes a sua camada étnico-racial. Por conta disso, acreditamos que novela de Camargo apresenta um tom metaliterário já que se insere dentro da literatura afro-brasileira uma reflexão sobre essa vertente da literatura brasileira.

3. POLIFONIA E AFRODESCENDÊNCIA

Em *A descoberta do frio* Oswald de Camargo, ao se apropriar do “frio” como uma alegoria da discriminação e do preconceito racial, reelabora esteticamente uma questão política, social e étnica. Na construção narrativa, esse escritor insere na obra vozes sociais que envolvem desde artistas, intelectuais até a imprensa, os quais discutiram e ainda discutem a questão do negro no Brasil e no mundo. Na narrativa ecoam vozes da *Imprensa Negra*; dos jornais *A Voz da Raça* e *Árvore da Palavra*, da emblemática figura de Zumbi dos Palmares, dos poetas Castro Alves, Cruz e Sousa e Solano Trindade, dos poetas africanos Agostinho Neto, Arlindo Barbeitos, Luandino Vieira e até de afro-americanos como Nikki Giovanni e Langston Hughes.

Ao construir sua narrativa como um conjunto de vozes em debate sobre a questão do negro, *A descoberta do frio* não situa explicitamente a época nem o espaço físico em que os acontecimentos narrados ocorreram. Acreditamos que a indefinição do tempo e do espaço ficcionais são estratégias textuais das quais a novela lança mão para sua própria tessitura enquanto alegoria, cabendo ao leitor entrar no jogo e captar os indícios deixados.

3.1 A figura do intelectual e o caráter polifônico de *A descoberta do frio*

A professora Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), nos traz algumas análises bastante interessantes no que diz respeito à literatura contemporânea. Em um de seus trabalhos a autora discute a grande produção de textos literários que trazem à tona escritores como personagens de ficção. A pesquisadora questiona:

Por que essa tendência crescente dos escritores atuais a transformar os escritores em personagens? Pastiches, reescrituras ou continuações de obras célebres são práticas antigas. O que é relevante, aqui, é o fato de os escritores se tornarem personagens centrais de ficção. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 131).

Como exemplos na literatura brasileira contemporânea, Perrone-Moisés cita algumas obras que apresentam escritores como personagens de ficção: *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Cães da província* (1987), de Luiz Antônio de Assis Brasil; *Boca de inferno* (1989), *A última quimera* (1995) e *Dias e dias* (2002), de Ana Miranda; *Memorial do fim: a morte de*

Machado de Assis (1991), de Haroldo Maranhão; *Cantos de outono: o romance da vida de Lautréamont* (2003), de Ruy Câmara; *Memorial de Buenos Aires* (2006), de Antônio Fernando Borges; *A secretária de Borges* (2006), de Lúcia Bettencourt; *O copista de Kafka* (2007), de Wilson Bueno; *Histórias de literatura e cegueira (Borges, João Cabral e Joyce)* (2007), de Julián Fuks; *Pauliceia dilacerada* (2009), de Mário Chamie; *Kafka e a marca do corvo* (2009), de Jeanette Rozsas.

A pesquisadora destaca que esses autores não se limitam à biografia de seus escritores/personagens (mesmo que as biografias tenham sido o ponto de partida), mas vão além, inventando situações inusitadas ou até mesmo recriando momentos vividos pelos escritores. Para Perrone-Moisés os últimos dias e a própria morte dos escritores também são comumente trabalhados pelos autores, haja vista que esses momentos podem possibilitar uma reflexão sobre a vida e obra do escritor/personagem.

A pesquisa realizada por essa professora nos interessou uma vez que o projeto estético de Oswald de Camargo, em *A descoberta do frio*, se aproxima do que Perrone-Moisés estava investigando. Na novela de Camargo também temos a presença de escritores e intelectuais que são inseridos no tecido da narrativa. Eles não são ficcionalizados como nas obras citadas pela pesquisadora brasileira, mas assumem um papel muito importante, haja visto que suas vozes compõem o coro que proporciona o aspecto polifônico a narrativa de Camargo, aspecto que será discutido mais adiante. Por ora nos deteremos na questão do intelectual.

Edward Said, em *Representações do intelectual* (2005), nos traz algumas considerações interessantes em seu livro. Para ele o intelectual é aquele que luta contra os estereótipos e tudo aquilo que limita a compreensão humana. Dotado de uma vocação, o intelectual tem como missão tomar o lugar, corporificar e levar uma mensagem, um posicionamento, uma filosofia para (e por) um público. O teórico destaca ainda:

Há uma discrepância inerente entre os poderes de grandes organizações (de governos a corporações) e a relativa fraqueza não só de indivíduos, mas de seres humanos considerados subalternos, minorias, pequenos povos e Estados, culturas e etnias menores ou subjugadas. Não tenho nenhuma dúvida de que o intelectual deve alinhar-se aos fracos e aos que não têm representação. Robin Hood, dirão alguns. No entanto, sua tarefa não é nada simples, e por isso, não pode ser facilmente rejeitada como se fosse idealismo romântico. No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. (SAID, 2005, p. 35-36).

Para o crítico, o intelectual é aquele que deve estar ao lado dos menos favorecidos, sempre alerta para que as pessoas não sejam norteadas por mentiras, atuando sempre como aquele que busca desmascarar inverdades. O pensador italiano Norberto Bobbio, em *Os intelectuais e o poder* (1997), também segue nessa linha de pensamento. Segundo ele em tempos passados os sábios, doutos, literatos, escritores e até mesmo clérigos eram tidos como o que hoje entendemos como intelectuais. Mesmo com esses nomes diversos a figura do intelectual existe há gerações, haja vista que em todas as sociedades existem o poder político, o econômico e o ideológico. Para o estudioso o intelectual é: “[...] alguém que não faz as coisas, mas reflete sobre as coisas, que não maneja objetos, mas símbolos, alguém cujos instrumentos de trabalho não são máquina, mas ideias”. (BOBBIO, 1997, p. 68).

No artigo “O papel público de escritores e intelectuais” (2004), Edward Said nos explica que o escritor e o intelectual estão muito próximos mesmo que tenham origens distintas. Para o senso comum o escritor é aquele que produz textos literários, os quais podem ser venerados pela sua criatividade e originalidade, já o intelectual pode ser visto como o oposto: o crítico que vocifera suas análises com um certo pedantismo insuportável. De modo geral, essa pode ser a visão do senso comum sobre essas duas figuras, porém, já no final do século XX o escritor vem assumindo as características “negativas” do intelectual, tais como estar envolvido:

[...] em atividades como falar a verdade para o poder, testemunhar a perseguição e o sofrimento, fornecer uma voz dissidente em conflitos com autoridades. [...] o papel simbólico especial do escritor como um intelectual testemunhando a experiência de um país ou de uma região e dando a essa experiência uma identidade pública para sempre gravada na agenda discursiva global. (SAID, 2004, p. 32).

O escritor é uma espécie de intelectual na medida em que ele reflete sobre a realidade que nos cerca, nos apresentando suas ideias através construções textuais que a linguagem possibilita. Um exemplo desse tipo de escritor/intelectual na Literatura Brasileira é o caso de Graciliano Ramos. Para o professor Denis de Moraes (2004), o autor de *Vidas Secas* era um intelectual que produzia, em seus textos literários, uma reflexão sobre a condição das classes subalternas em meio à construção de um país capitalista que era fatalmente periférico. Segundo o estudioso, Graciliano Ramos criticava os romancistas que não traziam para seus textos as problemáticas da questão política e da fragilidade da sociedade de sua época. Contudo, o escritor não caía na armadilha do discurso do marxismo vulgar que transformava qualquer criação cultural em mero espelho dos problemas econômicos. Segundo Edward Said o papel do

intelectual, e dos artistas que assim se posicionam, diz respeito a dar voz aos vencidos, subalternizados e excluídos pela história oficial. Para ele:

A essa tarefa extremamente importante de representar o sofrimento coletivo do seu próprio povo, de testemunhar suas lutas, de reafirmar sua perseverança e de reforçar sua memória, deve-se acrescentar uma outra coisa, que só um intelectual, a meu ver, tem a obrigação de cumprir. Afinal, muitos romancistas, pintores e poetas, como Manzoni, Picasso ou Neruda, encarnaram a experiência histórica do seu povo em obras de arte, que, por sua vez, foram reconhecidas como obras-primas. Nesse sentido, penso que a tarefa do intelectual é universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento de outros (SAID, 2005, p. 52-53).

O escritor, como intelectual que usa o texto literário para evidenciar sua compreensão do mundo, também tem um papel importante nas sociedades. A ficcionalização não o impede de dialogar com a História e propor alternativas para verdades cristalizadas por discursos totalizantes. É nesse âmbito que temos a novela *A descoberta do frio*.

Ao longo da novela de Oswald de Camargo nos deparamos com várias personalidades afrodescendentes, como por exemplo o renomado escultor afro-americano Richmond Barthé: “[...] se erguera em sua defesa, ali mesmo, junto às mesinhas cromadas e cadeiras com design encomendado a Richmond Barthé, disputado expert em arte africana contemporânea” (CAMARGO, 2011, p. 37). Outro exemplo é a presença do escritor africano Agostinho Neto: “Laudino da Silva, sem dúvida, dominava o Grupo Malungo. Lera africanos de língua portuguesa: Agostinho Neto, Arlindo Barbeitos, Luandino Vieira [...]” (CAMARGO, 2011, p. 26). Outras figuras evocadas na narrativa são Solano Trindade e Cruz e Sousa:

Batista Jordão, que citava Cruz e Sousa, dos *Broquéis* aos *Últimos Sonetos*, que via em Solano Trindade um dos que se detiveram ante o dilaceramento interior, “único caminho para o poeta negro de sua época”, e seguia na via de ser tão só o cantor do povo. “Diminuiu-se, por isso, abafou o grito” (CAMARGO, 2011, p. 39, grifos do autor).

Acreditamos que não é por mera causalidade que esses artistas estão presentes na novela. Todos esses afrodescendentes têm em comum o fato de serem intelectuais que usam a arte para transmitir sua visão de mundo sobre o negro na sociedade. O americano Richmond Barthé se

destacou por suas esculturas que colocavam o africano como centro de suas obras.⁶ Por sua vez, Agostinho Neto foi escritor e líder, por um período, do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA, chegando a ser o primeiro presidente de Angola depois da independência, em 1975. Já Cruz e Sousa e Solano Trindade são escritores brasileiros. O primeiro faz parte do cânone da literatura brasileira por conta de sua obra simbolista. Solano Trindade, por sua vez, foi poeta e teatrólogo tendo grande contribuição no teatro e na poesia, principalmente com seu livro *Cantares ao meu povo*, publicado originalmente em 1961.

Os intelectuais e artistas evocados ao longo da narrativa servem como base teórica e parâmetro a ser seguido pelas associações, grupos e clubes existentes na novela. Os principais grupos são: Vigilantes Escolhidos, Malungo e Movimento Participação Negra.

O grupo Malungo era formado por jovens da periferia, os quais se reuniam na praça Lundaré, em torno da estátua de Zumbi dos Palmares, para recitar poemas, refletir sobre a vida e sobre o futuro da África: “Laudino da Silva, sem dúvida, dominava o Grupo Malungo. Lera africanos de língua portuguesa: Agostinho Neto, Arlindo Barbeitos, Luandino Vieira [...]” (CAMARGO, 2011, p. 26). O jovem que liderava o grupo era reconhecido como tal por trazer, para o grupo, poemas e reflexões sobre a situação do negro no mundo:

As palavras de Laudino da Silva pesavam sobre o coração dos jovens que se aproximavam dele para escutá-las.

Terminaria o curso de letras naquele ano, bem moço ainda, pois estava nos seus vinte e cinco anos.

De profissão, era bancário, mas vinha tentando testes nas redações de vários jornais, onde propunha espaço para noticiar sobre a comunidade negra, a respeito da qual – queixava-se – não se editava uma vírgula.

Por outro lado, se, como havia um decênio, aparecessem ocasião e clima para a volta das publicações alternativas de coletividade, ele iniciaria a *Palavra Negra*, jornal que gostaria de ver lido como porta-voz do Grupo Malungo (CAMARGO, 2011, p. 39-40).

Laudino da Silva era a ponte entre os intelectuais africanos e os jovens da periferia que participavam do grupo Malungo. Além de Luandino Vieira, Agostinho Neto e Arlindo Barbeitos, outro intelectual africano, e negro, apresentado para o grupo é o nigeriano Amos Tutuola, como destacamos no capítulo anterior.

⁶ Cf. *Narciso negro*, 1929; *O buscador*, 1935; *Uma dançarina africana*, 1934.

O grupo Movimento Participação Negra era a associação mais respeitada na cidade. Grande parte do grupo era formado por negros passando dos sessenta anos. Assim como o Malungo seguia as ideias de Laudino Silva, aquele grupo seguia as reflexões de Dr. Ovídio Matos, teórico ficcional apresentado na narrativa. Além disso, o Movimento Participação Negra declamava versos de um poeta fictício que acreditamos ser uma releitura da prosa poética “O Emparedado”, de Cruz e Sousa:

“Irmãos!
Encostai-vos nos muros do Ocidente,
pintai-os com a tinta preta
de vossa pele”

Ritual imprescindível, abertura a toda solenidade, qualquer reunião. Se aparecessem em outras associações para tratar de algo de maior gravidade que coquetéis ou chás beneficentes, os “participantes” pediam licença e recitavam em uníssono os versos do mulato Francisco Lima. (CAMARGO, 2011, p. 59-60, grifos do autor).

A evocação dos versos de Francisco Lima reflete o posicionamento do grupo, o qual buscava discutir a situação da comunidade afrodescendente. Entretanto, as outras associações não concordavam com o Movimento Participação Negra. Para eles este grupo estava muito antiquado.

Outro grupo que apresenta destaque na novela de Camargo é a associação dos Vigilantes Escolhidos. Seus integrantes tinham ensino superior e aparentavam ter melhores condições econômicas de vida, diferente dos integrantes do Malungo, os quais viviam em meio ao proletariado. Os Vigilantes Escolhidos eram liderados pela médica Joana Laureano, a qual: “[...] havia poucos meses começara a reunir em sua casa jovens universitários negros para discutir assuntos afros” (CAMARGO, 2011, p. 92). Este grupo acreditava estar um passo à frente dos outros, os quais estavam atrasados em seus posicionamentos teóricos: “[...] os V. E. – Vigilantes Escolhidos – se colocavam como os que, num futuro breve, deveriam liderar boa parte dos jovens afros”. (CAMARGO, 2011, p. 92). Para a líder da associação, Joana Laureano, a comunidade afrodescendente estava confusa e dispersa. Por conta disso seu grupo devia mostrar o caminho que deviam seguir. O que nos chama a atenção são os intelectuais que eram tidos como parâmetro para os V. E.:

Alguns liam em francês ou inglês, citavam LeRoi Jones, Nikki Giovanni, Baldwin. Sabiam muito pouco dos autores negros do País que, opinião geral dos V. E. haviam tornado, a maioria, subproduto de escritores africanos de língua portuguesa ou francesa. Acusavam-nos de também tentar, desesperadamente, inserir no meio da pequena vida literária da comunidade o pensamento extremado de alguns americanos, protestando, anacronicamente, para a situação, com o tom e a ira de um Langston Hughes [...] (CAMARGO, 2011, p. 96).

Para o grupo Vigilantes Escolhidos as outras associações de afrodescendentes viviam sob o regime de intelectuais ultrapassados, os quais não possibilitavam que as associações atuais tivessem lucidez para encarar os desafios dos afrodescendentes na contemporaneidade. Os Vigilantes Escolhidos não tinham interesse nos intelectuais e escritores brasileiros por acreditarem que estes estavam atrasados no que diz respeito às ideias, já que replicavam as concepções de outros escritores africanos, portugueses e franceses. As figuras de LeRoi Jones, Nikki Giovanni e Baldwin surgem aqui como os intelectuais que deviam ser lidos, discutidos e apresentados para a comunidade. Além de serem afro-americanos esses escritores tinham em comum a luta racial como tema de suas obras, sejam poemas, narrativas e até textos não ficcionais (como é o caso de LeRoi Jones).

O detalhe que merece destaque, no que diz respeito aos grupos Malungo, Movimento Participação Negra e Vigilantes Escolhidos, é o fato de essas associações representarem vozes que coexistem dentro do plano narrativo de forma ora conflitante ora concordante. Cada grupo possui suas perspectivas e ideias, oriundas de intelectuais diversos, as quais são tratadas pelo narrador como uma multiplicidade de vozes que constroem o coro narrativo e trazem a figura do intelectual e escritor como elementos importantes para a cena literária. Essa organização textual nos leva a compreender a novela de Oswaldo de Camargo como uma obra que apresenta um tom polifônico.

O conceito de polifonia foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018). Nessa obra o autor russo desenvolve esse conceito a partir de algumas obras de seu conterrâneo: Fiódor Dostoiévski. Segundo Bakhtin: “[...] Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2018, p. 4). Para o teórico Dostoiévski foi o criador do romance polifônico, o qual se caracteriza por apresentar personagens que possuem vozes e consciências que não se misturam e não são manipuladas pelo autor, ao contrário, são equipolentes e imiscíveis. Ainda segundo o estudioso:

Nesse sentido, as obras de Dostoiévski são profundamente objetivas, razão pela qual a autoconsciência da personagem, após tornar-se dominante, decompõe a unidade monológica da obra (sem perturbar, evidentemente, a unidade artística de tipo novo, não monológico). A personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem, mas como material de sua autoconsciência (BAKHTIN, 2018, p. 58).

Para Bakhtin (2018) as personagens não são objetos mudos que estão inseridos no discurso do autor. Mesmo sendo criação deste as personagens do romance polifônico possuem uma lógica interna, desenvolvendo-se com autonomia durante a trama narrativa (sem a interferência da visão do autor). Paulo Bezerra (2017), um dos principais tradutores de Bakhtin no Brasil, faz uma leitura muito interessante sobre esse conceito. Para ele:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. [...] A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. (BEZERRA, 2017, p. 194-195).

O estudioso brasileiro afirma que o novo enfoque dado às personagens, pelo narrador, é o cerne da polifonia nos romances. Ele acredita que essas personagens estão em constante evolução e que o universo romanesco se amplia e se torna multifacetado com esse tratamento dado pelo autor de um romance polifônico.

A novela, ao se apropriar da figura de escritores brasileiros e africanos de língua portuguesa que questionam o racismo e a violência em suas obras, apresenta-nos um tecido composto por múltiplas vozes que ressoam contra a história oficial que propaga a ideia de inexistência do racismo. O tom polifônico na obra apresenta-se na medida em que as várias vozes, articuladas pelo narrador e plenas de consciência, interagem entre si (ora convergindo ora divergindo), questionando sobre a condição dos afro-brasileiros. A tensão entre as

personagens ocorre na medida que associações confrontam seus ideais, a partir dos intelectuais e escritores lidos pelos grupos.

3.2 A descoberta do *frio* como literatura afro-brasileira

Nas últimas décadas, mais precisamente desde os anos 80 do século XX, aumentou o número de estudiosos que discutem a existência de uma vertente “negra” na Literatura Brasileira. Pesquisadores como Zilá Bernd, Cuti [Luiz Silva], Luíza Lobo, Eduardo Duarte, Florentina Souza, Maria Nazareth Fonseca, entre outros, vêm discutindo conceitos como “literatura negro-brasileira”, “literatura afrodescendente”, “literatura negra”, ou “literatura afro-brasileira”.

Segundo Eduardo Duarte (2005), o posicionamento desses estudiosos diz respeito a uma revisão pela qual a historiografia literária brasileira – tanto seu *corpus* de análise quanto seus métodos, processos e pressupostos teórico-críticos empregados na construção das letras nacionais – tem passado nas últimas décadas. O professor nos alerta sobre a necessidade constante de se revisitar e reconstruir a narrativa de nossa história literária. Esse alerta diz respeito ao purismo estético que impõe conceitos supostamente universais, tais como: cultura branca, masculina, ocidental e cristã – fundamentos eurocêtricos que sustentam concepções literárias, artísticas e sociais. Por conta desses fatores é que Eduardo Duarte (2005) destaca a importância de se rever a nossa história literária para, assim, possibilitar aos subalternos e estigmatizados oportunidades de se expressarem, ao passo que eles estavam silenciados e desqualificados pelos discursos canônicos.

Com relação à literatura afro-brasileira, Eduardo Duarte (2005) entende que ela está presente desde o início de nossas letras nacionais, entretanto, ela vem sofrendo, ao longo do tempo, impedimentos dos mais diversos – desde sua divulgação até a materialização das obras. Por conta disso, esse estudioso acredita ser importante iluminarmos essas regiões da literatura brasileira, as quais, geralmente, ocupam o espaço da penumbra. Ainda segundo esse professor,

[...] temos uma produção que está *dentro* da literatura brasileira, porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros, processos e procedimentos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores não se enquadra na “missão” romântica, tão bem detectada por Antônio Cândido, de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura

empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afrodescendentes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica (DUARTE, 2008, p. 22, grifos do autor).

Eduardo Duarte toma emprestado o termo *suplemento*, de Jacques Derrida, para entender a literatura afro-brasileira não como uma vertente que busca desvincular-se da literatura brasileira, mas como uma forma de suprir os vazios que deviam estar sendo ocupados pela produção literária dos afrodescendentes. O professor Edimilson de Almeida Pereira (2020), adotando o mesmo posicionamento, mas partindo de outro ponto de vista teórico, compreende a literatura brasileira como uma *tradição fraturada*, ou seja, uma “unidade constituída de diversidades”. Segundo esse estudioso, podemos entender que:

A literatura afro-brasileira integra a *tradição fraturada* da literatura brasileira. Por isso mesmo, ela apresenta um momento de afirmação da especificidade afro-brasileira (em termos étnicos, psicológicos, históricos e sociais) que se encaminha para uma inserção ao conjunto da literatura brasileira [...].

A literatura afro-brasileira escrita nesse sistema é simultaneamente literatura brasileira que expressa uma visão de mundo específica dos afro-brasileiros. A dinâmica de tensões e contradições presentes nesse quadro literário nos ajuda a compreender as atitudes dos autores que recusam ou que valorizam suas origens étnicas; nos esclarece (*sic*) também sobre a necessidade de denunciar a opressão social e de evidenciar uma *nova sensibilidade* que apreenda esteticamente o universo da cultura afro-brasileira (PEREIRA, 2020).

Para o professor Edimilson de Almeida Pereira devemos entender a literatura brasileira como algo fraturado, composto por diversos fragmentos. E entre esses fragmentos existe aquele que corresponde a um conjunto de obras e autores que trazem para o cenário das letras nacionais um ponto de vista “afro-brasileiro”. Edimilson Pereira entende que esse fragmento é a literatura afro-brasileira.

Muitos críticos e estudiosos questionam a existência da literatura afro-brasileira como uma vertente da literatura brasileira. Para Eduardo Duarte (2008), essa literatura existe desde a Era Colonial, isto é, está presente desde o início das nossas letras nacionais. Entretanto, essa escrita afro-brasileira constitui-se de elementos que a diferenciam do conjunto de obras nacionais. E é exatamente essa questão que Eduardo Duarte propõe no artigo “Literatura afro-

brasileira: um conceito em construção” (2008). Para esse professor, há algumas “constantes discursivas” que têm servido como pressupostos para a configuração dessa vertente literária, a saber: “temática”, “autoria”, “ponto de vista”, “linguagem” e “público leitor”.

Essas constantes discursivas, elencados por Duarte, são os elementos que nos possibilitam compreender determinada obra como pertencente à literatura afro-brasileira. Contudo, esse estudioso ressalta ainda que

[...] nenhum desses elementos isolados propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas sim a sua interação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepcional são insuficientes (DUARTE, 2008, p. 12).

Portanto, ao analisarmos *A descoberta do frio*, iremos levar em consideração a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público leitor para, a partir da relação desses aspectos, entendê-la como literatura afro-brasileira.

3.2.1 A Temática

Com relação ao primeiro fator, a temática, Duarte (2008) assinala que ela pode estar relacionada à reconstituição histórica do povo negro na diáspora brasileira, à delação do escravismo e suas consequências até à exaltação de heróis como Zumbi dos Palmares e Ganga Zumba. Ao citar as obras *Úrsula* (1859), de Maria Firmino dos Reis, *Canto dos Palmares* (1961), de Solano Trindade, e *Dionísio Esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho, esse estudioso nos informa que essas obras são oportunas para repensarmos a literatura brasileira, pois “[...] tais textos polemizam com o discurso colonial que, conforme Fanon (1983), trabalha pelo apagamento da história, cultura e civilização existentes para aquém ou além dos limites da sociedade branca dominante”. (DUARTE, 2008, p. 13).

Tanto *Úrsula*, ao denunciar a escravidão em meados do século XIX, quanto *Canto dos Palmares* e *Dionísio Esfacelado*, ao reconstruir as lutas dos quilombolas por uma sociedade mais justa e igual, nos possibilitam repensarmos nosso cânone literário e questionarmos o “discurso colonial”.

A “temática” não se circunscreve apenas em questões históricas ou políticas sobre os afrodescendentes, mas também discute as raízes culturais e religiosas da África que foram

transladadas para o Brasil, “[...] destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade”. (DUARTE, 2008, p. 13). Com relação à reconstrução da multifacetada memória ancestral, Eduardo Duarte destaca as narrativas de *Caroço de Dendê*, *Histórias que minha avó contava* e *Contos crioulos da Bahia*, respectivamente dos autores Mãe Beata de Yemanjá e Mestre Didi, além dos poemas de Abdias Nascimento e Hermógenes de Almeida.

Achamos oportuno acrescentar que, em algumas obras da literatura brasileira,⁷ há a presença de personagens afrodescendentes. Contudo, é importante salientar que a imagem do negro criada nessas obras, geralmente, é estereotipada – o homem negro propenso à criminalidade ou à ociosidade e a mulher negra libidinosa, compreendida muitas vezes como objeto sexual. Sobre isso, Cuti (2010) nos informa sobre a existência de obras da literatura brasileira que são influenciadas por teorias racistas. De acordo com esse estudioso, podemos perceber um velado código de princípios que “eliminam” as personagens negras. Ou elas morrem⁸ ou essas personagens sofrem um processo de “branqueamento”⁹.

Duarte (2008) assinala ainda que o fator da temática negra não é único e obrigatório nos escritores afrodescendentes, pois caso isso ocorresse, “amarrados” em uma “camisa de força”, eles produziram obras visivelmente empobrecidas. Portanto nada impede os escritores brancos de utilizarem a matéria ou o assunto negro em suas produções. Como enfatiza desde o início do ensaio, Eduardo Duarte alerta que a temática “afro” não pode ser considerada isoladamente, mas sim com outros fatores (principalmente com a autoria e o ponto de vista).

Sobre a temática em *A descoberta do frio*, acreditamos que diz respeito à existência do racismo na sociedade brasileira contemporânea. A narrativa busca evidenciar a presença desse estigma que, mesmo depois da “abolição da escravatura”, ainda se mantém diligente e operante em pleno final de século XX. Contudo, é interessante destacar que essa novela não trata o racismo de forma “panfletária”. Oswaldo de Camargo tem a acuidade de reelaborar,

⁷ Segundo o estudioso Domício Proença Filho (2004), há algumas obras da literatura brasileira que trazem visões estereotipadas dos afrodescendentes, a saber: *A Escrava Isaura* – de Bernardo Guimarães, publicado em 1872; *O mulato* e *O Cortiço* – de Aluísio Azevedo, publicados, respectivamente, em 1881 e 1990; *As Vítimas Algozes* – de Joaquim Manoel de Macedo, publicado em 1873 e 1896; *O Bom Crioulo* – de Adolfo Caminha, publicado em 1885; *A Carne* – de Júlio Ribeiro, publicado em 1888; *Jubiá e Gabriela*, *Cravo e Canela* – de Jorge Amado, publicados, respectivamente, em 1955 e 1958; *Urucungo* – de Raul Bopp, publicado em 1933.

⁸ Como, por exemplo, em *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha e *Negro Leo*, de Chico Anísio (CUTI, 2010).

⁹ Como, por exemplo, em *Os tambores de São Luís*, de Josué Montelho, *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro; além de *O Presidente Negro*, de Monteiro Lobato, no qual toda a população negra – nos Estados Unidos – é esterilizada (CUTI, 2010).

esteticamente, esse estigma através de uma alegoria, o “frio” – um mal que assola apenas a população afrodescendente. Com relação a esse “frio”, no fragmento a seguir, podemos perceber a presença dessa “doença” e os males que ela traz para os afrodescendentes:

[...] o negro vem encarando há muito tempo um mal que, em milhões de casos o tem levado à dor e ao desaparecimento. E ele, concreto, sopesável, já percorre alguns recantos dessa cidade. Quantos já – interrogou-se Zé Antunes – não andarão sumidos, após o ataque do frio e seus vergonhosos sintomas? (CAMARGO, 2011, p. 66).

Acreditamos que uma das propostas da obra de Oswald de Camargo é evidenciar a presença do racismo na sociedade brasileira, utilizando-se para isso de uma alegoria muito oportuna, o “frio”, o qual atinge somente os(as) negros(as), fazendo-os desaparecer sem uma explicação lógica. Portanto, pelo fato de trazer para o palco das discussões a questão do racismo, presumimos que a temática de *A descoberta do frio* pode ser compreendida como afro-brasileira.

3.2.2 A Autoria

O segundo fator para a configuração da literatura afro-brasileira é a autoria. Contudo, entendemos esse elemento como uma questão complexa, pois sabemos da existência de escritores que negam ser rotulados como “afrodescendentes”, “indígenas”, “feministas”, “homossexuais” etc. Preocupados com a recepção de seus textos, tais artistas entendem que os “rótulos” limitam a dimensão de suas obras e, possivelmente, seu público leitor.

Todavia, se há escritores que renegam “rótulos”, há aqueles que reivindicam para si e para sua produção literária tais denominações. Assim também ocorre com vários escritores afrodescendentes que buscam denominar suas obras como “literatura negra” ou “afro-brasileira”. Diversas coletâneas nos evidenciam isso, como *Antologia contemporânea de poesia negra brasileira* (1982), organizada por Paulo Colina; *Quilombo das palavras: a poesia dos afrodescendentes* (2000), organizada por Jônatas Conceição e Lidinalva Barbosa; *A razão da chama: antologia de poetas negros contemporâneos* (1986), organizado e selecionado por Oswald de Camargo; *Cadernos Negros*, que desde 1978, tem produzido volumes de “contos

afro-brasileiros” e “poemas afro-brasileiros”, sob a organização, desde 1980, do grupo paulista *Quilombhoje*.

Eduardo Duarte (2008) entende a autoria como um fator importante para a configuração da literatura afro-brasileira. Entretanto, esse estudioso nos alerta que “[...] a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução *textual* de uma história coletiva e/ou individual” (DUARTE, 2008, p. 15). Portanto, somente a cor da pele não pode ser o elemento decisivo, visto que há escritores negros que não assumem(iram) um ponto de vista afrodescendente. É por meio dessa ideia que não podemos compreender o *Navio Negreiro* de Castro Alves como pertencentes à literatura afro-brasileira, pois mesmo o autor sendo afrodescendente e abordando uma temática sobre os negros, faltou-lhe o ponto de vista¹⁰.

O fato de Castro Alves abordar os negros escravizados apenas como um segmento da população que sofria com os maus tratos e péssimas condições (sobretudo quando eram transportados nos navios negreiros), sem possibilidade de terem voz e muito menos de reagirem ao jugo opressor do branco, nos evidencia a falta do ponto de vista afrodescendente nesse autor. Para o professor Domício Proença Filho, na maioria das obras de Castro Alves – as que abordam o escravismo – percebe-se a ausência da voz negra. Segundo o estudioso: “o poeta baiano não atribui, na quase totalidade dos seus poemas sobre a escravidão, qualquer movimento ou reação ou de revolta ao escravo, marcado pela atitude resignada” (2004, p. 163). Não estamos questionando a contribuição de Castro Alves¹¹ para a literatura brasileira, sobretudo de um poeta canonizado pela crítica e requerido em várias “leituras obrigatórias” das universidades de todo país. A questão centraliza-se no fato de a cor da pele não ser, isoladamente, determinante para a configuração da literatura afro-brasileira¹². Duarte (2008) entende que não podemos

¹⁰ A terceira constante discursiva, discutida por Eduardo Duarte em *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção* (2008, p. 15).

¹¹ Segundo Domício Proença Filho (2004), a produção literária de Castro Alves foi muito oportuna, pois – ao trazer em seus poemas o brado da revolta contra a escravidão – possibilitou a criação de espaços para discussão da problemática do negro escravo. Contudo, mesmo com esse aspecto “revolucionário” para com momento de escravismo no Brasil, José Guilherme Merquior frisa que essa produção literária de Castro Alves “[...] não busca a especificidade cultural e psicológica do negro; ao contrário, assimilando-lhe o caráter aos ideais de comportamento da raça dominante, *branqueia* a figura moral do preto, facilitando-lhe assim a identificação simpática das plateias burguesas com os sofrimentos dos escravos” (MERQUIOR, 1977, p. 164, grifos do autor).

¹² Acreditamos que a cor da pele também não pode ser vista como único elemento para se definir a camada étnico/racial dos afrodescendentes, haja vista que “ser negro(a)” perpassa por outras questões, inclusive por questões de autoafirmação.

caracterizar as obras somente por meio da cor da pele e/ou da condição social do escritor, pois cairíamos, assim, em um reducionismo sociológico das obras.

Eduardo Duarte (2008) entende que a autoria é um elemento importante, mas traz consigo algumas dificuldades. De um lado há a problemática de se definir “o que é ser negro no Brasil”, país sobretudo miscigenado. De outro, há o posicionamento de estudiosos que defendem a ideia de uma “literatura negra de autoria branca”, como a professora Benedita Gouveia Damasceno. Com relação ao posicionamento dessa professora, Duarte nos alerta sobre os perigos desse prisma, pois “[...] corre-se o risco de redução da literatura afro-brasileira ao *negrismo*, entendido enquanto mera utilização da temática, como no caso dos *Poemas Negros*, de Jorge de Lima” (DUARTE, 2008, p. 14).

A par da problemática de definir a literatura afro-brasileira a partir da autoria, isto é, de questões biográficas e fenotípicas, Duarte (2008) afirma que esse elemento deve estar intimamente relacionado com as outras “constantes discursivas”, principalmente com o “ponto de vista”.

Sobre a questão da autoria de *A descoberta do frio*, informamos que Oswaldo de Camargo é um intelectual afrodescendente a par das vicissitudes enfrentadas pelos(as) negros(as) na sociedade brasileira. Por conta disso, esse autor busca transpor, para o plano literário (atento também com relação à construção estética de suas obras), o drama de sua camada étnico-racial. Para frisar isso, acreditamos ser conveniente citar alguns comentários¹³ feitos por Clóvis Moura no prefácio de *A descoberta do frio* (2011):

[...] ele [Oswaldo de Camargo] é um escritor negro não apenas de cor, mas, fundamentalmente, pela posição em que se coloca diante dos problemas do Homem e do Mundo. [...] Oswaldo de Camargo, como negro, captou a realidade conflitante que existe (e o atinge) e, a partir daí, começou a decantar a sua criação literária. Vindo da poesia – é um ótimo poeta –, passando pelo conto, o autor entra na novela, procurando, desta forma, encontrar novas maneiras de expressão para a sua mensagem (MOURA, 2011, p. 12).

Para Clóvis Moura, o escritor Oswaldo de Camargo é um intelectual negro preocupado em discutir os problemas vividos pela camada étnico-racial da sociedade brasileira. Isso nos evidencia que, além da temática, a novela *A descoberta do frio* possui uma autoria afro-

¹³ Estes comentários correspondem à primeira edição de *A descoberta do frio*, publicada em 1979 pelas Edições Populares. Mesmo com o falecimento de Clóvis Moura em 2003, Oswaldo de Camargo manteve o prefácio na segunda edição.

brasileira. Entretanto, como bem nos informa Eduardo Duarte (2008), para compreendermos uma narrativa como pertencente à literatura afro-brasileira faz-se necessário que aquelas duas estejam relacionadas com as outras três constantes discursivas, principalmente com o ponto de vista. E este é exatamente o próximo aspecto que iremos discutir.

3.2.3 O Ponto de Vista

O ponto de vista é o terceiro elemento discutido por Eduardo Duarte. Para o estudioso, o ponto de vista está estreitamente relacionado com a visão de mundo do autor e também com um “universo axiológico”, isto é, um conjunto de valores morais e ideológicos presentes no texto. Acreditamos que o “ponto de vista”, proposto por Eduardo Duarte (2008), pode ser compreendido a partir do posicionamento do narrador e/ou das personagens na obra. O professor ressalta ainda que o “ponto de vista” afro-brasileiro diz respeito a

[...] uma visão de mundo própria e distinta do branco, sobretudo do branco racista, como superação de modelos europeus e de toda a assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, tal perspectiva configura-se enquanto *discurso de diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva que irá configurar a afrodescendência na literatura brasileira (DUARTE, 2008, p. 18).

Podemos compreender esse “discurso da diferença” como um posicionamento contrário ao de um grupo hegemônico. O “ponto de vista” afro-brasileiro consiste em ir de encontro ao conjunto de valores ideológicos que depreciam, menosprezam e estigmatizam a imagem dos afrodescendentes, além de denunciar e questionar problemas socioeconômicos, políticos e culturais enfrentados por essa camada étnico/racial.

Como exemplo de obras com esse ponto de vista, Duarte (2008) tece alguns comentários sobre as *Trovas Burlescas* (1859) de Luís Gama. Para esse estudioso, os poemas da coletânea acima citada nos evidenciam explicitamente a afrodescendência, na medida em que o eu-lírico, autoproclamado “Orfeu de Carapinha”, apela à “Musa da Guiné” e à “Musa de Azeviche”, para logo em seguida empreender uma crítica sobre as elites do período. Em meio a essa análise do professor Duarte, notamos ainda que Luís Gama publica sua obra em um período de pleno auge do Romantismo Brasileiro, apropriando-se desse estilo histórico, mas transfigurando-o de

acordo com seu “ponto de vista” afro-brasileiro. Acreditamos nisso, pois o eu-lírico traz como musas mulheres negras, o que não era feito no Romantismo, visto que as musas eram personagens da literatura clássica construídas segundo o perfil de mulheres brancas. Além dessa proposta subversiva de Luís Gama, temos um eu-lírico que se identifica como Orfeu, mas com traços fenotípicos da afrodescendência, ou seja, com um cabelo crespo.

Esse “ponto de vista” afro-brasileiro, discutido por Eduardo Duarte (2008) se aproxima da ideia de “sujeito-enunciação”¹⁴, proposta por Zilá Bernd em *Introdução à Literatura Negra* (1988). Essa estudiosa afirma que o tema do negro sempre esteve presente na literatura brasileira, seja nos poemas de Gregório de Matos, na poética abolicionista de Castro Alves e até nas obras de Jorge Amado. Contudo, para a estudiosa há um “divisor de águas”, isto é, um demarcador de fronteiras que nos possibilita conjecturar a ideia de literatura negra.¹⁵ As obras dos escritores acima referidos (e tantos outros) não podem ser compreendidas como literatura negra, pois falta-lhes o aspecto central: um “sujeito-enunciação” que se identifica como negro. Esse é o “demarcador de fronteiras”, o que nos possibilita pensar nessa “vertente” da literatura brasileira. Para Zilá Bernd esse “sujeito-enunciação” é um

[...] *eu* lírico em busca de uma identidade negra [o qual] instaura um novo discurso – uma *semântica do protesto* – ao inverter um esquema onde ele era o Outro: aquele de quem se condoíam ou a quem criticavam. Passando de *outro* a *eu*, o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse *eu* representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração (BERND, 1988, p. 50).

Para a obra, em prosa ou em verso, ser compreendida como literatura negra é necessário que haja esse “sujeito-de-enunciação” negro do qual nos fala Zilá Bernd. Para tornar mais clara essa questão, a estudiosa nos traz algumas considerações sobre Luís Gama (1830-1882), poeta afrodescendente que somente nas últimas décadas tem sido estudado:

¹⁴ Para Zilá Bernd (1988) o “sujeito-de-enunciação” diz respeito a um “eu-que-se-quer-negro”, isto é, um posicionamento de ruptura contra as ordenações que condenavam o(a) negro(a) a ocupar a posição de objeto (ou daquele de quem se fala).

¹⁵ Ao contrário de Eduardo Duarte (2005; 2008), o qual utiliza o termo “literatura afro-brasileira”, Zilá Bernd (1988) prefere a ideia de “literatura negra”. Neste trabalho não fazemos diferenciação entre os termos. Adotamos, preferencialmente, a “literatura afro-brasileira”.

[...] na poesia de Luís Gama o poeta assume-se como outro, como aquele que é mantido pelo grupo majoritário branco numa situação de estranheza. E é este assumir-se outro – que vai determinar uma mudança de ótica na literatura brasileira – que se constitui no *novo* e que irá funcionar como *divisor de águas* para a conceituação de uma literatura negra (BERND, 1988, p. 56, grifos da autora).

Podemos compreender a poesia de Luís Gama como literatura negra, pois, enquanto Castro Alves pertence a uma poética que escolheu como temática o negro e sua desafortunada condição na América, a qual criticava as “regras do jogo” que permitiam a escravidão, Luís Gama ultrapassa esse posicionamento ao ponto de questionar o “falso humanitarismo” do período, visto que a abolição foi realizada, principalmente, porque a escravidão tinha deixado de ser vantajosa economicamente para aqueles que estavam no poder. (BERND, 1988).

O “sujeito-de-enunciação” que se proclama enquanto negro, discutido por Zilá Bernd (1988), se aproxima do “ponto de vista” negro, proposto por Eduardo Duarte (2008). Tanto o primeiro quanto o segundo dizem respeito a um posicionamento crítico com relação ao “mundo criado pelos brancos e para os brancos”, utilizando a expressão de Florestan Fernandes, retomada por Zilá Bernd.

Focalizando o “ponto de vista” em *A descoberta do frio* (2011), acreditamos que a afrodescendência dessa “constante discursiva” está representada de duas maneiras na obra.

Primeiramente, na figura de Zé Antunes, o protagonista da narrativa. Essa personagem, “[...] [um] negro magro, alto, pixaim embaraçado por onde nunca andava pente.” (CAMARGO, 2011, p. 23), sabia da existência do “frio” e já havia tentado difundir sua constatação do frio como uma ameaça que pairava sobre os afrodescendentes. Contudo, seus interlocutores não atentaram para seu aviso, como podemos perceber no seguinte trecho da narrativa:

[...] quando Zé Antunes apareceu na cidade, afirmando que no País soprava um frio que só os negros sentiam e que, tinha certeza, tal frialdade, com seu gélido sopro, já fizera desaparecer um incalculável número deles, quase todos os que souberam de tal descoberta riram muito com a notícia e do seu divulgador.

Zé Antunes, porém, não recuou, mas respondeu, num desafio:

– Provo a quem quiser a existência do frio! (CAMARGO, 2011, p. 23).

Mesmo com o descrédito que muitos lhe davam, Zé Antunes permaneceu firme com o seguinte pensamento: o “frio” existe e é preciso provar sua existência para a comunidade. E

este pensamento se fortaleceu ainda mais quando soube que um caso de “frio” tinha aparecido. Era Josué Estevão, um garoto morador de rua. Após essa aparição, Zé Antunes inicia uma jornada em busca de evidências que provassem a existência dessa “doença” que afligi os(as) negros(as). Portanto, acreditamos que há um ponto de vista afrodescendente nessa personagem, visto que Zé Antunes – ciente dos padecimentos que os(as) negros(as) sofrem por causa do “frio” – busca meios para provar a existência do “frio” e, por conseguinte, conscientizar a comunidade em que vive.

Mas identificamos também um ponto de vista afrodescendente na perspectiva como o narrador nos conta a história de Zé Antunes. Ele o faz a partir de uma indagação: “Existia o frio?” (CAMARGO, 2011, p. 23). Essa indagação soa mais como uma provocação do narrador às reações das pessoas diante da possibilidade mesma de confirmação da existência ou não do frio, como podemos ver na seguinte passagem:

NINGUÉM SABIA DONDE VIERA DO FRIO.

Para uns, ele já se havia instalado, há muitíssimo tempo, no País e engordara, sem que as autoridades percebessem. Achavam outros que os dirigentes do País não viam razão para deter o frio de que alguns negros se queixavam, vez ou outra, em páginas de jornais ou em depoimentos aos estudiosos que pesquisavam os efeitos do friíssimo bafo.

Existia o frio?

Muitos duvidavam; outros queriam provas. No geral, contudo, a maioria se mostrava indiferente ante essa pergunta. O frio, se existente, teria, quando muito, a importância da sarna que se pega nos bancos da escola primária. Coça um bocado, sim, mas não mata.

(CAMARGO, 2011, p. 23).

A partir dessa introdução, toda a construção narrativa será marcada pelo cruzamento de vozes que, polifonicamente, vão apresentando, no contexto da trajetória de Zé Antunes, pontos de vistas diferentes, mas concordantes, sobre a situação do negro não apenas no universo social brasileiro, mas também no mundo.

3.2.4 A Linguagem

O quarto fator determinante para a configuração da literatura afro-brasileira é a linguagem. Eduardo Duarte (2008) a compreende como uma discursividade específica que

contempla: a reelaboração ideológica de signos linguísticos estereotipados pelo “discurso do colonizador”, a valorização de vocábulos oriundos do continente africano, e uma expressividade rítmica – exposta através de aliterações e assonâncias, por exemplo.

Como exemplo dessa linguagem marcada pelo “afro”, Duarte (2008) comenta dois poemas, um de Henrique Cunha Júnior e o outro de Bélsiva, ambos inseridos na primeira publicação de poemas dos *Cadernos Negros*, em 1978. O primeiro poeta empreende uma reversão de valores na medida em que traz, em sua obra, um elogio aos cabelos crespos, brincando com as palavras “enroladinhos”, “caracóis pequeninos”, “cabelos que a natureza se deu ao luxo de trabalhá-los”. O cabelo crespo, visto com um olhar de inferioridade é visualizado de forma positiva a ponto de a natureza ter tido o cuidado de enrolá-los, assim como faz com os caracóis. Bélsiva por sua vez, através do ritmo e da entonação, faz de seu poema um instrumento musical africano: “Irmão, bate os atabaques / bate, bate, bate forte / bate que a arte é nossa”. (1978). A partir de um jogo de aliteração com o fonema /b/ o poeta nos traz um ritual coletivo tendo em vista a libertação dos afrodescendentes. Tendo em vista essas propostas da “linguagem”, Eduardo Duarte entende que

[...] a afro-brasilidade tornar-se-á visível já a partir de uma discursividade que ressalta ritmos, entonação, opções vocabulares e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como negro, negra, crioulo ou mulata, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira (DUARTE, 2008, p. 18, grifo do autor).

Acreditamos que a linguagem é um elemento importante para a literatura afro-brasileira. Entretanto, faz-se necessário que tudo isso seja construído e elaborado esteticamente, pois no intuito de combater o preconceito racial e o eurocentrismo, muitos escritores podem, inconscientemente, deixar de produzir literatura em detrimento de outro tipo de texto: o panfleto, de cunho social e político.

No que diz respeito à linguagem em *A descoberta do frio*, notamos uma preocupação com a construção estética da narrativa, visto que o autor transveste o racismo a partir de uma metáfora bem elaborada, o “frio”. Com relação aos étimos de origem africana, eles estão presentes na novela. Contudo, pela dificuldade de encontrar registros que nos respaldassem

sobre a etimologia dos vocábulos, destacamos apenas cinco termos, a saber: malungo¹⁶, banzo¹⁷, zabumba¹⁸, ainhum¹⁹ e subiá²⁰. Ressaltamos esses dois últimos vocábulos pelo fato de serem algumas das doenças que o narrador relaciona com o “frio”:

A suifa, o **ainhum**, o **subiá**, o dracúnculo deceparam dedos de escravo, roeram-lhe os lábios, derrotaram, em muitos, a pretidão da pele, tornada esbranquiçada e morta pela molestação.

Agora, é o frio, grudento no corpo e na alma de um garoto, sob tutela do silêncio e da inteira obscuridade (CAMARGO, 2011, p. 49, grifos nosso).

Para o narrador, assim como a suifa, o ainhum, o subiá e o dracúnculo²¹ tinham fustigado os afrodescendentes escravizados, desta vez era o “frio” que estava a flagelar essa camada étnico/racial. É interessante como a narrativa se apropria daquelas doenças – um aspecto real – transformando-as em um adendo para a sua construção ficcional. Portanto, compreendemos que *A descoberta do frio*, ao inserir no tecido da narrativa étimos de origem africana e ao discutir o racismo por meio do “frio”, apresenta uma linguagem afro-brasileira.

¹⁶ “[De quimbundo *ma ‘luga*, ‘camarada, companheiro’ ou do quicongo *ma lungo*, ‘no mesmo navio’]. 1. Camarada, companheiro; 2. Título que os escravos africanos davam àqueles que tinham vindo da África no mesmo navio; 3. *Bras.* Irmão colaço ou irmão de criação” (FERREIRA, 2009, p. 1258).

¹⁷ “(Derivação de banzar – do quimbundo *kubanza*): Nostalgia mortal que atacava os negros trazidos escravizados da África” (*ibidem*, p. 264).

¹⁸ “S.m.: Bombo. Etim.: *termo africano cujo radical parece ser o conguês bumba, bater. G. Viana aproxima do espanhol zambomba (Apost., I, p. 157). É termo popular e muito usado na roça onde o Carnaval se caracteriza pelo zabumba*” (MENDONÇA, 2012, p. 172-173).

¹⁹ “[Do iorubá = ‘serrar’]. *Bras. Med.* Doença originária da África, muito frequente nos antigos escravos, caracterizada pelo espessamento progressivo da pele e consequentemente formação, à volta da base de um ou mais dedos do pé, dum anel fibroso, que termina decepando-os” (FERREIRA, 2009, p. 78).

²⁰ Segundo o médico Octávio Freitas (1935), o subiá era a forma como os negros, especificamente aqueles situados em Minas Gerais, denominavam a dracunculose, conhecida popularmente no Brasil como “Bicho das Costas”. Segundo esse estudioso, “tão flagrantes, tão concisos, tão exatos são os documentos que exibem aqueles que têm tomado o Bicho da Costa para o estudo que não pode haver controvérsia de espécie alguma sobre este ponto: – A dracunculose é doença genuinamente africana” (FREITAS, 1935, p. 116).

²¹ Para o narrador subiá e dracúnculo são doenças diferentes.

3.2.5 O Público Leitor

O último elemento discutido em “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção” é o público leitor. Com relação a esse elemento, Eduardo Duarte afirma que aos afrodescendentes:

[...] duas tarefas se impõe: primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor, tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários propostos para a população afrodescendente; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto (DUARTE, 2008, p. 21).

Duarte afirma que a formação de um público afrodescendente, com vistas a uma afirmação identitária, já se faz presente no Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias Nascimento, nos textos de Solano Trindade, de Oswaldo de Camargo e de tantos outros escritores afro-brasileiros. Essa proposta baseia-se no fato de que o artista constrói seu texto não apenas para atingir um grupo específico da população, mas também porque ele, enquanto escritor, se identifica como “porta voz” de um determinado segmento da sociedade. Por conta disso, os escritores afro-brasileiros tentam reverter valores e combater estereótipos na medida em que eles compreendem o papel social da literatura na “[...] construção da autoestima dos afrodescendentes” (DUARTE, 2008, p. 20).

Com relação à obra de Oswaldo de Camargo, *A descoberta do frio*, acreditamos que a narrativa se apresenta para um público em geral, mas também para um público leitor específico – os afrodescendentes. Acreditamos nisso, pois a narrativa busca conscientizar o leitor sobre a existência de um “racismo velado” presente na sociedade brasileira contemporânea.

Além de discutir as discriminações e os preconceitos, caracterizados como um “frio”, a obra de Camargo alerta também sobre o pensamento que nega a existência dessa “ameaça glacial”. A narrativa nos evidencia que essa “concepção ingênua” é compartilhada não apenas pela “população branca”, mas também pela “população negra”. Podemos perceber isso na fala de vários personagens afrodescendentes. Citamos uma delas, José Leopoldino:

– Excelência Reverendíssima! Não existe o frio! Não existem os casos de frio! Zé Antunes impressionou alguns, falou aos jornais, abriu os braços nas praças,

nas ruas, empurrando a voz até os ouvidos da cidade. Apareceu, então, o primeiro caso de frio. (CAMARGO, 2011, p. 100).

Os integrantes do Movimento Participação Negra, juntamente com Pe. Jubileu e Dom Geraldo, marcaram uma reunião para discutir a presença do “frio” na cidade. Nesse encontro, José Leopoldino, integrante daquele grupo, prontificou-se a afirmar que não existia o “frio”. Para essa personagem essa ameaça só existia no discurso de Zé Antunes. Por conseguinte, ao apresentar personagens afrodescendentes que desconhecem a existência do “frio” ou que negam essa situação na sociedade em que vivem, acreditamos ser *A descoberta do frio* uma obra endereçada a um público em geral, a “população branca”, mas também a um público específico, a “população negra”.

A obra de Oswaldo de Camargo encena a própria existência de um sistema literário afrodescendente, na medida em que se constrói a partir de uma estrutura absolutamente intertextual, por meio da qual traz para a narrativa várias vozes que discutem a questão do racismo no Brasil e no mundo. Ao fazê-lo, a narrativa se apresenta, ela mesma, como leitura desses discursos do e sobre o negro que se elaboram no campo da literatura e das artes. E o faz por meio da criação de personagens que citam esses discursos, apropriando-se deles em seus posicionamentos. Ao trazer, também, personagens que discordam da existência do debate racial, e mesmo de sua necessidade, a obra também encena os embates existentes no contexto social brasileiro, que nem sempre são uniformes em relação à própria necessidade de debater o racismo.

Ao analisarmos a novela *A descoberta do frio*, por meio das constantes discursivas – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público leitor –, percebemos a presença desses elementos na novela e uma relação entre essas constantes discursivas, o que nos possibilita afirmar que a narrativa faz parte da literatura afro-brasileira.

4. O TOM ALEGÓRICO E A NARRAÇÃO “A CONTRAPELO” EM *A DESCOBERTA DO FRIO*

Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, nos revela que “Entre os gregos, a alegoria tinha por nome *hyponoia*, considerada como sentido oculto ou subterrâneo, percebido em Homero, a partir do século VI, para dar uma significação aceitável àquilo que se tornara estranho [...]”. (COMPAGNON, 2010, p. 56). O procedimento alegórico situa-se em um plano de significação onde os signos utilizados podem resvalar para os mais diversos entendimentos, cabendo ao leitor entrar no jogo do alegorista. Em *A descoberta do frio* somos defrontados com a imagem do frio, e seus correlatos, a qual vai se desenvolvendo como um projeto que se consolida, no final, com uma cena apocalíptica que chega a deslizar para o fantástico (caso assim o leitor queira ler). Contudo, em nossa leitura, o sentido que o frio apresenta diz respeito a violência racial que atinge a comunidade negra. A novela de Oswald de Camargo, valendo-se de estratégias textuais, subverte o mito da democracia racial brasileira ao escovar essa história a contrapelo.

4.1 A escrita alegórica de *A descoberta do frio*

Em seu estudo já clássico sobre a alegoria, João Adolfo Hansen (1986) nos assegura que desde a Retórica Antiga esse conceito vem sendo discutido por Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Genericamente, a alegoria é um ornamento do discurso, onde diz “z” para significar “a”. Contudo, Hansen destaca que não podemos nos referir a esse conceito como apresentando apenas um sentido. Para o pesquisador, temos dois tipos: “alegoria dos poetas”, a qual possui uma conotação construtiva e retórica; e “alegoria dos teólogos”, a qual tem caráter interpretativo ou hermenêutico. A primeira diz respeito a uma forma de falar. Já a segunda, a uma forma de entender. O estudioso destaca ainda que ambas são complementares e simetricamente inversas.

Encarada como ornamento, a “alegoria dos poetas” já está presente como procedimento retórico desde as odes do poeta latino Horácio. Hansen observa que Quintiliano já teorizava sobre esse conceito na Antiguidade aproximando-a da metáfora, comparação e enigma. Segundo o pesquisador: “A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado” (HANSEN, 1986, p. 14). A alegoria como tropo nos leva a ver o processo como uma

transposição semântica. Neste caso, temos um signo em presença e um em ausência, os quais podem apresentar traços semânticos que possuam relação entre si.

A “alegoria dos teólogos”, ou “alegoria hermenêutica” é uma técnica de interpretação que ganhou força com os primeiros padres da igreja e da Idade Média (Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Beda), os quais faziam leituras de signos como figuras alegóricas buscando, assim, sentidos espirituais. Ainda segundo Hansen: “A alegoria hermenêutica é uma ‘semântica’ de *realidades* reveladas na palavra, não importa que esta seja de sentido próprio ou figurado” (HANSEN, 1986, p. 43, grifos do autor). Se na “alegoria dos poetas” os sentidos discursivos entravam no jogo das transposições semânticas na “alegoria dos teólogos”, por sua vez, o mundo e a bíblia figuram como elementos que irão ter seus sentidos transpostos semanticamente. Aqui o efeito alegórico não residirá nas palavras, mas sim no sentido espiritual empregado por elas.

Para Hansen (1986), nos dois tipos de alegoria, o leitor terá um papel importante. Por um lado, ele poderá verificar os recursos formais de que o escritor lança mão, os quais trazem significações figuradas ao mesmo tempo que ornamentam o discurso. Por outro lado, o leitor terá a possibilidade de analisar as significações figuradas, as quais possuem um sentido primeiro que poderá ser descoberto na busca dos sentidos espirituais.

Maria Zenilda Grawunder, em seu livro *A palavra mascarada* (1996), entende a alegoria como um termo que carrega uma semântica dupla: é um signo que apresenta dois significados autônomos onde um concentra o inteligível e outro o abstruso, os quais estão ligados através de um elo presente/ausente. Segundo a pesquisadora:

Originada por complexas circunstâncias e códigos, elementos constitutivos do universo conceptual de um autor, a obra de arte alegórica apresenta-se, pois, como universo significativo particular, como mediadora ou possibilitadora de diálogo espiritual entre homens de qualquer tempo, mas também como detentora de uma informação oculta pelo seu autor no código convencional. Revela-se como alegórica apenas se, na interpretação, forem sensibilizados e acionados dois níveis de códigos ou sistemas comuns, entre artista e intérprete, como ocorre na paródia, na ironia, na charge e em algumas tiras jornalísticas, relacionadas a objetos ou fatos concretos, apoiadas em fatos do momento. Idêntico processo analógico, acionado na interpretação das mencionadas formas, funciona no caso da obra alegórica. (GRAWUNDER, 1996, p. 22-23).

A estudiosa segue a ideia defendida por Hansen (1986), mas a amplia ao evidenciar que, de forma conceptual, não há dois tipos de alegorias, mas sim diferentes momentos de visão

alegórica que exigem criação e interpretação ou entendimento. A alegoria, em seu momento de criação e reinterpretação, pressupõe um sentido hermenêutico que pode conter ou revelar significados diversos dos manifestados formalmente.

Para Grawunder (1996), a alegoria, no campo literário, era pouco explorada pelos autores contemporâneos. Ao longo da história, principalmente com os românticos no século XIX, houve contraposições entre a alegoria e símbolo, sendo aquela vista como categoria artificial e abstrata. Essa visão depreciativa da alegoria foi herdada da tradição retórica antiga que a via como tropo e mero recurso instrumental para persuadir. A relação da alegoria com o discurso forense, com reflexões filosóficas e com a religião, deixou-a com a imagem de um recurso obscuro e de difícil utilidade funcional.

A partir da segunda metade do século XX o conceito de alegoria passa por uma revisitação e sua visão depreciada passa por questionamentos e reflexões. Segundo Grawunder (1996) essa revisitação ocorre por meio de estudos elaborados por estudiosos como: Walter Benjamim e sua obra sobre o drama trágico alemão, Charles Baudelaire e a modernidade; e hermenêuticos como Paul Ricoeur.

Walter Benjamin, em seu livro *Origem do drama trágico alemão* (2016), faz uma crítica a alguns artistas e teóricos (Goethe, Schopenhauer e Yeats) que viam a alegoria como um objeto indigno de reflexão ou, quando muito, uma simples imagem que agrega um significante e um significado. Para ele, tais estudiosos desconheciam as vertentes literária e gráfica dos modos alegóricos modernos do século XVIII. Isso ocorreu devido aos preconceitos classicistas que recaíram sobre as obras alegóricas. A tese defendida pelo autor era a de que a alegoria “[...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como linguagem, e também a escrita.” (BENJAMIN, 2016, p. 173).

Para o estudioso alemão, a questão da alegoria e do símbolo são conceitos bastante caros haja vista que não se limitam à esfera da retórica, mas também estão presentes na esfera estética. O foco de Walter Benjamim (2016), em seu livro, é retirar da penumbra o conceito de alegoria, o qual foi colocado pelos românticos no século XIX, trazendo-o para o debate no palco da estética e da crítica filosófico-histórica. Para tanto, ele parte do drama trágico alemão, gênero este que também é visto pelo teórico com necessidade de revalidação. Segundo ele:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hipocrática* da história como paisagem

primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. [...] Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre *phýsis* e significação. (BENJAMIN, 2016, p. 176-177, grifos do autor).

A História é representada em seu declínio através da alegoria. Esta possibilita ao artista o resgate ou a contemplação de outro lado da História, seja através de um modo melancólico seja por meio de figuras que remetam à “morte”, como é o caso da caveira, das ruínas e dos fragmentos. Para Benjamin: “Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína”. (BENJAMIN, 2016, p. 189). Ao remeter a essa figura dos escombros, o estudioso busca apresentar a alegoria como recurso estético que remete a ideia de declínio. O drama trágico e o alegorista trazem para o palco a figura da ruína, apresentando a História não como um processo ininterrupto da vida, mas como uma progressão em rumo ao declínio. Nessa linha, o teórico enfatiza: “Mas na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2016, p. 198). O caráter escritural da alegoria reside justamente no fato de ela ser um esquema que concentra em si um objeto de saber. Cabe ao alegorista capturá-la enquanto objeto que se apresenta como imagem fixada e signo fixante.

Jeanne Marie Gagnebin, em *História e Narração em Walter Benjamin* (2013), acredita que Walter Benjamin, ao discutir o conceito de alegoria, reacende uma discussão em torno do tempo, da História e do sentido da linguagem. Para a estudiosa:

[...] lemos a reabilitação da alegoria, tal como Benjamin a empreende, como uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna. Esta valorização nos parece essencial para poder romper com as interpretações antes de tudo restauradoras e nostálgicas do pensamento de Benjamin. (GAGNEBIN, 2013, p. 31).

Gagnebin (2013) enfatiza que a discussão sobre a alegoria, no âmbito do drama trágico alemão, está totalmente relacionada com a elaboração intelectual que o autor irá desenvolver anos mais tarde sobre uma história dos esquecidos e vencidos, ou seja, de uma crítica filosófico-histórica que tem o objetivo de resgatar esses sujeitos que são excluídos pela história oficial:

“A verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e desestruturação da enganosa totalidade histórica” (GAGNEBIN, 2013, p. 43).

As concepções elaboradas em *Origem do drama trágico alemão* (2016), no segundo quartel do século XX, nos permitem lançar mão de tais teorias para compreender melhor os processos críticos em torno das obras contemporâneas. A reabilitação da alegoria, não somente como um recurso estético, mas também como operador para uma crítica filosófico-histórica, é o que torna tão atual o conjunto de teorias elaboradas pelo pensador alemão. Sobre essa atualidade do pensamento de Walter Benjamin, Grawunder nos assegura:

Essa visão da arte como possibilidade de resgate da verdadeira, ou salvação de outra face da História, é interessante, pois como resultado de um modo melancólico e observador de apreender fragmentos de um mundo na composição artística, a alegoria “congela” e preserva aquela visão para o futuro e a História. Por isso diz Benjamin que a alegoria fica *como morta*, porque o alegorista, ao subjugar suas criaturas na significação para salvá-las da História, aprisiona-as numa imagem; a esta imagem atribui então um significado e, num sentido ontológico, ao mesmo tempo transforma-a em signo com poder de fixar uma convenção para uma ideia, ficando a essência ligada à própria imagem. No reino da alegoria, a significação é o instrumento da estabilização da História e o alegorista, ao subjugar na significação as suas criações, preservando-as da força unívoca e centrípeta da História, corresponde simultaneamente ao príncipe e ao intrigante do drama barroco, senhor do arbítrio e das significações: *o arbítrio é a manifestação suprema do poder do conhecimento*. (GRAWUNDER, 1996, p. 109-110, grifos da autora).

Acreditamos que as teorias de Walter Benjamin sobre a alegoria nos possibilitam uma chave de leitura muito oportuna para compreender o trabalho empreendido por Oswaldo de Camargo em *A descoberta do frio* (2011). A novela é construída em torno de uma alegoria: o frio. Contudo, ela não se apresenta apenas como recurso estético, mas também como um operador para o questionamento da democracia racial na contemporaneidade brasileira. O frio é entendido como alegoria da violência racial que afeta a comunidade afrodescendente. Uma particularidade que nos chama a atenção é esse projeto ser construído durante a narrativa: o frio é desenvolvido ao longo dos capítulos até desembocar em um desfecho que resvala para o fantástico, pois o capítulo final é inconclusivo e sobrenatural.

Na narrativa de Camargo somos envolvidos no mistério do frio, uma “ameaça glacial”. Até o final da obra não somos informados precisamente da origem de tal moléstia sobre a comunidade afrodescendente. O certo é que a “doença” leva ao fim aquele que a contrai. A primeira vítima com a qual somos confrontados é Josué Estevão:

Aproximava-se do bando, batendo os queixos, um ruído seco que se ouvia a distância de metros. Retalhos de flanela enrolavam-lhe as mãos, a cabeça achava-se coberta com três gorros grosseiros de lã amarelada, porém, o mais extraordinário: saíam-lhe do ténis várias tiras de couro de gato, imitando canos de botas. Subiam até a barriga das pernas de Josué. Magro, desajeitado, avançava com dificuldade, a cabeça pendia. Algo absurdo, algo inimaginável sob o calor de setembro. Via-se, grudada no rosto, brutal, a vergonha de se achar em tão esquisito molestamento (CAMARGO, 2011, p. 27).

No fragmento acima temos uma descrição que resvala para uma cena grotesca. Trata-se de Josué Estevão e os primeiros sintomas do frio. O adolescente sente um frio intenso que o obriga a usar roupas de inverno, contudo, por ser humilde, precisa recorrer a farrapos e até mesmo a pele de animais para ter seu desconforto amenizado. A princípio o jovem apresenta apenas um “traquejar de dentes” e um frio intenso, contudo, no desenrolar da narração os sintomas pioram levando ao seu desaparecimento.

O início da narrativa busca capturar o leitor através da construção alegórica que estará presente ao longo do livro: “Ninguém sabia donde viera o frio. Para uns, ele havia se instalado, há muitíssimo tempo, no País e engordara, sem que as autoridades percebessem” (CAMARGO, 2011, p. 23, grifo do autor). Durante toda a extensão da novela vamos nos deparar com a presença de vocábulos que remetem ao frio: “gélido soffro” (p. 23), “velho sopro” (p. 24), “glacial ameaça” (p. 25), “Sibéria” (p. 27), “gélida ventania” (p. 65) e “gelidão” (p. 91). A escolha vocabular resvala para um frio apazível e benéfico, contudo, esse frio fustiga e ameaça a vida da vítima. Ao se referir a Josué Estevão o narrador usa expressões como “pálpebras desmaiadas”, “encapotado pela frialdade”, “lábios trancados” (CAMARGO, 2011, p. 28). Os vocábulos nos remetem à ideia de aprisionamento e aniquilamento, presentes para condensar a situação que o jovem vivenciaria a partir dali até o sintoma final que é seu desaparecimento.

A partir do momento que Josué surge com sintomas do frio seus amigos decidem levá-lo a algum médico para que este pudesse aliviar o sofrimento do amigo. Inicia-se, então, a saga por uma cura que salve Josué Estevão. Neste ponto chamamos a atenção para os “capítulos de uma página” intitulados “Estranheza 1” e “Estranheza 2”, os quais entrecortam o livro enquanto esperamos o que se sucederá ao jovem que padece com o frio:

Estranheza I

À cidade, que dali algumas horas se agasalhara para dormir, não interessava aproximar-se e ver o que estava acontecendo na praça Lundaré.

Sabia, no entanto, que à beira dos edifícios, solitárias sobre a dureza das ruas, encostando-se, ao anoitecer, às paredes de residências dos seus melhores bairros, podiam, vez ou outra, aparecer “estranhezas”, como o vulto cinzento do desamparo ou o contorno de alguma voz desde muito esganada.

À cidade – por convicção petrificada havia tempo em seus anais – não interessava aproximar-se e ver sobressaltos iguais ao que, em noite pejada de susto, saltara no meio de um grupo de negros reunidos na praça Lundaré. (CAMARGO, 2011, p. 31).

A cidade reveste-se como personagem na trama de Camargo. Aqui ela corporifica-se e passa a ser conivente com as práticas de violência que permeavam o seu espaço. Mais uma vez podemos perceber um tom de aprisionamento e aniquilamento de vidas. Expressões como “voz esganada” ou “vulto cinzento do desamparo” nos refletem a situação de violência tanto física quanto emocional que cerceava a comunidade negra, as quais são transvestidas através da alegoria do frio.

O grupo de amigos de Josué Estevão levam o jovem ao médico Lucas. Este, por sua vez, não consegue detectar qual a doença que devastava o jovem. Laudino, líder do grupo, afirma: “Mas ele chora o tempo todo, doutor, ele está gelado! [...] Enquanto vínhamos até o doutor, de táxi, apoiei o garoto contra meu peito. Assutou-me. Doutor, eu juro; eu ouvi uma ventania medonha zunindo na alma dele” (CAMARGO, 2011, p. 44). Os outros sintomas que o doente apresenta são a “internalização” do frio no corpo e a ausência de voz. Estes afetam não apenas o lado físico, mas também o lado espiritual/emocional e, por conta disso, o grupo de amigos percebe que o médico não poderia ajudar Estevão:

Mas Laudino sabia que a medicina quase nada tinha a ver com as mazelas que aos bandos, feito abelhas, haviam ancorado sobre a vida do menino Josué.

[...] No referente ao nome... Além dos que Dr. Octávio Freitas já fixara no seu livro *Doenças africanas no Brasil*, muito difícil o nome. E, até que, para a iluminação do País a respeito, fosse carimbado nos dicionários, outros tantos Josués já teriam sido conduzidos a milhares de clínicas e consultórios, tremelicando, despejando água dos olhos, nulos, pois sem fala...

A suífa, o ainhum, o subíá, o dracúnculo deceparam dedos de escravo, roeram-lhe os lábios, derrotaram, em muitos, a pretidão da pele, tornada esbranquiçada e morta pela molestação.

Agora é o frio, grudento no corpo e na alma de um garoto, sob a tutela do silêncio e morta pela molestação. (CAMARGO, 2011, p. 49).

Neste capítulo, “Estranheza 2”, somos apresentados a diversas doenças que afetaram os afrodescendentes escravizados no Brasil. Porém, nenhuma dessas dava conta de explicar os sintomas que Josué Estevão apresentava. O jovem tinha uma ventania que zunia em sua alma e, além disso, não conseguia falar, pois sentia sua boca “inundada de desespero” (CAMARGO, 2011, p. 28). Sem saber o que fazer, os amigos de Estevão continuam a jornada em busca de uma cura para o extremo frio que acometia o jovem e impossibilitava-o de falar. Porém o último sintoma acomete Estevão sem que seus amigos pudessem salvá-lo: “Josué sumira, após o terem deixado na casa de três cômodos onde morava com a tia”. (CAMARGO, 2011, p. 60).

A alegoria desdobra-se ao longo dos capítulos de *A descoberta do frio* através de vários artifícios. Temos o frio como uma doença que afeta a comunidade negra, porém é tratada com desdém pelas pessoas e, até mesmo, por parte dos afrodescendentes. A enfermidade apresenta estágios: ataques de hipotermia, impossibilidade de falar e, por último, o desaparecimento do paciente.

A leitura da novela de Oswald de Camargo pode ser feita na lógica de uma narrativa que resvala para o gênero fantástico, onde temos eventos sobrenaturais que são ora aceitos ora questionados pelas personagens. Um leitor desavisado e inocente pode realizar esta leitura, porém acreditamos que há uma construção alegórica que perpassa toda essa novela de Camargo e tem outro propósito além de entreter um leitor incauto.

A chave de leitura que nos propomos nesta pesquisa, como já deve ter-se percebido, é a de que a construção alegórica feita por Camargo tem o propósito de, além de ser um trabalho textual, apresentar outro viés da condição dos afrodescendentes na sociedade brasileira. Por isso a abordagem benjaminiana sobre a alegoria é tão oportuna para nossa pesquisa, pois ela nos permite ver o frio não apenas como ornamento do discurso, mas também como ferramenta para conhecer uma outra face da história: a inexistência da propalada democracia racial brasileira. O desaparecimento daqueles que padecem de frio é mais uma face desse projeto alegórico, no qual o sumiço significa a morte da personagem já que ela não é encontrada nem mesmo pelo próprio narrador:

Zé Antunes sabia que nem “nesse território” acharia Josué, pois: o frio faz desaparecer as pessoas, leva-as a esvanecerem-se, perder o nome, vergar-se, microbiar-se, bater a testa mesmo contra o ar, achando-o duro, intransponível; isto consegue o frio. (CAMARGO, 2011, p. 77).

A alegoria diz “a” para significar “b”, ou melhor, apresenta um significante com dois significados sendo que um está presente e outro ausente. Este jogo semântico exige uma leitura hermenêutica para chegar nestes dois sentidos que extrapolam o texto literário. A esse excesso entendemos como a possibilidade de a alegoria questionar discursos totalizantes. No caso de *A descoberta do frio*, o recurso estético está intrincado com a questão do social. Indissociáveis, buscam fixar a violência racial que aflige os negros através da imagem do frio encenando, assim, a violência física e psicológica que este segmento étnico-racial enfrenta. Percebemos imagens de desolação e morte, através da imagem do frio, que cerceiam os personagens afrodescendentes:

Pretos luzidios, senhores de músculos duros, como nós de corda, mostraram-se nas ruas, submetidos a tremuras inimagináveis, gelidez, o olho morto, vertendo água, sem palavras para explicar o mísero estado. Nas bocas, só silêncio. Na alma, ah, na alma o frio, berrando o seu grito de mando.

Branco, velho, rijo, o frio envesgava-lhes os olhos, a cidade virava tropeço, a vida se tonara vexame, o jeito era, se possível, desnascer, ser descariado... o mal apresentava bafos de loucura, vergava o dorso da vítima rumo ao nada, microbiava, submicrobiava, besta e cruelmente. Os rigores demasiados do frio! [...]

Viu um caso de frio: um negro magrelo, ainda moço, cabelos grisalhos, olhos mortiços fixados no nada. Um mendigo errante, buscando refúgio. E havia sol, um sol que berrava sua luz, borrando de ouro e prata os prédios, as praças, toda a cidade. [...]

O “território negro” penava, infernizado pelo bafo da misteriosa doença. (CAMARGO, 2011, p. 108-109).

Seguindo para o final da novela nos deparamos com uma espécie de apocalipse. Dezenas de negros começam a padecer com o frio e somos, assim, confrontados com uma das passagens mais potentes da narrativa. O frio, enquanto doença perniciososa, chega ao seu clímax ao desolar os afrodescendentes da cidade. Neste momento o trabalho alegórico alcança seu ponto máximo através de imagens que remetem a morte e a ruína: “olho morto”, “berrando”, “envesgava-lhes”, “vergava”, “olhos mortiço”. O autor, lançando mão de tais vocábulos, insere maior peso ao sentido de destruição e aniquilamento daqueles que foram alcançados com o frio.

O projeto alegórico, presente na tessitura de *A descoberta do frio*, coloca em suspensão o frio. Ao abordar a questão da violência racial a partir dessa imagem o autor põe em suspenso uma questão muito cara para a contemporaneidade brasileira: a falsa democracia racial que é propalada por um lado da história. Ao trabalhar, aliando a questão estética com a problemática

étnico-racial, a novela de Oswald de Camargo apresenta-se como uma “narrativa de resistência”, aspecto que trataremos na próxima seção.

4.2 Uma narrativa escrita a “contrapelo”

Alfredo Bosi (1996), em seu ensaio “Narrativa e resistência”, nos assegura que o conceito de resistência é, originalmente, ético e não estético. Resistir, no sentido comum, seria opor uma força a outra alheia. Para os clássicos, a arte está relacionada com a imaginação, percepção e memória e, portanto, sem relação alguma com o conceito de resistência. Contudo, Bosi nos assegura:

[...] Postas as coisas assim, em nível abstrato, não se deveriam misturar conceitos próprios da arte e conceitos próprios da ética e da política; confusão que ocorreria em expressões como **poesia de resistência** e **narrativa de resistência**.

No entanto, como sempre acontece, no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um caso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica. (BOSI, 1996, p. 13, grifos do autor).

A discussão sobre os textos literários que possuem um teor de resistência é bastante oportuna na medida que ela abre espaço para a interação entre os âmbitos da arte, da ética e também da política. Para Bosi (1996), quando tratamos da resistência no campo da narração podemos ter duas formas, as quais não são excludentes: a) a resistência presente no tema; b) a resistência presente na tessitura narrativa.

Explorar forças catalisadoras da vida em sociedade. Para Bosi essa é uma das possibilidades interessantes quando temos um entrelaçamento da esfera ética com a estética no campo da literatura. A partir de tal posicionamento do estudioso, acreditamos que nossa leitura de *A descoberta do frio* perpassa por esse questionamento teórico. A novela de Oswald de Camargo pode ser compreendida como uma narrativa que tem a “resistência como processo inerente à escrita” (BOSI, 1996, p.13). Através de elaborações textuais, o processo alegórico e a prática intertextual, temos uma obra que posiciona-se contra um discurso que busca ser canônico na sociedade brasileira: a existência da democracia racial.

Alguns estudiosos brasileiros na área das ciências humanas têm se debruçado sobre a questão do racismo e da propalada democracia racial no Brasil. Florestan Fernandes, no ensaio “Aspectos da questão racial” (2007), nos afirma que em 1951 Alfred Metraux (intermediário da Unesco²² no Brasil), juntamente com Roger Bastide, Thales de Azevedo, Aníela Ginsberg e outros estudiosos, realizaram uma pesquisa sobre a situação racial brasileira. Essa investigação foi realizada por haver hipóteses de que no Brasil não havia preconceito e discriminações raciais, ou seja, vivia-se em uma espécie de “democracia racial”.

Segundo ainda Fernandes (2007), malgrado foram os esforços da Unesco em confirmar tais hipóteses, pois os resultados foram totalmente contrários aos que se imaginavam; provavelmente a Unesco utilizaria o Brasil como modelo de “democracia racial” com o intuito de evidenciar, para os outros países, que é possível “brancos”, “negros” e “mestiços” conviverem de forma igual e democrática, deixando de lado as implicações históricas e políticas de cada país.

Juntamente com a colaboração de Roger Bastide, Florestan Fernandes realizou pesquisas sobre a condição racial no Brasil nas décadas de 40 e 50 do século XX. Os resultados desses estudos atestaram que

[a] propalada “democracia racial” não passa, infelizmente, de um mito social. E um mito criado pela maioria e tendo em vista os interesses sociais e os valores morais dessa maioria; ele não ajuda o “branco” no sentido de obrigá-lo a diminuir as formas existentes de resistência à ascensão social do “negro”; nem ajuda o “negro” a tomar consciência realista da situação e a lutar para modificá-la, de modo a converter a “tolerância racial” existente em um fator favorável a seu êxito como pessoa e como membro de um estoque racial (FERNANDES, 2007, p. 60, grifos do autor).

Como bem afirma o sociólogo na citação acima, a ideia de existência da democracia racial no Brasil foi engendrada por questões ideológicas de uma maioria, além de ser um mito duplamente nocivo; primeiro porque compromete a possibilidade dos “brancos” de atenuarem os preconceitos e discriminações com relação aos “negros”, problemas que dificultam a ascensão (econômica, social e política) desta camada étnico-racial; segundo porque compromete a conscientização dos “negros” e, conseqüentemente, sua busca por uma sociedade mais justa e igualitária.

²² Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

A discussão realizada por Florestan Fernandes no seu livro *O negro no mundo dos brancos* (2007) diz respeito aos seus estudos sobre a questão racial na sociedade brasileira de meados do século XX. Contudo, indagamo-nos: será que as conclusões desse estudioso (de que a “democracia racial” ainda está por se formar no Brasil) ainda são viáveis para o século XXI?

Para os antropólogos Kabengele Munanga e Nilma Gomes (2016) a situação atual da população afrodescendente no Brasil não mudou muito nos últimos anos (no que diz respeito ao tolhimento por conta dos preconceitos e discriminações raciais). Segundo esses estudiosos, em pleno século XXI vivemos em um país com uma estrutura racista, visto que a história da escravidão ainda incide de forma negativa na vida, na trajetória e na inserção social dos descendentes de africanos em nosso país.

Munanga e Gomes (2016) afirmam que mesmo após abolição, a sociedade brasileira (nos seus mais diversos setores) não se posicionou ideológica e politicamente contra o racismo. Muito pelo contrário, mesmo com as pesquisas de órgãos governamentais e das universidades, ainda existem discursos que buscam canonizar a ideia de “democracia racial”. Para esses antropólogos,

O racismo no Brasil se dá de um modo muito diferente de outros contextos, alicerçado em uma constante contradição. As pesquisas, histórias de vida, conversas e vivências cotidianas revelam que ainda existe racismo em nosso país, mas o povo brasileiro, de modo geral, não aceita que tal realidade exista. Dessa forma, quanto mais a sociedade, a escola e o poder público negam a lamentável existência do racismo em nosso país, mais ele se propaga e invade as mentalidades, as subjetividades e as condições sociais e educacionais dos negros (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 181).

A ideia de não existir preconceito ou discriminações raciais no Brasil, de que a “população negra” e a “população branca” vivem em completa harmonia e de forma democrática, se deve ao empenho dos discursos que buscam canonizar o mito da “democracia racial” na sociedade brasileira. Esse mito é difundido por uma maioria que leva em consideração seus valores morais e interesses sociais, como bem assinalou acima Florestan Fernandes (2007).

Florentina Souza (2006) também compreende a ideia de democracia racial no Brasil como um mito. Para essa estudiosa, desde a década de trinta do século XX podemos perceber o engendramento e propagação de um discurso sobre a existência da democracia racial. E mesmo em pleno século XXI, esse discurso institucionalizado “[...] continua apregoando a

inexistência de racismo ou discriminação para preservar o ‘mito’” (SOUZA, 2006, p. 49, grifos da autora).

A par da falsa democracia racial propalada no Brasil e dos preconceitos e discriminações com relação aos afrodescendentes, várias obras da literatura afro-brasileira buscam discutir toda essa problemática circunscrita ao Brasil. Para a estudiosa Florentina Souza, essa vertente da literatura brasileira é muito oportuna, pois busca:

[...] conscientizar negros e não-negros da fragilidade do mito da democracia racial no Brasil, apontando as implicações deste discurso para a continuidade na estruturação do poder e na sedimentação das desigualdades e injustiças sociais (SOUZA, 2006, p. 64).

Acreditamos que a novela *A descoberta do frio* (2011) se insere nesse circuito de obras da literatura afro-brasileira que denunciam o mito da democracia racial no Brasil. Acreditamos nisso, pois em vários momentos a novela nos expõe personagens que buscam preservar esse mito. A nosso ver, essa é uma forma da narrativa de questionar os discursos canônicos que buscam abafar a existência do racismo na sociedade brasileira. Portanto, na medida em que as personagens negam ou dissimulam a existência do “frio”, acreditamos que estão evidenciando que esse discurso da democracia racial se mantém diligente e operante:

Existia o frio?

Muitos duvidavam; outros queriam provas. No geral, contudo, a maioria se mostrava indiferente ante essa pergunta. O frio, se existisse, teria, quando muito, a importância da sarna que se pega nos bancos da escola primária. Coça um bocado, sim, mas não mata (CAMARGO, 2011, p. 23).

Logo no início do primeiro capítulo, a narrativa nos mostra que existia o frio. Alguns duvidavam do frio; outros, para acreditarem, queriam provas; havia aqueles que o viam como algo que não merecia preocupação, seja por parte da população seja por parte do governo. Contudo, para a grande maioria, o frio não representava uma ameaça para a comunidade e, por conseguinte, não deveria ser levado a sério.

Em nossa leitura de *A descoberta do frio*, compreendemos a obra como uma narrativa que “escova a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 13), emprestando um termo benjaminiano, um determinado discurso da história oficial. Na medida em que ela se posiciona contra um

determinado discurso que pretende ser canônico, o mito da democracia racial no Brasil, temos uma narrativa que apresenta a resistência inerente à escrita por meio dos recursos textuais presentes na obra. A expressão “escovar a contrapelo” é desenvolvida por Walter Benjamin no seu ensaio “Sobre o conceito da História”:

[...] em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder. Para o materialista histórico não será preciso dizer mais nada. Aqueles que, até hoje, saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão conta, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. [...] Por isso o **materialista histórico** se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se **a missão de escovar a história a contrapelo**. (BENJAMIN, 2012, p. 13, grifos nossos).

Na citação acima temos fragmentos da tese VII desenvolvida por Benjamin. O ensaio apresenta dezoito teses onde temos “lampejos” filosóficos do estudioso, os quais apresentam um teor aforístico em sua construção. Para Benjamin, escovar a história a contrapelo implica ir contra a história oficial que subjuga os esquecidos da história e sua tradição. O contexto da produção do ensaio “Sobre o conceito da História” é bastante específico: o avanço do nazifascismo na Europa. Contudo, a obra benjaminiana nos possibilita uma reflexão que vai além daquele período. Para Michel Löwy (2005) tanto a Tese VII quanto as outras teses possuem uma dimensão universal, isto é, não estão restritas ao momento histórico-político em que viveu esse estudioso alemão. Na realidade, elas são oportunas para repensarmos, do ponto de vista dos vencidos, a condição das mulheres, dos judeus, índios das Américas, minorias sexuais, dos negros e de outras classes historicamente oprimidas. Segundo Reyes Mate (2011) a ideia de “escovar a história a contrapelo” é necessária se quisermos atentar para aqueles que são esmagados pela história canônica:

O “materialista histórico” não tem outro jeito se não “escovar a história a contrapelo”. Esta imagem se contrapõe à de incessantemente dar brilho no presente, “como se tratasse de um cilindro enferrujado” (GS III, p. 653). As duas imagens resumem os dois tipos de história que Benjamin põe frente a frente. Quem optar por repetir tópicos e frequentar itinerários consagrados só

dará brilho a um cilindro enferrujado. Se o que queremos é aprofundar o conhecimento da história ou, melhor, “que nada se perca”, então, é preciso escovar a história a contrapelo, isto é, atentar para o desprezado pela história canônica, olhar o outro lado do espelho, fixar-nos no lado oculto da realidade. (MATE, 2011, p. 184-185, grifos do autor).

A proposta de Walter Benjamin com sua expressão “escovar a história a contrapelo” reside na necessidade de tirarmos da penumbra os esmagados historicamente. Aqueles que jazem sob o cortejo triunfante não terão voz se continuarmos a untar a engrenagem que move a história oficial. Essa tarefa o estudioso alemão deixa a cargo do historiador formado na escola que ele chama de “materialismo histórico”.

No prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta”, Jeanne Marie Gagnebin ressalta a importância do historiador benjaminiano. Este seria: “[...] o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma *outra* história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (GAGNEBIN, 1994, p. 8, grifo da autora). Segundo a estudiosa, as teses desenvolvidas por Benjamin podem ser compreendidas no âmbito da teoria da narração. O estudioso alemão já teria se ocupado com essa questão em trabalhos anteriores, como “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994). Para Gagnebin (1994), as teses apresentam uma condensação do pensamento benjaminiano, mesmo que sejam construídas através de aforismos e alegorias. Esses textos nos permitem refletir sobre a prática política assim como sobre a atividade narrativa. O historiador materialista seria a peça central nessa reflexão sobre a narração, pois caberia a ele resgatar os cacos da história e erguer uma versão que contemplasse os esquecidos. Sobre esse historiador, Benjamin nos fala mais na tese IV:

A luta de classes, que o historiador formado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas duras e materiais, sem as quais não podem existir as requintadas e espirituais. [...] Tal como as flores se voltam para o sol, assim também, por força de um heliotropismo secreto, o passado aspira a poder voltar-se para aquele sol que está a levantar-se no céu da história. O materialista histórico tem de saber lidar com essa transformação, a mais insignificante de todas. (BENJAMIN, 2012, p. 11).

Walter Benjamin deixa a cargo do historiador materialista a tarefa de não permitir que a história dos vencidos seja renovada a cada alvorecer do dia, ou seja, que pilha de ossos não se amontoe indefinidamente. Imagens como essas são muito caras para o teórico que busca

através dessas imagens construir uma crítica filosófico-histórica. Nessa ótica, acreditamos que a discussão em torno das expressões “escovar a história a contrapelo” e “historiador materialista” nos possibilitam uma chave de leitura oportuna da novela de Oswald de Camargo.

Ao lermos *A descoberta do frio* podemos perceber que o protagonista, Zé Antunes, assume para si a missão de provar a existência do frio e, assim, tentar conter os avanços da frialdade sobre a comunidade afrodescendente. A trajetória desse personagem se aproxima do posicionamento que Benjamin exige de um historiador materialista. Se este precisa encontrar os detritos e com eles reconstruir uma versão da história que resgate os esquecidos, Zé Antunes, por sua vez, intenta desmascarar o pensamento-comum que frisava a inexistência do frio na comunidade. Em várias passagens nos deparamos com o pensamento que rechaçava a existência do frio e os padecimentos dos negros por parte dessa doença:

[...] quando Zé Antunes apareceu na cidade, afirmando que no País soprava um frio que só os negros sentiam e que, tinha certeza, tal frialdade, com seu gélido sopro, já fizera desaparecer um incalculável número deles, quase todos os que souberam de tal descoberta riram muito com a notícia e do seu divulgador. (CAMARGO, 2011, p. 23).

Zé Antunes é um personagem misterioso. Não se sabe sua origem. Somos apenas informados que grande parte da cidade desacreditava na existência do frio e nas teorias desse personagem. Por conta disso Zé Antunes achava emergencial provar a presença da doença. Quando Josué Estevão surge em cena, apresentando um caso palpável entre a comunidade negra, Antunes inicia sua jornada para provar que o frio estava presente na cidade e seus efeitos nocivos afetavam os afrodescendentes. Para tanto, ele necessita de “provas” que seriam apresentadas em um noticiário televisivo importante da cidade. Conversando com um amigo de infância, Zé Antunes enfatiza:

– Onde veio o frio, Zé?

– Não se sabe. Estive pensando: antes da minha entrevista é necessário que o Padre Jubileu fale das ossadas dos oitenta negros fugitivos sucumbidos nos montes Piracaios, em 1746. Sua memória espantosa vai ser muito útil para indicar donde pode ter vindo o sopro gelado. (CAMARGO, 2011, p. 64).

Além de Josué Estevão, Zé Antunes contava com a presença de Padre Antônio Jubileu, personalidades que seriam valiosas testemunhas para comprovar a existência do frio na cidade. Por algum motivo misterioso o padre tinha conhecimento de um acontecimento fatídico que ocorreu no final do século XVIII: um grupo de oitenta negros escravizados, liderados por Cândido Canela Fina, fogem rumo aos montes Piracaios. Contudo, todos morrem misteriosamente por estranha doença. Segundo o padre: “– Muitas das ossadas, porém, viram-se largadas sobre pedras; outras jungiram-se, como em amplexo, aos ramos dos arbustos, hoje árvores centenárias dos montes Piracaios” (CAMARGO, 2011, p. 84). A trama deixa em suspensão o entendimento de que a morte dos afrodescendentes se deu por conta da violência com que o frio os abalou. Contrastando com o lugar desolador que a narrativa instaura, por conta da morte e das ossadas dos negros, somos apresentados a um momento com alta carga lírica e simbólica: as ossadas surgem como componentes de vida ao unirem-se aos elementos da terra. Pedras e arbustos crescem a partir das partículas deixadas pelos negros mortos. Podemos compreender que o extermínio do grupo seria a força da próxima geração, através da figura dos pedregulhos e árvores centenárias.

Com o desaparecimento de Josué Estevão, Zé Antunes viu-se desamparado, pois necessitava de pessoas que testemunhassem a existência do frio. Surge aqui a figura do vovô Cumbuca. Este seria mais uma personalidade valiosa que auxiliaria o protagonista em sua missão. Segundo o ancião:

– Houve muita geada. Muito moleque caiu enregelado nas estradas e ali começou a dormir para sempre. Sei de geadas, colheitas perdidas, os negros chorando, o patrão nos talhões, olhando cego, desgovernado. Sei de geadas, os cafezais carecas, os colonos, mudando, puxando, após si, a filharada. [...] Sim, houve naqueles tempos muita geada, fortes geadas. Muita geada...

As mãos de vovô Cumbuca tremiam. E no interior do silêncio se poderia ouvir, no topete dos cafezais punidos, o ruído noturno das gotas de gelo. Vovô Cumbuca expusera o que sabia. (CAMARGO, 2011, p. 102-103).

Os acontecimentos narrados por vovô Cumbuca dizem respeito a sua memória sobre os anos de 1918. Segundo ele, no início do século, o frio já se fazia presente em forma de geadas, ou seja, em estado intensificado, fustigando os negros libertos e os jovens que viviam em condição “livre” no recém Brasil livre da escravidão. O próprio ancião, ao relembrar de tais tempos, se consterna de aflição pelos padecimentos vividos na época.

A investigação de Zé Antunes por testemunhas que provassem a existência do frio, no caso, Josué Estevão, Padre Antônio Jubileu e vovô Cumbuca, nos remete à figura do historiador materialista de Walter Benjamim. Essa figura precisa vasculhar nos escombros, deixados pelo séquito triunfante dos vencedores, os cacos que permitirão o vislumbre da versão histórica dos esmagados por esse séquito. Zé Antunes, valendo-se de lembranças-fragmentos de suas testemunhas, pretende desnudar o manto que cobre o frio e que impede que este seja conhecido pela comunidade.

Em nossa leitura, acreditamos que *A descoberta do frio* é uma narrativa que escova a contrapelo os discursos totalizantes que apregoam a existência de uma pretensa democracia racial no Brasil contemporâneo. Essa discussão está muito bem construída através dos recursos estéticos e formais que Oswaldo de Camargo lança mão na composição do tecido narrativo. A menção a escritores negros e suas respectivas obras artísticas; o frio como uma alegoria que reinterpreta a violência racial; a trajetória do protagonista com o intuito de provar a existência de uma doença que só consterna e mata os negros. Esses são os elementos que tornam *A descoberta do frio* uma narrativa que apresenta a resistência como qualidade inerente à escrita, pois a novela se constrói com base em um trabalho textual que tange um aspecto social e ético: a violência racial contra os afrodescendentes.

5. CONCLUSÃO

O título da obra de Camargo é bastante sugestivo. Do latim, descobrir significa “*discooperio, _is, _perui, _pértum, _períre* 'descobrir, tirar a cobertura'” (FERREIRA, 2009), ou seja, na novela, temos a busca por tirar a cobertura, mostrar a presença e visibilidade do frio no mundo, visto que ele, aparentemente, foi coberto, propositalmente, pela história oficial.

A novela *A descoberta do frio*, de Oswaldo de Camargo, apresentando a democracia racial brasileira como um mito propagado por uma maioria, problematiza e questiona esse aspecto social do Brasil através de uma alegoria: um frio que aflige somente as personagens afrodescendentes. Ao se apropriar do frio como uma alegoria da discriminação e do preconceito racial, Oswaldo de Camargo reelabora esteticamente essa questão que tange à esfera política, social e étnica da realidade brasileira.

É pelo sofrimento das personagens que compreendemos o frio como uma doença perniciosa da alma do(a) negro(a) e da sua constituição enquanto ser humano. É na figura de Zé Antunes, protagonista da narrativa, que percebemos a tentativa dos afrodescendentes de questionarem a “cordialidade entre as raças” e reivindicarem uma verdadeira democracia racial. Isso ocorre na medida em que as personagens buscam comprovar a existência do frio que acomete somente a eles.

Situada na contracorrente dos discursos sociais, os quais buscam propagar a “democracia racial”, *A descoberta do frio*, dizendo com Walter Benjamin, “escova a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 13) essa ideia. Acreditamos nisso, pois a obra traz para a cena literária as discussões sobre a discriminação e o preconceito racial. Por meio de uma reelaboração estética do racismo, através da alegoria do frio, a novela de Oswaldo de Camargo expõe a operacionalização da falsa democracia racial brasileira e a denuncia enquanto estigma social.

O final de *A descoberta do frio* foi elaborado de forma que o leitor termine a narrativa e infira suas próprias conclusões acerca do “frio” e sobre o que aconteceu com Zé Antunes. Acreditamos que até mesmo Zé Antunes, um afrodescendente cômico da existência do “friíssimo bafo”, foi afetado pelo “frio”, haja vista que o seu último efeito sobre a vítima é fazê-la desaparecer, sem deixar nenhum vestígio.

Em nenhum momento somos informados, explicitamente, sobre a procedência dessa “ameaça glacial” e porque ela atinge somente os(as) negros(as). Isso fica a cargo do leitor. Contudo, para Clóvis Moura:

[...] esse frio não vem apenas da atmosfera – outros não o sentem –, porém de uma situação existencial e social. É um frio centenário. Somente os termômetros do protesto ou da raiva o registram [...] o frio em si não existe na obra, mas o negro que sente frio: um sentimento social, síndrome de uma doença que vai mutilando, desarticulando a sua temperatura humana, o seu mundo, a sua humanidade maior. (MOURA, 2011, p. 13, grifos do autor).

É interessante notarmos como Oswald de Camargo teve o esmero de ressignificar a problemática da violência racial que cerceia a população negra no Brasil. Valendo-se de estratégias textuais, como a alegoria, a polifonia, a intertextualidade e a autorreferencialidade, o escritor nos apresenta uma obra que funciona como um jogo onde podemos ler sua primeira camada, a qual nos sugere ser uma narrativa fantástica. Contudo, camadas mais abaixo nos revelam uma textualidade que tange não somente o campo da estética, mas também ao campo da ética. Por isso acreditamos que a obra se classifica como narrativa de resistência, já que, inerente à escrita de *A descoberta do frio*, está o ato de resistir também.

Esperamos que esta pesquisa tenha contribuído para o acúmulo de fortuna crítica do escritor Oswald de Camargo, assim como aumentar o debate sobre a literatura afro-brasileira. Trazer para o âmbito acadêmico a obra desse escritor afrodescendente, assim como de outras personalidades negras, é importante para desconstruir os discursos canônicos que buscam relegar para a penumbra a produção dessa camada étnico-racial que há séculos contribui para a formação de nossa literatura, mas que somente nas últimas décadas tem recebido a devida atenção que lhe é de direito.

REFERÊNCIAS

BAHKTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BARBOSA, Márcio. **O que não dizia o poeminha de Manuel**. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/804-marcio-barbosa-o-que-nao-dizia-o-poeminha-do-manuel>>. Acesso em 08 de julho de 2020.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2 ed. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 9-20.

BERND, Zilá. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 191-200.

BORGES, Cristina; QUEIROZ, Sônia (Org.). **Algumas traduções de O bebedor de vinho de palmeira, de Amos Tutuola**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Algumas%20tradu%C3%A7%C3%B5es%20de%20O%20bebedor%20de%20vinho%20de%20palmeira.pdf>. Acesso em 28 de nov. de 2019.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência**. Revista Itinerários, Araraquara, n. 10, 1996. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>>. Acesso em 02 de junho de 2020.

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: o debate entre exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre; PRADO, Márcio. (Org.). **Margens Instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura**. Maringá, EDUEM, 2011, p. 101-128.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CRUZ E SOUSA, João da. **Emparedado e outros poemas simbolistas**. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/literaafro/autores/11-textos-dos-autores/694-cruz-e-sousa-o-emparedado>>. Acesso em 22 de setembro de 2019.

CUTI [Luiz Silva]. **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afrodescendência. In: DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, Política, Identidades**. Belo Horizonte: FALÉ-UFMG: 2005, p. 113-131.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura Afro-Brasileira: um conceito em construção. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p. 11-23.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FERNANDES, Florestan. Aspectos da questão racial. In: FERNANDES, Florestan. **O Negro no Mundo dos Brancos**. São Paulo: Global, 2007, p. 38-63.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 4 ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FREITAS, Octavio. **Doenças Africanas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1935. Disponível em <<http://www.brasiliana.com.br/obras/doencas-africanas-no-brasil>>. Acesso em 12 de abr. de 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 7-19.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana**. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. Nonada Letras em Revista. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012. Disponível em <<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=610>>. Acesso em 31 de maio de 2020.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibeles Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Palimpsestos%20-G.%20Genette-%20em%20portugues.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2019.

GOMES, Hélder. **Metaliteratura**. Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaliteratura/>>. Acesso em 02 de maio de 2020.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada: sobre a alegoria**. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Editora Atual, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena Ferraz. 3 ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Comentário das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATES, Reyes. **Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”**. Trad. Nélcio Schneider. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2011.

MENDONÇA, Renato. **A Influência Africana no Português do Brasil**. Brasília: FUNAG, 2012. Disponível em <http://www.funag.gov.br/biblioteca/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=592&Itemid=41>. Acesso em 24 de abr. de 2020.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: do Realismo à Belle Époque**. 3 ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2016.

MOURA, Clóvis. Prefácio. In: CAMARGO, Oswaldo de. **A Descoberta do Frio**. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2011, p. 11-17.

MORAES, Denis. Criação cultural, engajamento e dogmatismo: reflexões a partir de Graciliano Ramos. In: MORAES, Denis (Org.). **Combates e utopias**. Trad. Eliana Aguiar, Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 201-222.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. Racismo, discriminação racial e ações afirmativas: a sociedade atual. In: MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O Negro no Brasil de Hoje**. São Paulo: Global, 2016, 171-197.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

OSWALDO, Camargo. **A descoberta do frio**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

OVÍDIO. **Tristium**. Trad. Augusto Velloso. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Panorama da Literatura Afro-Brasileira**. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafr/>>. Acesso em 01 de abr. de 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. **Trajetória do Negro na Literatura Brasileira**. Estudos Avançados, 18 (50). São Paulo, p. 161-193, 2004.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward W. “O papel público de escritores e intelectuais”. In: MORAES, Denis (Org.). **Combates e utopias**. Trad. Eliana Aguiar, Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 25-50.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVEIRA, Oliveira. **Outra Negra Fulô**. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafr/autores/11-textos-dos-autores/847-oliveira-silveira>>. Acesso em 08 de julho de 2020.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TUTUOLA, Amos. **O bebedor de vinho de palmeira**: e seu vinhateiro morto na Cidade dos Mortos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

UKIZE, Servilien. **La lecture intertextuelle de L’ivrogne dans la brousse d’Amos Tutuola**. 94f. Mémoire (Maîtrise) - Département des littératures de langue française, Université Montreal, Montreal, 2009. Disponível

em<<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7277>>. Acesso em 26 de novembro de 2019.