

A MODERNIDADE NEGRA¹

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães²

Modernidade, em sua origem, foi uma noção ocidental feita para pensar o Ocidente. Portanto, ela só pode ser compreendida em relação a outras noções, como *tradição* e *clássico*, pois foi cunhada em ruptura com essas últimas. A tradição do Ocidente, construída como herança greco-romana, toma impulso na Renascença, período em que a Europa nórdica e ocidental projeta-se para o mundo, conquistando outros povos e redefinindo-se a si mesma. Do ponto de vista social, a formação da Europa coincidiu com o estabelecimento de uma aristocracia; do ponto de vista ideológico, com a crença na idéia de civilização. Civilização significava o afastamento da sociedade aristocrática em relação às classes subalternas, ao mundo animal, semi-animal, ou bárbaro, através de rituais de sublimação e elevação espiritual, e do refinamento dos gostos e costumes, que se cristaliza num padrão único, de quietude, serenidade e harmonia (Elias 1985). Erigia-se, assim, uma barreira simbólica e cultural entre a elite dominante e o povo, por um lado, e entre a Europa e os povos de outros continentes, recém-integrados econômica e politicamente à área de poder europeu. Assim foram os períodos renascentista e neo-clássico.

Pois bem, a modernidade quebra com a linha de desenvolvimento clássico, porque introduz na civilização ocidental o gosto pela emoção, pelo movimento, pela revolução. Mais que isto, significa a expansão mesma da noção de civilização para além do Ocidente, incorporando elementos de outros povos e, no limite, incluindo esses mesmos povos enquanto criadores de civilização. A modernidade, tal como ocorreu, foi fruto da obsolescência da idéia de

civilização e tradição européias, trazida pelos horrores das guerras, principalmente das que, em 1914 e 1939, ganharam um caráter global.

A modernidade negra faz parte desse processo de uma maneira muito específica, caudatária da história dos contatos entre brancos e negros. Apesar da integração dos povos negros africanos ao universo dominado pelos europeus anteceder de muito o sistema escravista implantado nas Américas, tal inclusão dava-se até então de modo não apenas subordinado, mas altamente unilateral; a representação dos negros sendo construída e reproduzida pela mente, pelas palavras e pelas imagens dos brancos. Ao contrário, o processo modernizador que me interessa aqui é marcado pelos contatos, pelas trocas e conflitos intensos. Grosso modo, tais contatos ocorrem em quatro grandes épocas: (1) durante a escravidão de africanos e seu tráfico para as Américas; (2) durante o processo de integração dos negros às novas nacionalidades americanas, que se segue à abolição da escravidão; (3) durante a colonização da África pelos europeus e a subsequente formação de uma elite africana, seja nas metrópoles ocidentais, seja nessas colônias; (4) finalmente, a quarta época se inicia com o processo de descolonização da África e a construção de novas nacionalidades africanas.

A *modernidade negra* é o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental, mas, sob a palavra *negra* se escondem *personas* muito diversas: o escravo e o liberto das plantações; o africano, o crioulo, o mestiço e o mulato das sociedades coloniais americanas; o norte-americano, o latino-americano, o africano e o europeu do mundo ocidental pós-guerra. Ademais, a inclusão só tem sentido se pensada como processo que se desenrola no tempo. Quando precisamente começa a modernidade negra? Finalmente, de que inclusão se fala? Da política, ou seja, da igualdade de tratamento e de oportunidades? Da cultura, isto é, de formas autônomas de representação de si, no plano das artes e da mídia? Da ideologia, isto é, de discursos teóricos que organizam a experiência da vida social?

Para que essa modernidade se formasse foi preciso que os europeus desenvolvessem, primeiro, uma representação de si sob uma matriz mais inclusiva, o que só começa com o romantismo, quando o culto às origens deixa de se referir apenas ao panteão greco-romano, para permitir a infiltração de algum tipo de nativismo “bárbaro”. Mas foi também preciso que os africanos e seus descendentes dominassem as

línguas européias e gozassem de estatutos individuais e formais de liberdade e igualdade.

A formação do Haiti como nação negra, a partir de 1804, representou, sem dúvida, uma ruptura. O fato em si já seria um antecedente e condicionador maior das emancipações negras posteriores. Mas, para estas, e para o meu interesse nesse texto, os anos marcantes foram 1848, quando se deu a emancipação dos escravos nas colônias francesas da América, por inspiração de Victor Schoelcher; 1863, quando foi decretada a abolição da escravidão nos Estados Unidos; 1888, o ano da abolição no Brasil; e 1896, quando Menelik II derrota os italianos na Abissínia e a Etiópia torna-se a primeira nação africana independente³.

Portanto, a modernidade negra se inicia, de fato, com a abolição da escravatura, nos meados do século XIX. Significa, em termos bastante gerais, a incorporação dos negros ao Ocidente enquanto ocidentais civilizados, e acontece em dois tempos que às vezes coincidem, às vezes não: um primeiro, em que muda a representação dos negros pelos ocidentais, principalmente através da arte, fruto intelectual do mal-estar provocado pelas guerras e pelas lutas de classe na Europa; o segundo se inicia com a representação positiva de si, feita por negros para si e para os ocidentais.

PREPARANDO A MODERNIDADE: OS MENESTRÉIS E A ARTE PRIMITIVA

No plano simbólico, a intensidade dos contatos rende frutos mais temporãs que no político. Desde o começo do século XIX, por exemplo, já tinham começado a ganhar audiência as apresentações de menestréis brancos, pintados de negro, satirizando o falar, o vestir, enfim a atitude do ser negro. Para Archer-Straw, essas apresentações eram um modo de perpetuar a diferença entre civilização e barbárie, através do expurgo de emoções incontroláveis:

“O menestrel de cara pintada de preto era um disfarce através do qual a América branca podia representar-se a si e rir de suas próprias ansiedades em torno do comportamento adequado às grandes expectativas que prometiam a democracia do ‘novo

mundo' e sua civilização. Era um papel subversivo, vulgar, preguiçoso e sem decoro, que provia um escape para responsabilidades pessoais e culturais.” (Archer-Straw, 2000: 40).

No entanto, parece importante o fato de que, de 1840 em diante, alguns negros americanos tenham passado a fazer *minstrel shows* em Paris. Parece legítimo, inclusive, se perguntar até que ponto esses menestréis não passaram a representar também, para os negros, a aceitação de um lado seu, estúpido e animalesco, exposto, antigamente, sem piedade, pelos brancos, e agora exibidos profissionalmente por eles mesmos. Exposição não de sua natureza íntima, mas apenas de um lado seu, tão animal e estúpido quanto o de qualquer outro ser humano.

O fato, porém, é que essa incipiente e precoce representação de si por si era por demais caricata, não modificando a imagem do negro, já consolidada, de incivilidade e mesmo animalidade. A prova disso está no fato de que a aventura colonial européia na África acaba por trazer o negro, no mesmo período, para o prosclênio do mundo do espetáculo e do *show business* que, entre 1878 e 1912, era composto, principalmente, pelas grandes exposições coloniais, pelas exibições duradouras de tribos africanas no Jardin Zoologique d'Acclimatation, pelas revistas do Folies Bergère, pela exposição da Vênus Hotentote pelas capitais européias, etc. (Silatsa, 1981; Badou, 2000; Bancel, Blanchard et Lemaire, 2000)

Mas, ao lado da representação negativa do negro pelo branco, faz-se também sua representação positiva, principalmente nas artes mais aristocráticas e refinadas. Pioneira dessa representação positiva é a transformação da mulher negra em refinado objeto do desejo masculino, antecipando os tempos modernos, como acontece com a Vênus negra de Baudelaire, presente em nada menos que treze poemas das *Flores do Mal*, de 1835⁴. Vênus que também pontua em Mallarmé, em 1890, mas que só sairá do círculo restrito das elites para ganhar o espetáculo de massa em 1925, com Joséphine Baker, primeiro no teatro dos Champs Elisées e, em 1926, estrelando o filme “A Venus Negra”.

Uma negra que algum duende mau desperta
Quer dar a uma criança triste acres sabores
E criminosos sob a veste descoberta,
A gluttona se apresta a ardilosos labores:

A seu ventre compara alacre duas tetas
E, bem alto, onde a mão não se pode trazer,
Atira o choque obscuro das botinas pretas
Assim corno uma língua inóbil ao prazer.

Contra aquela nudez tímida de gazela
Que treme, sobre o dorso qual louco elefante
Recostada ela espera e a si mesma zela,
Rindo com dentes inocentes à infante.

E em suas pernas onde a vítima se aninha,
Erguendo sob a crina a pele negra aberta,
Insinua o céu torvo dessa boca experta,
Pálida e rosa como uma concha marinha.

Quadro 1: A vênus negra de Mallarmé - 1890

(Fonte: Mallarmé (1974), tradução de Augusto de Campos).

O interesse da vanguarda artística européia e americana pela estatuária africana e pela chamada arte primitiva em geral se fixa apenas na segunda década do século XX. Tal positividade parece advir, conforme a

interpretação prevalecente, do mal-estar europeu com os limites de sua civilização, i.é, com o modo estreito como foi imaginada a sua diferença em relação à natureza e aos demais povos do mundo. Ela indica que os artistas europeus faziam já, com o negro, um outro tipo de projeção, aquele em que *o outro* espelha um lado seu valorizado e reprimido: a espontaneidade das emoções e das formas desprovidas de rigidez.

Em 1914, Marius de Zayas e Alfred Stieglitz organizam na Galeria Stieglitz, em New York, a primeira exposição pública da estatuária africana, associado-a à arte moderna (*Statutory in wood by African Savages: the root of Modern Art*). Em 1916, Paul Guillaume, organiza em Paris a *Exposition d'art nègre* e, em seguida, uma outra, reunindo a vanguarda parisiense e a “arte negra”: *Lyre et Palette (Kisling, Matisse, Modigliani, Ortiz de Zarate, Picasso, sculptures nègres)*.

Jean Cocteau, em 1917, escreve em *Soirées de Paris*: “A arte negra não é aparentada aos clarões enganadores da infância ou da loucura, mas aos estilos mais nobres da civilização humana” (Abramovic e Hergott, 2000:38). O evolucionismo parece, portanto, sepulto.

Em 1919, o mesmo Paul Guillaume organiza uma *Fête Nègre* no Théâtre des Champs Élysées, em que “recitaram-se versos, tocou-se música, dançou-se ‘temas negros’ criados ‘a partir de lendas antigas’ por

Cendrars” (Abramovic e Hergott, 2000:42). Dois anos depois, Cendrars lança a sua *Anthologie Nègre*, pelas Éditions de la Sirène, em Paris e, em 1923, Léger encena o espetáculo *La création du monde*, cujo cenário é inspirado nas máscaras africanas. As exposições de “arte negra”, “arte africana” e “arte primitiva” tornaram-se rotineiras, seu valor artístico passou a ser inquestionável, até que finalmente, em 1934, tal reconhecimento se completa com a primeira exposição de arte africana (*African Negro Art*) num museu de arte contemporânea, o Museum of Modern Art, de New York.

Certamente já não havia racismo nesses meios refinados, ainda que o racionalismo permanecesse implícito, como aponta Archer-Shaw (2000: 94).

“ [A negrofilia] foi uma inversão que refletia a mudança de status dos negros em relação aos brancos, a qual sugeria que eles poderiam recuperar e revitalizar a cultura européia. Havia também uma preocupação particular com a autenticidade cultural negra. De modo turvo e ingênuo, achava-se que quanto mais próximo estivesse de sua origem Africana, maior o seu poder e sua força. Assim, no interior mesmo do pensamento branco liberal, os mitos racistas se perpetuavam”.

Mas, frise-se uma vez mais, até os anos 1920, a representação é de brancos sobre negros, ainda que no mundo do espetáculo comecem a despontar alguns negros livres e que, no mundo das artes, ocasionalmente seja integrado um mulato talentoso, como Alexandre Dumas (1802-1870) ou o nosso Machado de Assis (1839-1908).

Isso começa a mudar apenas quando os negros passam a ser incorporados em massa ao mundo do espetáculo, ou seja, às revistas do Folie Bergère, aos musicais da Broadway, os salões de *charleston* e as casas de jazz do Harlem, de Paris e de Londres. É nesse período que se populariza a figura marcante, tão bem representada por Miguel Covarrubias, do “novo negro”. De certo modo, o “novo negro” representado por Covarrubias é o negro comum, integrado agora à sociedade de classes americana, seja como trabalhador, seja como pequena classe média. No referido cartum de Covarrubias, um negro se espanta diante da figura feminina representada pela estatueta africana, do mesmo modo que se espantariam os brancos de sua classe diante de uma

escultura de Picasso: “Que espécie de mulher é essa?”, pergunta ele a sua companheira.



Quadro 2 – Miguel Covarrubias – The New Negro (fonte: (Archer-Shaw 2000).

A graça da charge, para os brancos, é que ambos são “cultura negra”, tanto a estatueta, quanto o “novo negro”.

Mas o “novo negro” é também, e principalmente, o intelectual negro americano, que se notabiliza no Harlem e inventa para si a Harlem Renaissance. São políticos, poetas, escritores, pintores e escritores, além de músicos, que, nos anos seguintes,

transformarão Paris em santuário de tolerância racial, enquanto alimentam internamente a resistência à segregação.

Como já disse, o que constitui a civilização ocidental como oposta às demais, abrindo as portas para o racismo, é o repúdio à emoção e a negação do animal interior, ameaçador e tenebroso. Isso significou a animalização do Outro, como sugere Derrida (2002: 27):

“[Adorno] reprova, sobretudo, a Kant, que ele tanto respeita de um outro ponto de vista, o fato deste não deixar lugar, no seu conceito de dignidade (*Würde*), e de autonomia do homem, a nenhuma compaixão (*Mitleid*), entre o homem e o animal. Nada mais odioso (*verhasster*) ao homem kantiano, diz Adorno, que a lembrança da semelhança ou da afinidade entre o homem e animal.”

A modernidade negra é também, de certo modo, a negação da filosofia kantiana, que buscava afastar o ser humano do reino animal e bárbaro, reconstruindo a humanidade européia por oposição a todas as demais sociedades humanas. Aceitar aos negros, que eram considerados o primeiro degrau da escada da evolução, como modernos significou assim a revalorização das emoções, impregnada da filosofia de Nietzsche.

No mesmo diapasão, Phylis Rose irá dizer, com razão, que a aceitação acalorada de Joséphine Baker, na Paris dos 1925, não significou o fim da visão racista do negro como animal, mas significou que tal animal, longe de ameaçador, passou a ser visto como rítmico, musical e divertido. Leia-se a longa descrição, feita por ela, da entrada em cena de Joséphine Baker no *Théâtre des Champs Élysées*, em 1925:

“O público já tinha sido conquistado por tanta energia e alegria quando Baker entrou em cena – uma entrada de palhaço. Como uma criatura estranha, vinda de outro mundo, ela andava, ou melhor, bamboleava, os joelhos afastados e dobrados, o estômago retraído, o corpo contraído. Parecia mais um animal que um ser humano, um cruzamento curioso de canguru, ciclista e metralhadora. Vestia uma camisa rasgada e um *short* em farrapos. Sua boca estava fartamente pintada, caricaturando os lábios de negro. A cor de sua pele mais se assemelhava a da banana. Seus cabelos, além de cortados curtos, pareciam colados ao crânio com caviar. Subitamente, ela fez uma careta, ficou estrábica, encheu as bochechas de ar e passou a emitir ruídos impróprios em tonalidades altíssimas. Depois, afastou uma perna da outra, movendo braços e pernas como se estivessem desarticuladas. Tremia, fremia, ondulava como uma serpente. Não dava ares de acompanhar o ritmo da música: esta é que parecia brotar de seu corpo. Para terminar, deixou a cena de quatro, as pernas rígidas, o traseiro mais alto que a cabeça, tal qual uma girafa desengonçada. Mas tão logo saía, voltava. Seus movimentos eram tão rápidos que ninguém tinha tempo de entender o que se passava. “É um homem ou uma mulher?”, as pessoas se perguntavam. É horrorosa ou bela? Negra ou branca? Ela era a própria ambiguidade, o bizarro. De tão extravagante, tinha algo de inatingível, mais próximo do ectoplasma que da dançarina. Revelava a todos

possibilidades insuspeitadas. O animal que se abriga em todos nós já não era tenebroso, atormentado, feroz. Era naturalmente amável, cheio de vida, mais sexy do que sensual e, acima de tudo, divertido” (Rose, 1990: 37-38).

Joséphine Baker é contemporânea de Alain Locke, Langston Hughes e DuBois, seja em termos cronológicos, seja em termos constitutivos do que virá a ser a “cultura negra” no Ocidente. Eles representam a vertente norte-americana dessa “cultura”, enquanto a vertente “africana” e “franco-antilhana” começaria a sua gestação, um pouco depois, na mesma Paris, através de jovens estudantes antilhanos, como Aimée Césaire e René Menil, ou senegaleses, como Léopold Sédighor e Chiant Diop.

Na verdade, podemos, grosso modo, seguir três trilhas diferentes para essa modernidade: a norte-americana, cuja primeira contração foi o *New Negro Movement* (ou *Harlem Renaissance*); a franco-africana, que tem também início nos anos 1920, mas se consolida apenas nos 1940; e a latino-americana, que também se inicia nos 1920 e se cristaliza no pós-guerra.

É interessante deixar registrado os principais passos intelectuais e artísticos dessa modernidade negra.

O primeiro desses passos é a outorga do Prix Goncourt, em 1921, ao antilhano René Maran, com *Batouala*, primeiro romance “verdadeiramente negro”, nas palavras de Sédighor (1964). No mesmo ano, estréia *Shuffle Along*, primeiro *all-black* musical da Broadway, escrito por Flournoy Miller e Aubrey Lyles, com músicas de Eubie Blake e Noble Sissle, estrelando Adelaide Hall, Florence Mills, Josephine Baker e Paul Robeson. Dois anos depois, em 1923, Jean Toomer publica *Cane*, primeiro romance do *New Negro*; em 1925, Joséphine Baker estréia em Paris em *La Révue nègre*, Théâtre des Champs Élysées e, em 1929, Claude McKay publica *Banjo*, em New York. Em 1931, aparece em Paris a revista bilíngüe *Révue du Monde Noir – The Review of the Black World*, editados pelas irmãs martiniquenses Nardal, na qual colaboraram intelectuais negros ligados ao *Harlem Renaissance* (Langston Hughes, Alan Locke, Countee Cullen, Claude McKay), além de franceses, africanos e antilhanos. No ano seguinte, 1932, um grupo de estudantes martiniquenses, entre eles René Ménil, publicam *Légitime défense*, que conhece apenas um número e, em 1935, Aimé Césaire funda a revista

L'Étudiant noir (5 ou 6 números, dos quais não existem mais exemplares). Césaire escreve, entre 1936 e 1938, o *Cabier d'un retour au pays natal*, a pedra fundadora do movimento francês da negritude, cuja primeira versão aparece na revista *Volontés*, em 1939. Finalmente, em 1947, a revista da negritude, *Présence africaine*, é lançada em Paris, enquanto a primeira edição do *Cabier d'un retour au pays natal*, é publicada em Paris e New York.

No Brasil, em 1915, aparece o *Menelick*, primeiro jornal negro brasileiro, “órgão mensal, noticioso, literário e crítico, dedicado aos homens de cor”. Essa imprensa ganha força, principalmente em São Paulo, influenciada, nos anos seguintes, pelas emergentes ideologias políticas racialistas européias, assim como pela militância negra norte-americana, culminando com a criação da *Frente Negra Brasileira*, em 1931.

AS VÁRIAS MODERNIDADES NEGRAS

Os anos 1920 foram decisivos em termos de formação da modernidade negra na Europa e nas Américas. Três padrões são invariavelmente apontados pelos pesquisadores (Hoetink, 1967; Harris, 1964) das “relações raciais”: o padrão latino-americano das ex-colônias portuguesa e espanholas; o padrão norte-americano, das ex-colônias inglesas na América e no Caribe; e o padrão antilhano francês.

Nas Américas, em termos históricos e concretos, as identidades negras, nas ex-colônias espanholas e portuguesa, crescerão entrelaçadas às idéias de “mestiçagem”. Nas ex-colônias inglesas, tomarão a forma de subculturas negras em convergência com a vanguarda da cultura dominante, podendo, portanto, ser incorporadas à matriz da modernidade futura; tal movimento teve seu centro em New York, no interstício entre as duas guerras. No Caribe francês, a integração à nacionalidade francesa permitirá, por um lado, a integração completa de alguns mulatos, mas favorecerá, por outro, o desenvolvimento de identidades negras e *créoles* bastante específicas e conectadas às lutas de descolonização na África, tendo como centro Paris. Na África, apenas nos decênios 1940 e 1950 emergirão as nacionalidades pós-coloniais.

Mas, é preciso distinguir cada uma dessas formações em separado. O que se passa em cada nação européia, africana ou americana marca cada uma delas em particular e influencia o desenvolvimento histórico das demais. A temporalidade é diferente, assim como cada uma

das imbricações culturais (Amselle, 2001). Do mesmo modo, o que se passa na África durante a colonização, e a descolonização, é diferente em cada domínio colonial (francês, inglês ou português).

Na América Latina, tinha-se uma sociedade pós-colonial, dominada por uma minoria branca, bastante referida à Europa, e uma vasta população de mestiços, negros e indígenas, vivendo às margens dessa modernidade. Vista como negras pelos europeus e vendo-se a si mesma como brancas, tais nações viviam em permanente crise de auto-estima. De um modo geral, o projeto que vingou nesses países (Brasil, México, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai, etc.) foi de recriação da nação incorporando como populares, as subculturas étnicas e raciais. José Vasconcelos, no México, e Gilberto Freyre, no Brasil, representam bem tal projeto nacional de mestiçagem, superando a visão pessimista e racista do século XIX. Uma boa parte das classes médias e das elites intelectuais desses países já eram mestiças e viviam o que Guerreiro Ramos chamará, mais tarde, de “patologia social do branco brasileiro”. A modernidade negra, nesses países, será, pois, em grande parte confundida e subsumida à modernidade nacional.

Nos Estados Unidos, como se sabe, a modernidade nasceu embalada por guerras. Ainda no século XIX, após a guerra civil, a reação branca à emancipação dos escravos e posterior igualdade de direitos entre brancos e negros foi a instituição de rígida segregação racial, sob a doutrina “iguais, mas separados”. Contra essa doutrina ou radicalizando-a nutriram-se as principais lideranças políticas afro-americanas: Booker Washington, DuBois, Garvey, entre outros. Mais tarde, ao fim da Primeira Guerra, quando os negros voltaram do combate pela liberdade, na Europa, a reação branca veio sob a forma de uma das piores ondas de linchamentos da história americana.

Os negros reagem a essa onda fortalecendo a suas instituições políticas, como o NAACP, fundado em 1909; educacionais, como as universidades negras, ou a luta por ingresso nas universidades brancas; organizando Congressos Pan-Africanistas, o primeiro deles reunido em Paris (1919) sob a coordenação de DuBois; fundando igrejas milenaristas e nacionalistas, como a que Marcus Garvey estabelece no Harlem, em 1920. O espírito de beligerância e resistência marca esta modernidade, tão bem expressa pelo poeta Claude McKay, em 1919:

If we must die, let it not be like hogs

Hunted and penned in an inglorious spot,
While round us bark the mad and hungry dogs,
Making their mock at our accursed lot.
If we must die, O let us nobly die,
So that our precious blood may not be shed
In vain; then even the monsters we defy
Shall be constrained to honor us through dead!
O kinsmen! we must meet the common foe!
Though far outnumbered let us show us brave,
And for their thousand blows deal one deathblow!
What though before us lies the open grave?
Like men we'll face the murderous, cowardly pack,
Pressed to the wall, dying, but fighting back!⁵

Sintomático que tanto Garvey, quanto McGay fossem jamaicanos, como a sinalizar que o mundo anglo-saxônico (fosse caribenho ou continental) seguiria junto o mesmo caminho. O Harlem Renaissance não podia ser uma festa mestiça: ainda que respaldado por um incipiente mercado consumidor composto por “novos negros”, foi principalmente um negócio entre artistas negros e suas audiências brancas, até mesmo no mais popular de todos os templos do renascimento, o *Cotton Club*, no Harlem, onde Ethel Waters, Duke Ellington e Louis Armstrong se apresentavam. Não é de estranhar que o *New Negro Movement* tenha tomado rapidamente o rumo do exílio, da contracultura, do nacionalismo étnico e da revolução política (Stovall, 1996; Fabre, 1999). Mas, a segregação social do negro significou também a busca de uma estética “propriamente negra”, ou seja, uma forma de integração superior, nem subordinada, nem imitativa, como se pode ver por uma carta-manifesto do pintor Aaron Douglas, endereçada ao poeta Langston Hughes, datada provavelmente de 1921 (Quadro 3). Tal estética será plenamente incorporada ao ocidente enquanto “cultura negra”.

Nas Antilhas francesas, ao contrário, se dará o choque entre as duas atitudes já descritas. De um lado, a influência norte-americana e o reconhecimento francês de uma cultura propriamente negra, de origem africana; de outro, a tradição republicana de não discriminação e de integração pacífica dos povos conquistados à cultura francesa, que remonta a Victor Schoelcher. A incorporação de mestiços à vida cultural

e social francesa, como já vimos, data da metade do século XIX, o que retardou sensivelmente o surgimento de uma negritude francófona. Ao contrário, a cultura negra será exibida em Paris, até os 1940, como uma cultura de negros americanos e africanos.

Seu problema Langston, meu problema; não, nosso problema é conceber, desenvolver, estabelecer uma outra arte. Não arte branca pintada de negra... Vamos livrar as mãos e mergulhá-las dentro, bem dentro, através do riso, da dor, do sofrimento, através da esperança, do desapontamento, nas profundezas da alma de nosso povo e trazer de lá a matéria crua, rústica, negligenciada. Então vamos cantar isso, dançar isso, escrever isso, pintar isso. Façamos o impossível. Criemos algo transcendentemente material, misticamente objetivo. Telúrico, espiritualmente telúrico. Dinâmico.

Quadro 3: Carta de Aaron Douglas a Langston Hughes (1921?) Fonte: *Rapsodies in Black – Music and Works from the Harlem Renaissance*, Los Angeles, Rhino Entertainment Co., 2000, p. 64)

Na Paris dos anos 1940, a *négritude* será, antes de tudo, um ato de aceitação de si, por parte

dos negros, crioulos e mulatos, impulsionada pelas ideologias literárias, científicas e filosóficas do momento: o surrealismo, a psicanálise, o marxismo, o existencialismo. É nesse sentido que deve ser lida a repetição histórica da humilhação, a rememoração da afronta, o mergulho na iniquidade e a descoberta da grandeza, expressos no *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire. Por parte dos brancos, a *négritude* representou a aceitação da singular humanidade dos negros, reconstruída através da inovação artística, para além da representação teológica da maldição de Can ou da *rationale* científica de diferença biológica irreduzível. Para uns e para outros, refinamento do espírito, no único plano em que ele é igual: na diferença. Reencontro anunciado na explosão modernista: pela pintura cubista, pela poesia surrealista, pelo jazz, pelo *show business* da Broadway e da Folies Bergère.

Mas, tal modernidade veio também envolta, de início, em prosa política pobre, na velha linguagem do romantismo de Leo Frobenius (1936). O eurocentrismo, ou seja, a construção do Ocidente enquanto civilização que se inicia na Grécia e é apropriada por Roma, transmuta-se em afrocentrismo, reconstrução histórica que retrocede as origens do Ocidente ao Egito e à Etiópia. A apologia do ritmo e da emoção, que seriam característicos dos negros, significa a esperança de regeneração

para uma civilização que se acredita ameaçada pelas excessivas racionalidade e limitação moral. Mas não irá demorar para que tal discurso racialista seja aos poucos contaminado pela psicanálise de Freud, pelo socialismo de Marx, pelo existencialismo de Sartre.

No Brasil, a integração dos mulatos à vida nacional antecedeu a abolição da escravidão, tendo início ainda no século XIX. A modernidade dos 1920, portanto, não chegou embrulhada como nacionalismo negro, ainda que viesse envolta em certa xenofobia. Pode-se mesmo perguntar porque teve origem um movimento social negro no Brasil, no século XX, já que a integração parecia tão pouco conflituosa. A resposta deve listar vários fatores, entre eles, a permanência de fortes preconceitos étnicos e de cor, nutridos por diferenças culturais, mas, principalmente, de desigualdades de oportunidades de vida entre negros e brancos. Mas, talvez, o principal fator desencadeador da consciência de raça entre os negros brasileiros tenha sido simplesmente o sentimento étnico nutrido pelos imigrantes europeus do final do século XIX e começo do século XX e o recrudescimento do racismo europeu entre 1920 e 1939. Ou seja, a consciência de raça talvez tenha sido mais uma reação a esses sentimentos, que uma forma alternativa de nacionalismo. Não por acaso foi em São Paulo, onde a imigração estrangeira foi mais importante, que a consciência negra floresceu com maior vigor, tomando a forma xenófoba.

Aliás, a própria palavra “negro”, para significar pretos e mestiços de cor escura, passa a ser usada pelos ideólogos em substituição a “preto” ou “homens de cor” apenas em meados dos 1920.

Trata-se, nitidamente, de uma inversão do valor negativo do significado de um termo usado pelos brancos para definir os “negros”. Como argumenta Schwarcz (1987: 195-6) nos anos que antecederam a Abolição, o termo “negro” ganhou uma conotação muito pejorativa. No mesmo período, a palavra “raça” começará paulatinamente a substituir o termo “classe” na referência ao coletivo de negros, enquanto “classe”, usada no século XIX para referir-se a senhores e escravos (Schwarcz, 1987:186), passará a ser empregada pelos socialistas negros, como Correia Leite, com outro significado⁶.

A “Mensagem aos Negros Brasileiros”, publicada pel’ *O Clarim d’Alvorada*, de São Paulo, em 9 de junho de 1929, deixa claro as bandeiras da luta dos negros: contra a discriminação, pela completa integração, pelo reconhecimento como brasileiro:

“Mais: nós, os Negros (mestiços do Brasil) demos as mais acabadas mentalidades nacionais e os mais sublimes artistas, nomeadamente na música e na literatura em geral. [...] “Relegam-nos, pois, a nós Brasileiros, a uma posição horrível de inferioridade e desprestígio perante o nacional branco, e, o que mais revolta, perante o estrangeiro”. [...] “O remédio, discuti-lo-á o Congresso [da Mocidade Negra], dentro da fórmula já estabelecida por um dos estudiosos dos nossos problemas, que assim se expressa: ‘O problema negro brasileiro é o da integralização absoluta, completa, do Negro em toda a vida brasileira (política, social, religiosa, econômica, operária, militar, etc.); deve ter toda a aceitação e toda aceitação, em tudo e em toda a parte, dadas as condições competentes, físicas, técnicas, intelectuais e morais, exigidas para a igualdade perante a lei.’”

“Pois bem! Agora mais são as razões (e cada dia tomam vulto maior), visto que a atuação das correntes, governamentais ou não, que nos querem arianizar, como diz o sr. Oliveira Vianna, fazem mal ao Negro, ao Índio, aos demais mestiços brasileiros, os quais ficam à margem da vida nacional, [...]”

Com se vê, no Brasil, os negros se identificam como *brasileiros* e como *mestiços*, não como africanos, porque querem se diferenciar dos estrangeiros, dos imigrantes recentes. Em grande parte esta atitude reflete o relativo isolamento internacional dos negros brasileiros. Mas tal isolamento teve motivações mais ideológicas que materiais, provocado menos por desconhecimento e mais por falta de interesses comuns. Os jornais negros brasileiros raramente reverberavam a ideologia e a arte negras dos Estados Unidos (o *New Negro Movement*). A descoberta da arte africana e primitiva, na Europa e nos Estados Unidos é noticiada superficialmente, apenas para mostrar aos leitores que o negro é valorizado e reconhecido, ou como argumento para negar a inferioridade do negro. Os poetas do *New Negro* passarão a ser conhecidos aqui apenas depois da guerra, junto com os poetas da *négritude*.

Nos anos 1920 e 1930, entre os negros brasileiros, o conhecimento do mundo americano é ainda superficial, trazido pela imprensa negra mais comercial. Du Bois e Garvey são citados apenas como responsáveis por visões diferentes de pan-africanismo, visto como

ideologia exótica, aceitável apenas para os negros americanos que, na visão deles, não podiam contar realmente com uma pátria americana. Mais importantes e valorizados pelos negros brasileiros serão os reis da Etiópia, Menelick II, que venceu os italianos, e o Rás Tafari, o futuro rei Salassié, que colocou seu país na Liga das Nações. Estes foram verdadeiros heróis.

Do mesmo modo, o diálogo com a vanguarda européia, no Brasil, será travado pela jovem elite intelectual do país (os modernistas), não pelos negros. A imprensa negra brasileira mantém diálogo apenas com a grande imprensa local e, como ela, noticia a violência do racismo americano como meio de valorizar a nossa tradição de tolerância e de convívio inter-racial. A assimilação à cultura nacional é o objetivo único da comunidade negra brasileira, como apontam os vários estudiosos da imprensa negra brasileira (Bastide, 1983; Mitchell, 1977; Ferrara, 1981). A esse respeito, diz Ferrara (1981: 84), citando o jornal negro *O Getulino*:

“O ideal de identificação se acentua e se reforça, quando em 1924, final do primeiro período [da imprensa negra], vê-se na proposta de "fusão das raças", "a condição primordial da nacionalidade" e conclui: "Contrariar este ideal é falta de patriotismo; ferir e desmanchar esse anseio do país, é impedir a evolução formativa da nacionalidade, é crime, é perversidade, que só a ignorância em cousas da pátria, pode produzir" (*Getulino*, 1924- ano I, n. 32: 2/3).”

Bastide (1983: 147) se refere a atividade intelectual (de etnogênese) dessa imprensa como produção de “de imagens d’Epinal, populares e fortemente coloridas, ingênuas e fortemente estandartizadas. Luiz Gama e Patrocínio, Henrique Dias e Cruz e Souza, os lutadores e os heróis, os santos e os artistas, as estrelas de cinema e os boxeadores invictos: é um desfile de todos os grandes homens de que se orgulha a raça e que recomeça todos os anos”. Ou seja, são os negros que conseguiram a integração, reconhecimento, admiração e consagração na sociedade brasileira ou americana.

A grande novidade, em 1931, com o surgimento da Frente Negra Brasileira, é que se consegue unir, pela primeira vez, as diversas organizações negras, ou pelo menos a maioria delas, em torno de uma organização comum, uma frente política. Certamente foi a idéia de

“raça” que permitiu tal façanha. No entanto, a idéia de “raça” não vem do Harlem. Como disse, as idéias pan-africanistas de DuBois ou Garvey não encontravam aqui solo para medrar. A idéia de “raça”, ao contrário, vem do acotovelamento com os nacionalistas, os integralistas e com o racismo europeu. É desenvolvida segundo parâmetros inteiramente locais: “a raça brasileira”, por um lado, e a “raça ariana”, por outro. O trecho transcrito abaixo, recolhido por Bastide (1983: 133), é bastante ilustrativo dessas influências:

"Que nos importa que Hitler não queira, na sua terra, o sangue negro! Isso mostra unicamente que a Alemanha Nova se orgulha da sua raça. Nós também, nós brasileiros, temos raça. Não queremos saber de arianos. Queremos o brasileiro negro e mestiço que nunca traiu nem trairá a Nação" (*A Voz da Raça, I, 27, 19*).

Por isso a “cultura negra”, no Brasil, terá de esperar até os 1970 para firmar-se; ao contrário, o povo negro-mestiço, assim como os intelectuais nacionalistas, produziu o que ficou conhecido como “cultura afro-brasileira”, para salientar justamente a sua originalidade nacional.

CONCLUSÃO: MODERNIDADE TARDIA?

Impulsionada pela onda de ativismo político que marcou os anos 1980, a militância negra no Brasil tomou um rumo cada vez mais “racialista” e “africanista”, buscando redefinir como “negras”, i.e., “étnicas”, as práticas culturais que antes eram pensadas como “afro-brasileiras”, i.e., misturadas e mestiças. A argumentação utilizada muitas vezes, por muitos militantes, era a de que o povo negro brasileiro ganhava finalmente “consciência racial”. Ao contrário, muitos intelectuais, a pretexto de criticarem o “racialismo” dessa guinada, atribuíam-na à influência estrangeira, principalmente norte-americana. Ou seja, ficamos entre a teoria da consciência de raça e a teoria do imperialismo cultural, ambas enraizadas no que antigamente se chamava de marxismo vulgar.

No presente texto, nos opusemos a tal interpretação, que supõe uma noção “essencialista” e “substantivista” de cultura, para argumentar que houve diferentes vias de modernidade negra, isto é, diferentes

modos de inserção dos negros e de suas práticas culturais ao mundo moderno. A via brasileira foi apenas uma delas, construída em paralelo e em diálogo com as outras vias maiores, a norte-americana anglo-saxônia e a caribenha francófona. A identidade negra brasileira foi, antes de tudo, uma construção política, de “frentes” e de ativismo antidiscriminatório, pouco reivindicando, até os anos 1970, a pertença a uma “cultura negra” ou “africana”.

Mas, se estamos certos em criticar a teoria da “tomada de consciência racial”, defendida por alguns militantes, como explicar que a partir dos 1970 os negros brasileiros venham dando esta guinada no sentido de se reconhecer pertencentes a uma diáspora africana, que se identifica por marcas culturais?

Algumas respostas a essa questão me parecem possíveis. A que eu acho mais razoável é de que os problemas que conduziram à formação da identidade negra brasileira nos anos 1930, de modo paralelo à identidade nacional, tenham permanecido e, de certo modo, se aguçado. Esses fatores estão resumidos nas enormes desigualdades raciais, em termos de oportunidade de vida, entre brancos e negros. A diferença entre o processo de formação étnico-racial dos anos 1930 e dos anos 1970 – o primeiro voltado para o interior (reforço da nacionalidade brasileira) e o segundo voltado para o exterior (reforço das raízes africanas) - pode ser creditada, tanto às mudanças internacionais (maior circulação de idéias e, conseqüente maior proximidade entre os negros de todo o mundo; onipresença da cultura de massa, etc.), quanto internas (a crise da identidade nacional brasileira, trazida pela derrocada do sistema de “substituição de importações” do pós-guerra, e do seu relativo isolamento cultural).

Não acredito, portanto, na idéia de uma modernidade tardia, mas, ao contrário, penso que é necessário caracterizar a singularidade da modernidade na América Latina e no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVIC, N. et HERGOTT, F. (2000), *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*. Genève, AdamBitro.

- AMSELLE, J.-L. (2001), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion.
- ARCHER-STRAW, Petrine. (2000), *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London, Thames & Hudson.
- BADOU, Gérard. (2000), "Sur les traces de la Vénus Hottentote". *Gradhiva*, Jean-michel place, n. 27: 83-88.
- BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal et LEMAIRE, Sandrine. (2000), "Ces zoos humains de la République coloniale". *Le Monde diplomatique*, Août:16-17.
- BASTIDE, Roger. (1983), "A imprensa negra do Estado de São Paulo". *Estudos Afro-brasileiros*, São Paulo.
- CENDRARS, Blaise. (1921), *Anthologie Nègre*. Éditions de la Sirène, Paris.
- CÉSAIRE, Aimé. (1983), *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Présence africaine (texto definitivo, prefácio de André Breton).
- MCKAY, Claude. (1929), *Banjo*. New York.
- DEBOST, J-B., LELIEUR, A-C., BACHOLET, R. et PEYRIERE, M-C. 1992. *Négripub. L'image des Noirs dans la publicité*. Paris, Somogy,
- DERRIDA, Jacques. (2002), *Le Monde diplomatique*. Janvier.
- ELIAS, Nobert. (1985), *La société de cour*. Paris, Flammarion.
- Explorations in the City of Light : African-American Artists in Paris 1945-1965*. (1996), The Studio Museum in Harlem, New York.
- FABRE, Michel. (1999), *La rive noire. Les écrivains noirs américains à Paris, 1830-1995*. Marseille, André Dimanche éditeur.
- FERRARA, Miriam Nicolau. (1981), *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. São Paulo, FFLCH/USP.
- FROBENIUS, Leo. (1936), *Histoire de la civilisation africaine*. Paris, Gallimard.
- HARRIS, Marvin. (1964), *Patterns of Race in the Americas*. New York, Walker and Company.
- HOETINK, H. (1967), *Caribbean Race Relations. A Study of Two Variants*. London, Oxford University Press.
- JEAN Toomer. (1923), *Cane*. New York.
- MALLARMÉ, Stéphane. (1974), São Paulo, Perspectiva.
- MITCHEL, Michael. (1977), *Racial Consciousness and the Political Attitudes and Behavior of Blacks in São Paulo, Brazil*. PhD Dissertation, University of Michigan, datilo.
- RENE Maran. (1921), *Batonala*. Paris.
- ROSE, Phyllis. (1990), *Joséphine Baker : une américaine à Paris*. Paris, Fayard.

SCHWARCZ, Lilia. (1987), *Retrato em Branco e Negro*. São Paulo, Companhia das Letras.

SENGHOR, Léopold S. (1964), *Liberté I: Negritude et humanisme*. Paris, Seuil.

SILATSA, Nicolas. (1981), *Parinoir*. Épinay-sur-Seine, s/ed.

STOVALL, Tyler. (1996), *Paris Noir, African Americans in the City of Light*. New York, Mariner Books.

TROYAT, Henri. (1994), *Baudelaire*. Paris, Flammarion.

Notas

¹ Texto apresentado e discutido na Reunião da ANPOCS, Caxambu, outubro de 2002, no GT: Teoria social e Transformações Contemporâneas.

² Antonio Sérgio Alfredo Guimarães é professor titular da Universidade de São Paulo (Sociologia das Relações Raciais). Entre os seus livros encontram-se: *Preconceito e Discriminação* (Salvador, ed. Novos Toques, 1998), *Racismo e Anti-Racismo no Brasil* (São Paulo, Editora 34, 1999), *Tirando a Máscara. Ensaio sobre o Racismo no Brasil* (São Paulo, Paz e Terra, 2000), *Beyond Racism. Race and Inequality in Brazil, South Africa, and the United States* (Boulder and London, Lynne Rienner Publishers, 2001) e *Classes, Raças e Democracia* (São Paulo, Editora 34, 2002).

³ Menelick é sucedido por Séllassié I, o Ras Tafari, em 1928, quando a Etiópia se filia à Liga das Nações.

⁴ O biógrafo Henri Troyat, (1994 : 115), dirá da relação de Baudelaire com Jeanne Duval, a musa negra : “Com [ela], Baudelaire tem certeza de se singularizar em verdadeiro dândi a desafiar a opinião dos filisteus. E mais, desfrutar a alegria perversa de esfregar a pele clara contra esta pele africana. Acasalando-se fora de sua raça, livrar-se de todos os preconceitos caros à Aupick e assemelhados. Transgredir as leis da burguesia imbecil e mergulhar nas volúpias da negação”. Os poemas são « Parfum exotique », « La Chevelure », « Je t'adore... », « Sed non satiata », « Avec ses vêtements... », « Le Serpent qui danse », « Une Charogne », « De Profundis clamavi », « Le Vampire », « Remords posthume », « Le Chat », « Le Possédé », « Un Fantôme », « Je te donne ces vers... », « Les Bijoux », « Le Léthé » e « Chanson d'après-midi ».

⁵ “Se devemos morrer, que não seja como porcos/Acuados e abatidos num canto inglório,/ Enquanto ladram e nos ameaçam os cães furiosos e famintos,/ Zombando de nosso destino amaldiçoado./ Se devemos morrer, que seja de modo glorioso,/ que nosso sangue precioso não seja derramado/ Em vão; para que mesmo os monstros que desafiamos/ Sejam obrigados a nos honrar através da morte!/ Imãos! Devemos combater o inimigo comum!/ Ainda que sozinhos

e isolados, sejamos bravos!/ E para os mil golpes recebidos, tenhamos um golpe mortal!/ Diante de nós jaz apenas o túmulo aberto!/ Como homens, vamos encarar o destino assassino e covarde, / Espremido à parede, morrendo, mas lutando.”

⁶ “Pretos ou mestiços é (sic) uma cousa só, todos descendem da mesma raça; todos são negros. E porque também a idéia não deve ser uma? Sendo uma só, a luta também será uma; porém, caso contrário, nunca haverá harmonia em nossa classe, e o preto deverá ser combatido pelo próprio preto.”(*Clarim da Alvorada*, ano III, n. 24: 22/8) citado em Ferrara (1981:103).