

ENTRE O OBSCURO E O OBSCENO: A AMARA VOZ DO OUTRO EM *BOM-CRIOULO*, DE ADOLFO CAMINHA

Guilherme de Figueiredo Preger
Doutorando em Literatura Comparada e Teoria da Literatura - UERJ
gfpreger@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo realiza uma leitura crítica de Bom-Crioulo, romance de Adolfo Caminha (1895), e aborda a função da voz narrativa enquanto suporte ideológico da ideologia dominante. Com o uso do conceito de voz acusmática, de Maurice Chion, dando vez a um narrador cambiante e sem corpo, debate-se a ambivalência na representação literária do protagonista do romance. Utilizando-se da distinção de Gayatri Spivak, entre representação política e re-presentação estética, discutiremos como a refração da voz do personagem por uma voz coletiva fantasmática produz um hiato em sua representação e problematiza tanto sua classificação literária quanto social, impedindo a adesão do romance aos valores ideológicos e racistas da época de sua escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Romance naturalista, Voz acusmática, Subalternidade, Tecnologia da obscenidade.

ABSTRACT

This article performs a critical reading of Bom-Crioulo, novel by Adolfo Caminha (1895), and discusses the role of narrative voice while ideological support of the dominant ideology. With the use of the concept of acousmatic voice, by Maurice Chion, giving time to a changing and disembodied Narrator, the article also debates the ambivalence in the literary representation of the protagonist of the novel. Using the distinction of Gayatri Spivak, between political representation and aesthetic re-presentation, we will discuss how the refraction of the voice of the character by a collective phantasmatic voice produces a hiatus in its representation and problematizes both literary as social classification, preventing the adherence of the novel to ideological and racist values at the time of his writing.

KEYWORDS: Naturalism, Acousmatic voice, Subalternity, Technology of obscenity.

ENTRE O SIMBOLISMO E O NATURALISMO

Bom-Crioulo (BC), de Adolfo Caminha, foi publicado em 1895 pela ed. Magalhães & Silva, mesma editora de *Missal e Broquéis* de Cruz e Sousa, e de *Mocidade Morta* de Gonzaga Duque, considerado o romance simbolista por excelência do Brasil¹. Esta informação mostra que as correntes do Naturalismo, escola a qual se associava Caminha e do Simbolismo, contemporâneas, não eram opositivas, como já se defendeu. Em geral, o Naturalismo é associado ao rigor científico da análise sobre a realidade, sendo o escritor visto como um clínico estudioso que nela projeta suas lentes para não deixar nada obscurecido; no Simbolismo, por sua vez, há uma predileção pelo vago, pelo obscuro, que muitas vezes é preenchido de mistério metafísico ou místico. O Simbolismo é, por vezes, considerado como uma reação irracionalista à predominância do ideal positivista nas literaturas romanescas do fim de século.

A posição do romance *Bom-Crioulo*, cujo editor era o mesmo das poesias de Cruz e Sousa, dentro do periodismo literário brasileiro deve ser vista com cautela. Não que Adolfo Caminha tivesse alguma dúvida, até mesmo porque admirava a literatura de Eça e Aluísio Azevedo e era um crítico militante em favor da escola. *A Normalista* é certamente um livro escrito dentro dos cânones naturalistas, mas alguma coisa de extremamente perturbadora e misteriosa cerca o segundo romance deste escritor que morreu tuberculoso aos 29 anos. O romance talvez seja, como considerou Lúcia Miguel Pereira, "o ponto alto do naturalismo" (Werneck Sodré, 1965, p. 192), junto com *O Cortiço*, mas a razão de seu lugar proeminente na literatura se deve ao que o torna irreduzível à classificação periódica.

Não se pode separar a estética da ética naturalista. Trazer à vista aquilo que a sociedade brasileira se recusava a reconhecer como seu foi uma das tarefas mais

importantes e necessárias do Naturalismo. Adolfo Caminha se colocou a tarefa de dar a ver ao leitor o problema espinhoso, e jamais tratado à época no Brasil, do relacionamento amoroso e sexual entre dois homens. Adolfo serviu na Marinha e certamente havia presenciado casos semelhantes na "marinhagem", como dizia. Como militante, denunciou, em crônica para jornal, a prática punitiva da chibata, que era comum no meio, preparando o terreno de crítica para a Revolta da Armada. *Bom-Crioulo* abre justamente, em seu primeiro capítulo, com uma cena de punição por chicote que é, de todas, a mais explícita do romance, lembrando, em sua violência realista, as cenas das execuções e do motim em *O Encouraçado Potemkin* e antecipando os documentários cinematográficos que mais tarde poriam nas telas dos cinemas cariocas as imagens dos revoltosos liderados por João Cândido. Alguns desses documentários seriam censurados, já no século XX, o que dá ideia de como era poderosa a repressão contra a visibilidade de alguns problemas do tempoⁱⁱ.

TERRÍVEL BOM-CRIOULO

O tema do homossexualismo, ou do homoerotismo, entre mulheres, o lesbianismo, era comum na prosa e na poesia da época. Em *O Cortiço*, por exemplo, há a cena entre Pombinha e Léonie. Havia certo charme decadentista em escrever sobre esse assunto (Baudelaire iria dar a sua obra prima o título de *Les Lesbiennes*), embora Azevedo o descreva com uma brutalidade que lhe era peculiar. Homossexualismo masculino, no entanto, jamais foi tratado de forma aberta. *O Ateneu* de Raul Pompeia o trata de maneira velada. Adolfo Caminha escolheu tal tema, como bom clínico naturalista, para ser o seu estudo de caso. O *Bom-Crioulo* é este estudo.

O que torna excepcionalmente difícil esse romance é não se tratar de uma relação qualquer entre dois homens, que poderia ser tratada com certo idealismo, caso eles fossem, por exemplo, dois personagens da alta burguesia. Mas é um romance amoroso e sexual entre um homem branco e um negro; ademais, esse negro é um fugitivo escravo e o branco é um grumete adolescente. A história se passa no cais do porto, no ambiente miserável da Marinha, na época imediatamente anterior à abolição. Assim a questão sexual da homossexualidade é atravessada pela questão racial e esta pela questão social. Isto é notável: os livros naturalistas sempre abordam questões sociais, sexuais e raciais, mas nesse romance elas se entrecruzam de maneira indissociável num único nó. O livro de Caminha pode ser entendido como esse nó que a narrativa torna mais e mais cego.

A intenção do escritor naturalista é não deixar nada escondido, é levantar o véu de convenções que cobre a realidade e, num esforço panóptico, dar visibilidade a tudo. No discurso científico, que o naturalismo simula, é necessário não deixar espaço ao mistério ou à divagação imaginosa. Mas em o *Bom-Crioulo* descemos um andar no grau de visibilidade.

Talvez a tarefa fosse por demais pesada ao jovem escritor. É um romance de lacunas misteriosas que, longe de tirar o interesse da história, só fazem descer uma aura obscura sobre seus personagens. Desde a cena de abertura, um clima de decadência e melancolia paira sobre a corveta, "*como um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar*" (BC, p. 9). Esta cena é interrompida para a descrição brutal da punição, mencionada acima. Um marujo é condenado às chibatadas por ter sido pego em flagrante num ato de masturbação, "*crime de lesa-natureza*". Neste episódio, a cena da punição é trazida à vista tanto dos marinheiros, que são obrigados a presenciá-la, como para o leitor, que se põe a ler o romance. Caminha tinha intenção de tornar a cena uma denúncia, como a que havia descrito no jornal, e não há dúvidas que esta teve repercussão positiva. No entanto, a

punição também lança um clima de culpa que acompanhará a história como uma ameaça fatal.

Outro marujo é punido (o mesmo que havia presenciado o primeiro no mais "*vergonhoso dos atentados*", também como punição pela curiosidade e pela volúpia do olhar) e a seguir entra em cena, amarrado, Amaro, o "*terrível Bom-Crioulo*":

"É um latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada, e cuja presença ali, naquela ocasião, despertava grande interesse e viva curiosidade..." (BC, p. 15).

Amaro é punido por ter esmurrado outro marinheiro que havia mexido com seu protegido, o branco, imberbe e virginal Aleixo. Ele é apresentado como um "negro fugido":

"Ele, o escravo, "o negro fugido", sentia-se verdadeiramente homem, igual aos outros homens, feliz de o ser, grande como a natureza, em toda a pujança viril de sua mocidade, e tinha pena, muita pena dos que ficavam " na fazenda" trabalhando, sem ganhar dinheiro, desde a madrugada até sabe Deus!" (BC, p. 18).

Na sociedade da corte, "*meio escravocrata e profundamente superficial*" (BC, p.17), havia se cultivado todo um imaginário sinistro a respeito dos escravos que fugiam das senzalas e atravessaram os campos em direção à cidade, exatamente como faz Amaro:

"Nesse tempo o "negro fugido" aterrorizava as populações de um modo fantástico. Dava-se caça ao escravo como aos animais, de espora e garrucha, mato a dentro, saltando precipícios, atravessando rios a nado, galgando montanhas... Logo que o fato era denunciado - aqui-del-rei!- enchiam-se as florestas de tropel, saíam estafetas pelo sertão com um clamor estranho, medindo pegadas, açulando cães, rompendo cafezais. Até fechavam-se as portas, com medo..." (BC, p. 17).

Esses negros iam engrossar as maltas cariocas de capoeira e aterrorizar a população com suas navalhasⁱⁱⁱ. Mas Amaro não vai para as maltas e sim para ambiente disciplinador da Marinha. Lá ganha sua camisa branca, adquire a liberdade e a confiança de seus comandantes. Ganha um apelido, por causa de seu temperamento "admiravelmente

manso": "*seu caráter era tão meigo que os próprios oficiais começaram a tratá-lo por Bom-Crioulo.*" (BC,p. 18). Mas Amaro, paradoxalmente, é também capaz de ações ameaçadoras como aquela pela qual é punido:

"Armava-se de navalha, ia para o cais, todo transfigurado, os olhos dardejando fogo, o boné de um lado, a camisa aberta num desleixo de louco, e então era um risco, uma temeridade alguém aproximar-se dele. O negro parecia uma fera desencarcerada: fazia todo mundo fugir, marinheiros e homens de praia, porque ninguém estava para sofrer uma agressão" (BC, p.15).

Amaro é manso, mas também pode ser uma fera desencarcerada. Há algo de aterrador na figura colossal desse personagem que seu apelido não consegue exorcizar. O termo bom-crioulo foi incorporado a uma típica "cultura" racista brasileira e designa o negro simpático, afável e trabalhador, um negro que é a contraparte amistosa do homem branco cordial. Mas Amaro, como os capoeiras, carrega ao longo do romance uma carga ameaçadora que se esconde sob seu apelido e irá aos poucos o corroer.

O ESTIGMA DO NOME

Afinal, o quanto realmente Amaro é o Bom-Crioulo? Este apelido, que é também o título do livro, pesa para os dois, romance e personagem, como um estigma. Uma leitura atenta do romance pode mostrar que há uma dualidade interior ao personagem que é construída pela narrativa e é responsável por introjetar uma instabilidade dialética que desconstrói a própria inserção do romance na estética naturalista.

Muitos protagonistas dos romances naturalistas foram acusados de inverossimilhança ou de falta de consistência estrutural ou não terem espessura dramática. Nesses, o problema é o mesmo: tornam-se personagens planos, como marionetes nas mãos tanto dos narradores como do destino traçado pela narrativa. Mas Amaro é um personagem

completamente peculiar. Ele, apesar de "admiravelmente manso", é, na verdade, inteiramente insubmisso, resistente às convenções de sua época e resistente a uma classificação típica literária.

O que sobressai primeiramente em sua caracterização é seu físico, como na descrição acima, em que uma figura colossal e corpulenta se mistura a uma morbidez patológica. Seu corpo provoca um misto de admiração e estranhamento, como se revela na descrição da primeira vez que seus colegas o veem no banho:

"A bordo todos os estimavam como na fortaleza, e a primeira vez que o viram, nu, uma bela manhã, depois da baldeação, refestelando-se num banho salgado - foi um clamor! Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma ideia de força física sobrehumana, dominando a maruja, que sorria boquiaberta diante do negro. Desde então Bom-Crioulo passou a ser considerado " um homem perigoso", exercendo uma influência decisiva no espírito daquela gente, impondo-se incondicionalmente, absolutamente, como o braço mais forte, o peito mais robusto de bordo. " (BC, p.20).

Há uma nota de fetichismo nessa descrição. O "corpo de gigante" de Amaro surge como uma força da natureza, indomável e incompreensível. Em outra descrição reveladora, seu corpo é descrito como uma "*massa bruta de músculos a serviço de um magnífico aparelho humano*" (BC, p.22). Essa definição parece própria a uma sociedade escravocrata, branca e semiburguesa, que olha os negros como máquinas de trabalho. Mas é importante observar que, em 1895 quando Adolfo Caminha escreve seu romance, essa sociedade é obrigada a se defrontar com uma enorme massa de negros libertos que passará então a disputar o mercado de trabalho. É como se essa elite, que durante séculos havia se sustentado do trabalho escravo, fosse obrigada a admitir que "aquele negro", esse outro da sociedade, é afinal um trabalhador. Sob esse ponto de vista, Amaro é personagem exemplar. Sua condição é a de escravo fugido, mas ao ingressar na Marinha consegue uma liberdade provisória ("*Depois, a liberdade, só a liberdade valia por tudo! ali não se olhava a*

cor ou a raça do marinheiro", p. 18). Amaro é, ao mesmo tempo, livre e escravo. Sob seu uniforme de marinheiro está a pele preta, entranhada em seu corpo persiste a condição de escravo.

A QUESTÃO SEXUAL

Pesa também, sobre Amaro, sua repulsa pelas mulheres ("*sempre fora indiferente a certas cousas, preferindo antes a sua pândega entre rapazes a bordo mesmo, longe de intriguinhas e fingimentos de mulher*", p. 24) e sua atração crescente e obsessiva pelo jovem Aleixo. Que esse jovem seja branco, de olhos azuis e virgem é algo importante de se assinalar. A paixão de Amaro por Aleixo se dá de maneira repentina, inexplicada e sempre crescente. Em tudo essa paixão, como é narrada, se assemelha a uma paixão entre um homem e uma jovem mulher, sendo de Amaro o papel masculino "ativo", e de Aleixo o papel feminino "passivo". Passivo é bem o termo para o definir, pois enquanto está com Amaro, parece lhe faltar completamente a vontade própria. Até a aparição de Carolina, que completa o trio principal e terá a função de lhe devolver à sexualidade masculina.

A problemática do relacionamento amoroso e sexual entre dois homens é amenizada por sua naturalização. Sabemos o quanto a estética naturalista é devedora da ideologia das ciências biológicas e social-darwinistas que naturalizavam as relações sociais deterministas do capitalismo em leis históricas. Em *Bom-Crioulo* parece haver um claro propósito de dar naturalidade ao relacionamento dos dois marinheiros. Naturalidade no sentido de introduzir nessa relação uma normalidade com a natureza. Assim, a relação entre dois homens torna-se análoga à relação entre um homem e uma mulher. Esta foi a maneira que Adolfo Caminha procurou escapar da cooptação pelo preconceito social. A relação Amaro-Aleixo não é um

problema de desvio social, mas de desvio da natureza. Em última análise, será a natureza e não a sociedade que irá condená-la.

Uma prova disso é a presença, na corveta onde Amaro serve, de um oficial do qual "*Uma lenda obscura e vaga levantara-se em torno de seu nome*" (BC, p.54) devido à sua preferência sexual por homens. Ela funciona como um fator de contraste na consciência de Amaro em relação à sua própria sexualidade

" De qualquer modo estava justificado perante sua consciência, tanto mais quanto havia exemplos ali mesmo a bordo, para não falar em certo oficial de quem se diziam cousas medonhas no tocante à vida particular. Se os brancos faziam quanto mais os negros! É que nem todos têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana..." (BC, p.32).

"Se os brancos faziam quanto mais os negros": entre uma proposição que pretende normalizar socialmente os impulsos homossexuais de Amaro com a comparação ao oficial e outra que pretende naturalizá-los, vem uma declaração de puro racismo consentido que é introjetada na consciência do personagem por uma voz insinuante e viperina. Não é assim mesmo que age a ideologia cordial da miscigenação no Brasil? Esta é interiorizada pelo personagem com a mesma facilidade com a qual se admite que o Brasil é uma democracia racial. Mas o veneno melífluo do preconceito cordializado vai encontrar uma resistência inesperada. Menos consciente e mais fisicamente corporal, a ponto de se assemelhar a uma doença, é essa resistência que levará Amaro à ruína.

AS FEBRES DE MAU-CÁRATER

Conforme a narrativa irá avançar, uma atmosfera viciosa e doentia tomará conta da relação. E quem traz o vício e a doença, não há dúvidas, é o negro Amaro. Como se portasse um vírus misterioso, "febres de mau-caráter" (BC, p.37), Amaro começa a contaminar a relação entre os dois com a dúvida, o ciúme, a obsessão e a luxúria. Uma das cenas mais

contudentes do livro é quando a dupla se vê "a sós", no quartinho de pensão, e Amaro obriga o jovem grumete a exhibir o corpo. Este, sob protestos chorosos, acaba cedendo. A partir daí começa um movimento de queda para Amaro e ascensão para o grumete. Enquanto o negro se torna mais e mais obcecado pela paixão e chega a fisicamente adoecer por isso, emagrecendo a olhos vistos e provocando suspeitas em seus colegas e chefes, o rapaz louro torna-se mais forte, simpático e atrativo. No cruzamento da trajetória dos dois está a portuguesa, dona da pensão, Carolina.

Carolina parece ter a função clara de restabelecer a "normalidade" sexual do rapaz, menos quanto à sociedade do que à natureza. O curioso é que sua caracterização inicial é tipicamente masculina. Na cena em que fornece a Aleixo sua primeira experiência heterossexual, seu papel é de uma "mulher-homem" que deflora o "rapaz-moça". Daí em diante, Aleixo se tornará paradoxalmente mais e mais "masculino" e assumirá o papel de amante, tendo inclusive ciúme de sua mulher.

Enquanto os dois experimentam um verdadeiro idílio sexual, dentro dos padrões de normalidade homem-mulher, Amaro é mais e mais levado ao fundo de sua obsessão patológica. É afastado de Aleixo, indo trabalhar em outra embarcação onde começa a nutrir um ódio por seus superiores e a despertar suspeitas por sua conduta displicente. Incapaz de se livrar da "ideia-fixa" da lembrança do amigo, resolve procurar o rapaz e não o encontrando na pensão, Amaro se embriaga propositalmente e num acesso de fúria agride um português sem qualquer motivo, como se rebentasse de dentro dele a "fera encarcerada", uma nódoa interior que se escondera por debaixo do apelido de "Bom" e que vinha se manifestando numa agressividade latente.

Esta nódoa, o romance indica, viria de sua natureza negra. Isso fica claro no comportamento dos dois amantes, Aleixo e Carolina, em seu idílio amoroso, enquanto

Amaro é internado em um hospital se recuperando de sua segunda punição por chibatas, sem o conhecimento dos dois. A lembrança do amigo é, então, afastada como uma sombra atemorizante e fatídica. Amaro torna-se, agora, "o negro" cuja sombra é africana:

" [Aleixo] Receava encontrar Bom-Crioulo, ter de o suportar com seus caprichos, com o seu bodum africano. ... Ficara abominando o negro, odiando-o quase, cheio de repugnância, cheio de nojo por aquele animal com formas de homem, que se dizia seu amigo unicamente para o gozar." (BC, p. 56).

A maneira dual com que Amaro é figurado pelo antigo companheiro - "*híbrido conjunto de malvadez e tolerância*" - ilustra a ambivalência do personagem. Mas essa ambivalência parece vir mais do ponto de vista exterior, de Aleixo e de Carolina, que de sua essência. O preconceito racial se cola à figura de Amaro tanto quanto seu apelido. A esse respeito, é importante observar como a consciência dos personagens é trazida para o romance através do discurso indireto. É através desse discurso que o preconceito penetra na narrativa. Esse é um procedimento de uso constante no romance. O discurso indireto funciona tanto como monólogo interior como voz coletiva e dá uma mobilidade extraordinária ao narrador.

A VOZ FANTASMÁTICA, O NARRADOR CAMBIANTE E A PERSPECTIVA MÓVEL

Uma das grandes virtudes de *Bom-Crioulo* é justamente ser escrito a partir do ponto de vista de um narrador cambiante. O romance naturalista, em geral, apresenta sempre um narrador que narra a história a partir de um ponto fixo. Esse ponto, como mostra Flora Sussekind (1984), é o das ciências naturais. Segundo Philippe Hamon, num estudo sobre a estética realista^{iv}, o discurso naturalista é sobrecodificado, há uma "hipertrofia da redundância": "*O texto realista irá, portanto, caracterizar-se por uma forte redundância e*

previsibilidade dos conteúdos"^v. Esta estratégia, que transforma a forma romanesca num "discurso tecnológico", visa a dar legibilidade e legitimidade ao conteúdo informado, cuja veracidade é garantida por uma fonte ou uma origem: *"A fonte-garantia da informação é, portanto, encarnada na narrativa num personagem delegado, portador de todos os signos da respeitabilidade científica"* ^{vi}. O resultado é um discurso muitas vezes unívoco e monolítico, o que tem sido um dos aspectos mais criticados nos romances do naturalismo.

No romance de Adolfo Caminha, entretanto, o narrador assume uma forma cambiante que insere no enredo uma voz espectral e uma perspectiva móvel. Esta voz penetra no interior dos personagens e fala por eles, de modo que muitas vezes é difícil precisar quem é o verdadeiro emissor. É um romance polifônico, no conceito de Bakhtin, mas por sua fluidez o narrador adquire essa voz fantasmática, que funciona como indefinível voz coletiva, inconsciente e invasiva, e que expõe os subterrâneos do discurso cordial brasileiro, aquilo que é dito à boca pequena - murmuração, intriga ou fofoca:

"Sua fama de homem valente alargara-se de modo tal que mesmo na província falava-se com prudência no " Bom-Crioulo" - Quem é que não o conhecia, meu Deus? Por sinal tinha sido escravo e até que nem era feio o diabo do negro..." (BC, p. 23).

"Diziam uns que a cachaça estava deitando a perder "o negro"; outros, porém, insinuavam que Bom-Crioulo tornara-se assim, esquecido e indiferente, dês que "se metera" com Aleixo, o tal grumete, o belo marinho de olhos azuis, que embarcara no sul, - o ladrão do negro estava mesmo ficando sem-vergonha! E não lhe fossem fazer recriminações, dar conselhos... Era muito homem para esmagar um!" (BC, p. 21).

Podemos caracterizar essa voz como a de um narrador diegético no interior do romance que, embora nos apresente como um narrador onisciente, o próprio inconsciente dos personagens, não se apresenta numa focalização fixa, mas móvel. Talvez o melhor termo para designá-la seja a de "voz acusmática", da teoria cinematográfica do francês Maurice Chion (1982). A voz acusmática é uma voz sem corpo, desencarnada, que funciona, no

romance, como um coro, ao mesmo tempo geral e coletiva, a exemplo do coro trágico grego, que interfere no enredo sem que possamos saber sua proveniência.

A não fixidez de perspectiva impede a voz narrativa de servir de suporte ideológico ao racismo. Pois, a todo momento ela é confrontada com a natureza irreduzível a simplificações de Amaro. Sua pele negra parece absorver todas as luzes que são projetadas sobre ele.

O INSUBMISSO À NORMA DE VIVER

Amaro é um dos personagens mais complexos da literatura brasileira. É fundamental observar que é o primeiro protagonista inequivocamente negro de nossa literatura. E depois da escrava Isaura, que era branca, é o primeiro protagonista escravo.

É sugestivo, como mencionado, que sua primeira aparição no romance seja justamente para ser punido a chibatadas. E que carregue um codinome que lhe confere um lugar de docilidade na sociedade. Naturalmente, a expectativa que cai sobre si é a de que, livre, seja um negro integrado à sociedade. Talvez fosse essa a mais sentimental das projeções da sociedade branca abolicionista a respeito do contingente negro ex-escravo: sua inserção submissa e cordial às condições de trabalho da nação. E Amaro, inicialmente, preenche os requisitos para a integração agradecida:

"A disciplina militar, com todos os seus excessos, não se comparava aos penosos trabalhos da fazenda, ao régimen terrível do tronco e do chicote. Havia muita diferença... Ali ao menos, na fortaleza, ele tinha sua maca, seu travesseiro, sua roupa limpa, e comia bem, a fartar, como qualquer pessoa, hoje boa carne cozida, amanhã suculenta feijoada, e, às sextas-feiras, um bacalhauzinho com pimenta e " sangue de Cristo" ... Para que vida melhor?" (BC, p. 18).

Mas a história desse romance parece ter sido escrita para desmistificar o próprio título do livro. Amaro é o "terrível Bom-Crioulo", como é chamado pela primeira vez, ou seja,

guarda em si uma força insubmissa que, num crescendo de agressividade vai terminar na queda final do crime. Inúmeras vezes, durante a narrativa, ele solta um grito de fúria e impaciência: " ... que os pariu".

Porém, *Bom-Crioulo* não traça exatamente a trajetória de uma alma boa que é corrompida pela sociedade. Há algo dentro dele que o impede de ser "Bom", de corresponder às expectativas e à disciplina. Quando está no hospital, no fundo de sua miséria, ao se saber abandonado e traído pelas duas pessoas que mais estimava, Amaro chega à conclusão perfeitamente naturalista:

"Uma pessoa, no fim das contas, era obrigada a tornar-se ruim, a fazer todas as loucuras... Isso de a gente pensar na vida, sacrificar-se, proceder bem, não vale nada, é uma grande tolice, uma grande asneira..." (BC, p. 70)

A sociedade só tem para ele a chibatada, o desprezo e a camisa branca de marinheiro. A trajetória do "bom" ao "ruim" já estava escrita desde o início quando sua dualidade assombrava os companheiros. Todos o sabiam afável, mas, no entanto, chegado a loucuras, dado a beber e a brigar. Era estimado ao mesmo tempo que temido. Sobretudo era incompreendido.

O que é sempre ressaltado na caracterização de Amaro é seu aspecto desmedido e inapreensível. É difícil, tanto para os marinheiros como para os leitores do romance, fixá-lo numa descrição unívoca, chamá-lo pelo codinome. Amaro é sempre "o negro", ou "o outro". Amaro é o diferente. Há uma inquietude em sua presença que provoca uma instabilidade no enredo. A cada momento em que lhe é oferecida a tranquilidade, uma angústia interior - ciúme, revolta, tristeza - começa a corroê-la. Mas a causa dessa inquietude permanece sempre misteriosa aos olhos dos companheiros, porque Amaro é insondável. Então vem a comparação com a fera, "*um animal inteiro era o que ele era!*", naturalização cujo paradigma é sempre a distante e misteriosa África:

" Durante meses viveu ele uma vida calma.... Até os oficiais estranhavam-lhe o procedimento, admiravam-lhe os modos. - " Isso é cousa passageira, insinuava o tenente Sousa. Breve temo-lo aqui, bêbedo e medonho. Sempre o conheci refratário a toda norma de viver. Hoje manso como um cordeiro, amanhã tempestuoso como uma fera. Cousas do caráter africano..." (BC, p. 38).

Mas não é difícil perceber que o estranhamento provocado por Amaro vem de sua condição de "negro fugido", e não da origem africana. Como já observamos anteriormente, e como o próprio texto afirma, Amaro é o representante de uma massa de trabalhadores que simplesmente não eram vistos como tais. Com a abolição, o "terror" provocado pelo escravo fugido vai se transformar na apreensão e incompreensão provocadas pelo negro liberto. Se a abolição significava não apenas a liberdade, mas a igualdade de direitos, assegurada pelos ideais republicanos posteriores, então o destino da imensa população negra alforriada surgia como uma incógnita ameaça para a elite branca. Assim, em 1895, num romance em que seu autor, com grande dose de heroísmo, confere a um protagonista negro e escravo um grau trágico de humanidade, sua figura não pode deixar de ser contraditória e complexa. Ela não pode ser reduzida a simplificações, mas com isso também sela seu destino; não porque ficou sujeita a determinações fatais, mas exatamente porque se tornou incompatível com as determinações estabelecidas, personagem refratário a "toda norma de viver".

PODE AMARO FALAR?

Amaro é o diferente, Amaro é o outro. Nos capítulos finais, Amaro é completamente abandonado pelos amigos. Enquanto está no hospital, enfermo do corpo de tanto apanhar e enfermo da mente, preso de "obsessão doentia", vítima de imobilidade mortificante, mais psicológica do que física, Amaro escreve um desesperado bilhete que não será nunca lido pelo antigo amante. Este e Carolina, enquanto gozam sua relação normalizada, são assombrados pelo retorno iminente daquele "*crioulo imoral e repugnante*" que haviam

excluído de seu convívio. Agora, na consciência pesada dos dois, já o veem como um criminoso pronto para as piores barbaridades, exatamente como a classe burguesa figura para si até os dias de hoje as classes excluídas ou subalternas.

Paira sobre ele uma aura obscura: Amaro está longe de ser um personagem transparente; aonde vai ele exala uma carga de fatalidade. Esta carga joga sobre o romance sua atmosfera penumbrosa de melancolia e solidão que acompanha a narrativa desde a cena inicial da corveta. Isto torna esse romance peculiar dentro da estética naturalista. Os romances naturalistas são tristes, mas abordam a miséria sem penumbras ou neblinas melancólicas. Pelo contrário, os narradores jogam sobre seus personagens luzes clínicas. Projetam lanternas analíticas sobre as miudezas da sociedade. Novamente os romances de Azevedo são paradigmáticos. Aluizio desenvolve uma "tecnologia da obscenidade"^{vii} cuja intenção é não deixar nenhum detalhe, por escabroso ou escatológico, escondido.

A obscenidade é a cena imposta aos olhos do espectador. Lukács, em ensaio famoso (1965), condenou a volúpia descritiva dos escritores naturalistas. Viu nisso uma tendência passiva a aceitar o processo de reificação da sociedade capitalista. O *Bom-Crioulo*, no entanto, parece ficar numa posição ambivalente. Muitas cenas mais fortes, como a da primeira relação entre Amaro e Aleixo, são truncadas para a visão do leitor. Quando Aleixo e Carolina se preparam para um banho a dois, o narrador frustra a expectativa do leitor *voyeur* com um conveniente muro:

"O que eles fizeram antes e depois do banho, ninguém saberá nunca. Os muros do quintal abafaram toda essa misteriosa cena de erotismo consumada ali por trás da Rua da Misericórdia num belíssimo dia de novembro" (BC, p. 58).

No lugar da obscenidade, a obscuridade. Por sua atmosfera sombria, o *Bom-Crioulo* se aproxima mais uma vez das novelas simbolistas e decadentistas. A razão dessa aproximação não vem de uma filiação estética - Caminha era um escritor naturalista

confesso - mas da estranheza equívoca de seu protagonista. É curioso, como já observado, que suas descrições físicas tendam para o fetiche. Isso é válido também para suas paixões e atitudes:

" O Bom-Crioulo da corveta, sensual e uranista, cheio de desejos inconfessáveis, perseguindo o aprendiz de marinheiro como quem fareja uma rapariga que estréia na libertinagem, o Bom-Crioulo erotônimo da Rua da Misericórdia, caindo em êxtase perante um efebo nu, como um selvagem de Zanzibar diante de um ídolo sagrado pelo fetichismo africano- ressurgia milagrosamente" (BC, p. 61).

O que é o fetiche? A palavra tem o mesmo radical de “feitiço” e foi utilizada por Marx no século XIX para caracterizar a aura ao mesmo tempo atrativa e repulsiva provocada pela mercadoria. O que proporciona o fetiche é o caráter inapreensível da mercadoria que elide todo o trabalho que foi utilizado em sua fabricação. A mercadoria parece já nascer pronta, vinda do nada, e exposta em vitrines, inacessível à maioria da população, provoca um fascínio ambíguo.

Também Amaro provoca um fascínio, seja através do desmedido de seu físico, seja através do inesperado de suas ações. No romance a voz que naturaliza esse fascínio fetichista o transforma numa obsessão primitiva, totêmica, "africana". No entanto, há também a surpresa com seu caráter paradoxal. Amaro é um “escravo fugido” e um personagem fugidio. Desse caráter duplo vem sua alteridade radical.

Essa alteridade aparece na narração pela oscilação entre a “tecnologia da obscenidade naturalista” e a obscuridade “amara” de seu protagonista. Este jogo de contrastes é o que permitiu a Adolfo Caminha trabalhar um personagem inédito na literatura, que “representa” os que até aquele momento nunca tiveram voz na literatura brasileira. Decerto, no entanto, que é inútil procurar no romance a voz genuína de escravos negros daquela sociedade. Por mais engajado que tenha sido seu autor, jornalista que denunciara nas gazetas a permanência dos castigos corporais na Marinha nacional, a voz

de Amaro só pode chegar ao leitor refratada pelas ideologias racistas e classistas da sociedade. Nenhuma voz “autêntica” poderia ser dada ao seu personagem, sob o risco de falsear o romance.

Em seu famoso ensaio, a teórica Gayatri Spivak (2010) denunciou a impostura do autor ou do escritor das classes “dominantes” que pretende dar “voz” aos subalternos sociais. “Subalterno” é um termo gramsciano para designar classes cujas próprias formas de expressão precisam tomar emprestadas das classes dominantes. Utilizando-se de uma distinção cara a Karl Marx, a pensadora indiana faz uma distinção entre o ato de representação política (em alemão definido pelo termo *Vertretten*) e o ato de “re-presentação” (o hífen é da autora) estética (em alemão, *Darstellen*). Spivak chama atenção que nas línguas latinas como o francês não há uma distinção entre os termos, ambos definidos como “representação”. Supor que uma representação estética seja o mesmo que uma representação política é um grande equívoco segundo a autora. É justamente mantendo-se a tensão da incongruência entre os dois termos, que faz aparecer a presença de uma subalternidade que não tem direito a uma “voz própria”.

Por isso, a escolha de Adolfo Caminha de apresentar seu personagem como tanto insubmisso à sociedade, mas também às regras da convenção da narrativa naturalista, um personagem que resiste internamente no romance à caracterização plena e não contraditória, certamente foi uma estratégia literária acertada e de grande alcance estético e político. A distância trágica entre o Bom-Crioulo, o negro pacífico e cordial, e Amaro, o negro ameaçador, patologicamente apaixonado e insubmisso, é a impossibilidade de assimilação social plena dos ex-escravos como subalternos trabalhadores na sociedade. É esse hiato que obriga a um constante reposicionamento da perspectiva narrativa sobre ele.

Assim, *Bom-Crioulo* apresenta numa trama tensa e trágica a impossibilidade

estrutural do romance naturalista de dar uma voz genuína aos ex-escravos, a não ser através de uma voz “refratada” pelas ideologias. Amaro jamais fala por si próprio no romance. Suas falas são trazidas ao leitor através de um discurso indireto, naquela mesma voz acusmática e espectral que “representa” seus pensamentos e reflexões como se penetrasse em seu corpo de maneira alienígena. Mas isso não é, claro está, um “problema” do romance, mas sim é o romance enquanto problema, pois é a forma estética como o autor questiona a eficácia das representações literárias da época trazendo à superfície da narrativa a descontinuidade entre a voz ficcional indireta e a suposta “voz genuína direta” que permanece sempre obscura, ou mesmo invisível.

O final do romance promove uma súbita mudança de perspectiva ao acompanhar de perto sua caminhada rumo ao infortúnio homicida. É neste momento que sua consciência revoltada se torna mais nítida. Passo a passo o leitor caminha com Amaro e ele deixa de ser o “outro”. As linhas finais são de citação obrigatória:

A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar pelos olhos, um desejo irresistível de ver, uma irresistível atração, uma ânsia!

Ninguém se importava com "o outro", com o negro, que lá ia triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, todos queriam "ver o cadáver", analisar o ferimento, meter o nariz na chaga..." (BC, p.80).

Bom-Crioulo é o romance que “bota o nariz na chaga”. Contra a “ânsia” de “ver”, há a chaga exposta. Ao final do romance, o acordo entre a volúpia “voyerística” da sociedade e a obscenidade naturalista é denunciado: pois esta, no furor descritivo, torna igual a diferença, e aquela banaliza em espetáculo a miséria do crime; ambas perdem o essencial do “outro” que permanece desconhecido e silenciado em sua miséria.

REFERÊNCIAS

- Auerbach, Erich. **Mimesis**. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e estética**. A teoria do romance. 3a ed. São Paulo: Unesp, 1993.
- CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. São Paulo: Ática, 1983.
- CHION, Maurice. **La Voix au cinéma**. Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1982.
- Lukács, Georg. Narrar ou Descrever. In: _____. **Ensaio sobre Literatura**. Rio: Civilização Brasileira, 1965.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance?**. Rio de Janeiro: ed. Achiamé, 1984.
- WERNECK SODRÉ, Nelson. **O Naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

Recebido em 04 de abril de 2016
Aceite em 15 de junho de 2016

Como citar este artigo:

PREGER, Guilherme de Figueiredo. Entre o obscuro e o obsceno: a amara voz do outro em Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, Ano 15, n. 22, jan.-jun. 2016. p. 102-121
Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/dossie/palimpsesto22dossie07.pdf>.
Acesso em: dd mmm. aaaa. ISSN: 1809-3507.

ⁱ MURICI, Andrade. *Atualidade de Cruz e Sousa*. In: Cruz e Sousa, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ⁱⁱ "O dr. Chefe de Polícia mandou proibir a exibição da fita cinematográfica intitulada A VIDA DE JOÃO CÂNDIDO, anunciada para breve em um cinema da Rua Marechal Floriano. Por ordem da mesma autoridade foram mandados apreender os cartazes reclames mandados distribuir pelos proprietários do cinema" . RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Círculo do Livro, 1987, p. 48

ⁱⁱⁱ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Negregada Instituição. Os Capoeiras no Rio de Janeiro. 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de editoração, 1994.

^{iv} HAMON, Philippe. Um discurso determinado. In: Todorov, T. (Apresentação). *Literatura e Realidade*. Lisboa, ed. Dom Quixote, 1984.

^v Hamon, op. cit., p. 158.

^{vi} Idem, p. 152.

^{vii} "Tecnologia da obscenidade" é um termo utilizado por Aluísio em seu romance *O Cortiço*: " uma negrinha virgem, chamada Leonor, muito ligeira e viva, lisa e seca como um moleque, conhecendo de orelha, sem lhe faltar um termo, a vasta tecnologia da obscenidade," Azevedo, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.