

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Doutorado em Literatura Comparada**

POEMAS MALUNGOS – CÂNTICOS IRMÃOS

Maria da Conceição Evaristo de Brito

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Laura Padilha

Niterói

ABRIL 2011

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Doutorado em Literatura Comparada

POEMAS MALUNGOS – CÂNTICOS IRMÃOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da UFF como requisito parcial para a obtenção do título de doutorado em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Laura Padilha

Aluna: Maria da Conceição Evaristo de Brito

Niterói
ABRIL 2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B862 Brito, Maria da Conceição Evaristo de.
Poemas malungos – Cânticos irmãos / Maria da Conceição Evaristo de Brito. – 2011.
172 f.
Orientador: Laura Padilha.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2011.
Bibliografia: f. 165-172.

1. Literatura angolana. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura comparada. 4. Memória. 5. Diáspora africana. I. Padilha, Laura. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 809

À Ainá, ela sim é minha mestra. E que ninguém duvide!

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, às minhas irmãs e aos meus irmãos, gente de Minas, que me deixam tomar o trem e seguir viagem ... Mas me abrigam a cada retorno.

A todas as pessoas amigas que com afáveis gestos ajudam-me a triturar pedras que surgem em meus caminhos... São mais pessoas do que pedras.

À Ângela, Ana e Pedro, minha família carioca, que me faz sempre um bem maior.

Às quase mil pessoas, que desde a minha primeira tentativa em fazer o doutorado, desejaram ardentemente para que esse momento chegasse. Só o meu desejo não aguentaria.

À Graça, Leia, Cristina Cataldi e Ana pela digitação, desde os primeiros tempos. À Islene e Úrsula que chegaram um dia, em hora tão precisa.

À Luciane Nunes e Maria do Carmo Sepúlveda, amigas da UFF, pela leitura do texto anterior, já pronto, mas que ficou no meio do caminho. À Nelma Pedretti, secretária da pós-graduação da UFF. Com certeza, o desejo de vocês me ajudou a recuperar parte do que já tinha sido pesquisado e escrito.

Ao Silvano Fidelis pela correção dos textos. Amigo de sempre.

Ao Adélcio Cruz, que nas últimas e desesperadas horas, veio em meu socorro, lá de Minas. Não de trem, que tempo não daria, mas pela internet, uai!

À amiga Jovita Noronha que me ajudou com a tradução dos textos em francês

À Professora Laura Cavalcante Padilha, pela orientação e pela oportunidade oferecida, para que eu pudesse retornar.

À Banca Examinadora, Prof^o Eduardo de Assis Duarte (UFMG); Prof^a Eurídice Figueiredo (UFF); Prof^a Iris Maria da Costa Amâncio (UFF); Prof^a Maria Aparecida Andrade Salgueiro (UERJ), pela leitura atenciosa da tese e pelo rico diálogo instuído por cada um/a de vocês, no momento final.

Ao Professor Mario César Lugarinho, quando no meu retorno, tive a oportunidade de fazer proveitosas leituras nas aulas dele, e a maneira como fui acolhida, avivou a minha vontade de recomeçar.

Aos colegas da pós-graduação, nas duas etapas que frequentei na UFF, pelo apoio e diálogos.

Ao CNPq, pela bolsa recebida, durante os anos em que fiz a primeira tentativa.

RESUMO

Esta tese pretende uma análise comparativa entre os textos de Nei Lopes, Edimilson Almeida Pereira (brasileiros) e Agostinho Neto (angolano), considerando a afinidade linguística e as filiações históricas dos poetas, enquanto sujeitos situados na África, Agostinho Neto e na diáspora africana, Nei Lopes e Edimilson Pereira. A nossa análise comparativa entre a escrita afro-brasileira e a angolana privilegiará uma leitura intertextual que observa além de outros aspectos: enunciados comuns, processos comuns de criação usados ao nível da linguagem, modos de apropriação da tradição afro-brasileira e africana para reinventá-las na poesia, modos e lugares de enunciação dos poetas, enquanto agentes de uma poética afirmativa de identidades individual e coletiva de povos que sofreram processos de colonização e escravização.

Palavras-chaves: Literatura angolana – memória – diáspora – afro-brasilidade

ABSTRACT

This thesis aim at a comparative analysis of Nei Lopes, Edimilson de Almeida Pereira and Agostinho Neto's texts, considering linguistics similarities and historical authors' affiliations, while men situated in Africa, Agostinho Neto, and into African diaspora, Nei Lopes and Edimilson Pereira. Our comparative analysis between Afro-Brazilian writing and the Angolan one, will observes among other aspects: common enunciation, common process of creation at the language ground, common ways of appropriating Afro-Brazilian and African traditions in order to reinvent them through poetry, ways and places of the poets' enunciation as agents of an affirmative poetics of individual and communal identities of people who suffered from the slavery and the colonizing process.

Key words: Angolan literature – memory – diaspora – Afro-Brazilianity;

Sumário

Introdução.....	8
I Capítulo: África: âncora dos navios de nossa memória.....	27
II – Capítulo: Sobre Esperanças: Corpos e pele - Nei Lopes e Edimilson Almeida Pereira.....	54
III - Capítulo: A Sagrada Esperança do poeta: falar é fazer.....	114
IV - Conclusão.....	160
V - Referências Bibliográficas.....	165

Introdução

“O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta”.

(Octavio Paz, 1982, p. 225-6)

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas, antes de tudo, a revelação do utópico desejo de construir outro mundo. Pela palavra poética, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Há momentos em que a característica subversiva da fala poética se torna tão perceptível que seus criadores são considerados *personae non gratae*, e suas vozes são forçadas ao silêncio, ou ignoradas, como se não existissem. Entretanto, todo indivíduo e toda coletividade têm direito ao seu auto-pronunciamento, têm direito de contar/cantar a sua própria história.

Para determinados povos, principalmente aqueles que foram colonizados, o poema torna-se um lugar de transgressão. Pela criação poética pode ser dada uma nova autoria, assim como outra interpretação da história a um relato que, anteriormente, só trazia o selo do colonizador. Uma poética se torna transgressora, também, por eleger, muitas vezes, um padrão estético destoante daquele apresentado pelos dominadores.

Optar por um fazer poético que se opõe ao discurso do poder estabelecido é, de certa forma, assegurar o direito à fala, pois, por meio da poesia, ocupa-se um lugar vazio, fazem-se ouvir novas vozes, novos modos e conteúdos discursivos, representativos daqueles, muitas vezes, silenciados pelo poder.

Ao se falar de uma poética transgressora, um dos exemplos mais contundentes, a ser considerado, é o do caso africano, com a sua poesia inscrita nas lutas de libertação nacional. Recorrendo à poesia oral, fundamento das culturas tradicionais africanas, poetas, contistas, romancistas, ensaístas e teatrólogos comprometidos com as lutas anticoloniais, não só alicerçaram o momento de formação das literaturas nacionais, como também lideraram as lutas de independência política das nações que surgiam. A poesia se constituía como uma estratégia de luta, tornando-se um dos lugares de confronto entre colonizados e colonizadores.

O discurso literário africano, inserido nas lutas anticoloniais, pode ser apreendido dentro de um conceito de palavra(ação), que procuro esboçar nesse momento, tomando como referência inicial uma reflexão de Silviano Santiago. O crítico, ao pontuar o lugar da escrita latino-americana como um espaço de enfrentamento diante da cultura ocidental, identifica o ato de falar-escrever como gesto de oposição. Santiago diz que: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (1978, p.19). Nesse sentido, vários textos africanos, criados no período anterior e durante os anos das lutas revolucionárias, “falavam contra” a dominação colonial e se apresentavam como um projeto de escrita, que se confundia, que se mesclava com o projeto de construção da nação. O texto se tornava um espaço de enfrentamento pelo conteúdo, pelo projeto de escrita ao qual ele estava filiado e pelo leitor virtual ao qual ele se dirigia, isto é, ao povo. O texto se impunha como palavra(ação). Assim, escrever, segundo os ideais revolucionários, era agir contra a ordem colonizadora.

De outro modo, mas considerando a fala como a própria práxis, em que a palavra é a ação em si, identifico-me ainda com o proposto por Eni Orlandi, quando a estudiosa da análise de discurso afirma que: “Falar é, em si, uma prática política. No sentido largo do político, que assim considera as relações históricas e sociais do *poder*” (1988, p. 7, grifos no original).

Na mesma perspectiva de considerar o ato da fala como uma ação em si, como palavra(ação), John Austin (apud AMÂNCIO, 2008, p. 32) oferece também argumentos para se pensar a palavra dos grupos marginalizados como atos de luta por autonomia política e pelo direito de auto representação. Austin, situando o exercício da linguagem

dentro de um contexto social e buscando apreender toda a série de fatores que incide sobre o ato da fala, permite uma compreensão de que tal ato corresponde ao próprio do fazer.

Apropriando-me das ideias de Santiago, quando o crítico diz que “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” e que “falar é a própria práxis”, como define Orlandi e ainda que “dizer é fazer”, conforme postula Austin, quero acrescentar ao pensamento dos três, o significado do ato de enunciação, nas culturas tradicionais africanas. Ali a palavra com o seu valor performático é a potência que rege o mundo. A palavra tem a força de fazer acontecer, sendo premonitória, inclusive. Esse modo de valorização e de entendimento da força do dizer, da potência da palavra foi incorporado conscientemente, pelos autores, nos textos poéticos, utilizados nessa tese. Portanto, a leitura dos textos literários selecionados, em muitos momentos, aproveitará os princípios de interação e de intersecção de sentidos existentes entre: *falar/escrever/dizer/fazer* e *falar/fazer acontecer* conforme postula certa tradição africana.

Ressalto que a enunciação poética, aqui estudada, será sempre considerada a partir do contexto sociocultural e político em que foi produzida. Nesse sentido, os poemas serão lidos sob o prisma da palavra(ação), por pertencerem à literatura de povos, ou de coletividades, que buscam romper com as formas de colonização e de exclusão em que, historicamente, foram e ainda, muitas vezes, são colocados. **E partindo da tríade - palavra-ação-poesia - construo o meu teorema, o meu objeto de observação. Objeto de várias faces, constituído de pontos múltiplos e variáveis, em que habitam, confluências e divergências, semelhanças e desigualdades.**

Saliento que a escolha desse objeto surge marcada por minha condição de afro-brasileira e empreendo minha leitura a partir dos textos de Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira, [brasileiros] e de Agostinho Neto [angolano]. A essa tese dou o título de **Poemas Malungos-Cânticos Irmãos.**

Esta caminhada não inicia agora. Vem sendo delineada desde a graduação, quando observava, em meus estudos, o conjunto das representações sobre o negro na Literatura Brasileira. No mestrado, aprofundi a pesquisa, o que me permitiu apresentar uma proposta de análise de um objeto que, nos anos 90, ainda era muito pouco

estudado: a literatura afro-brasileira¹. O presente trabalho é, pois, uma retomada de antigos passos que se abrem para novas e outras direções.

A escolha dos escritores brasileiros mencionados se justifica por vários motivos, dentre os quais destaco a diversidade de trabalhos desenvolvidos por ambos. O trânsito de Nei Lopes pelo campo da canção, do samba, da crônica, do conto, do romance, do ensaio, da literatura infantil e da poesia, acaba por oferecer textos diversos e permitem uma observação ampliada sobre a sua obra poética, sobre a qual me debruçarei. Edimilson de Almeida Pereira também com uma produção bastante diversificada - poemas, ensaios, literatura infantil e infanto-juvenil - apresenta, no conjunto de seus trabalhos, elementos que ajudam a sustentar a análise de muitos de seus poemas, da mesma forma que Nei Lopes.

Quanto à escolha do angolano Agostinho Neto, além do reconhecimento do valor de sua obra como literato, creio que a atuação do poeta revolucionário exemplifica a força da palavra(ação), apresentada nesta tese. Acrescento, ainda, que a opção pela obra de Agostinho Neto pretende traduzir, também, a importância que teve a voz desse “mais velho”, no contexto da militância negra brasileira. Ele foi o primeiro poeta africano de língua portuguesa, cujos versos - na obra *Poemas de Angola* editada no Brasil em 1976, prefaciada por Jorge Amado - ecoaram entre nós, ainda no final daquela década. A voz de Agostinho Neto, assim como as de Césaire, Fanon, Senghor, Lumunba e também a dos afro-americanos na luta pelos direitos civis, inspiraram reflexões que se sedimentaram no interior do Movimento Negro Brasileiro.

Percorrendo uma pequena, porém significativa, parte de uma produção poética brasileira e angolana, busco apresentar uma leitura que perfaz um caminho de volta, do Brasil para a África. Pretendo observar como os dois poetas afro-brasileiros, ancorados em imagens de uma África, ora inventada, ora real, constroem textos que podem dialogar com uma poética africana, a partir de campos semânticos, referências temáticas e marcações estéticas comuns.

¹ O termo literatura afro-brasileira, com todas as discussões em torno do conceito, não será discutido na tese. A amplitude da temática não seria cabível nessa pesquisa, pois seria inviável para a economia do texto, já que o objetivo desta pesquisa não é o estudo e nem a construção de um conceito sobre o que seria literatura afro-brasileira. Nesse sentido, várias pesquisas e publicações têm surgido, muitas das quais se apresentam como reflexões produzidas pelos próprios autores e autoras que se apresentam como afro-brasileiros. Estudos de Zilá Bernd, Heloisa Toller Gomes, Maria Nazareth Fonseca, Gisêlda Melo do Nascimento, Florentina de Souza, Eduardo de Assis Duarte, Otavio Ianni, Cuti, Miriam Alves, Edmilson de Almeida Pereira, Moema Parente Augel, Maria Aparecida Andrade Salgueiro e ainda dissertações e teses, surgem sobre a temática.

O universo semântico dos textos africanos e afro-brasileiros abordados nesta pesquisa guarda profundas relações com outros universos significativos; por isso foi priorizada uma leitura em constante diálogo com diversos campos discursivos, para além do literário. É uma leitura que reconhece o poema como uma fusão de pétalas imbricadas, abrindo-se em sua plurissignificação e oferecendo ao leitor sub-inscrições diversas pelas quais perpassa a história passada e a contemporânea da África, no caso, a de Angola, e da diáspora. Cada poeta, nas entrelinhas ou mesmo magistralmente nas linhas, costura o seu projeto literário, entretecendo-o com o político, através do qual vaza a voz pessoal do autor. Assim, a partir de uma leitura dialogada dos textos dos autores, desejo capturar alguns dos processos criativos, temáticos e ideológicos comuns presentes no discurso literário angolano e na produção literária afro-brasileira.

Ao propor um diálogo entre os textos de Nei Lopes, *Incursões sobre a pele*, (1996); Edmilson de Almeida Pereira, *Corpo vivido* (1991) e de Agostinho Neto, *Sagrada esperança* (1985), uma observação se faz necessária. O texto de Agostinho Neto se torna representativo de uma produção nacional angolana, como um todo, sem indicar nenhuma especificidade literária de uma determinada coletividade dentro do país. Entretanto, quando falo da produção de Edmilson de Almeida Pereira e Nei Lopes, além de reconhecer a produção dos dois, como pertencente ao sistema literário brasileiro, especifico uma vertente literária – a afro-brasileira. Vertente essa que pode ser considerada como uma parte específica de um todo, que é a literatura brasileira. Cabe ressaltar que o conceito do que seria a literatura afro-brasileira, apesar da polêmica que a temática encerra, vem conquistando novos pesquisadores nacionais e estrangeiros, ao longo dos anos. A discussão em torno do conceito tem provocado intensamente o próprio Edmilson Pereira que, enquanto pesquisador, vem organizando livros e escrevendo sobre o tema, bem como Eduardo de Assis Duarte, o professor coordenador e idealizador da pesquisa que resultou, para ficarmos em um exemplo apenas, no site Literafro, da Faculdade de Letras da UFMG.² Entretanto, apesar do crescente interesse pelos textos literários afro-brasileiros, principalmente no que diz respeito às pesquisas

² CF. PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Malungos na escola – questões sobre culturas afrodescendentes e educação. Um tigre na floresta de signos – estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil* (organizador); *Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas*, In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. CF. DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Afrodescendência*. In *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p. 113-131. Outro artigo importante é: DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. In AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Orgs.) *A mente afro-brasileira*. Trenton-NJ, EUA / Asmara, Eritreia: África World Press, 2007, p. 103-112. Este artigo encontra-se ainda disponível em www.letras.ufmg/literafro.

realizadas em universidades estrangeiras, essa produção continua invisibilizada no corpo canônico da literatura brasileira.

Outro aspecto a ressaltar é a diferença temporal entre a produção africana e a afro-brasileira, escolhida como objeto dessa tese. Enquanto o texto angolano situa-se na década de 60, os brasileiros datam dos anos 90.

Alguns pontos de semelhança entre a literatura angolana e a afro-brasileira podem ser instituídos, não apenas a partir de uma língua comum, o português, mas principalmente por uma história transversalizada da África e da diáspora. Para pensar essa *transversalização histórica*, aproprio-me de um conceito usado por Édouard Glissant, para refletir sobre a história dos países antilhanos. O crítico observa que a história das Antilhas é feita de rupturas cujo início é um desenraizamento brutal: o tráfico negroiro. A consciência histórica do antilhano se formaria diferentemente da dos povos europeus, segundo Glissant:

[...] Notre conscience historique ne pouvait pas “sédimer”, si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l’histoire, les peuples européens, mais s’agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l’explosion. (1981, p. 130-1)³

Além da consciência histórica dos povos antilhanos contrastar com aquela dos povos europeus, a história diversificada das Antilhas, para Glissant, pediria outra forma de leitura, outro modo de entendimento, como demonstra a citação abaixo da mesma obra:

Mais nos histoires diversifiées dans la Caraïbe produisent aujourd’hui un autre dévoilement: celui de leur convergence souterraine. Ce faisant elles nous enseignent une dimension insoupçonnée, parce que trop évidente, de l’agir humain: *la transversalité*. L’irruption à elle-même de l’histoire antillaise (des histoires de nos peuples, convergentes) nous débarrasse de la vision linéaire et hiérarchisée *d’une* Histoire qui courrait son seul fil (p. 134, grifos no original).⁴

³ Registro os meus agradecimentos à Profª Drª Jovita Maria Gerheim Noronha pela valiosa ajuda na tradução dos textos em francês da obra *Le Discours Antillais* de Edouard Glissant.

“Nossa consciência histórica não pode se ‘sedimentar’, se assim se pode dizer, de maneira progressiva e contínua, como acontece com os povos que engendraram uma filosofia quase sempre totalitária da história, os povos europeus, mas nossa consciência foi se agregando sob os auspícios do choque, da contradição, da negação dolorosa e da explosão.”

⁴ “Mas nossas histórias diversificadas do Caribe produzem hoje uma outra revelação: a revelação de sua convergência subterrânea. Ao fazerem isso, elas abrem para nós uma dimensão insuspeita, por ser

Assim como Glissant propõe outro modo de apreensão da história dos povos caribenhos e ainda dos povos convergentes, Bhabha considera que a luta empreendida pelos povos colonizados contra a dominação colonial modifica não somente a “direção da história ocidental, mas também contesta sua idéia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado” (Bhabha, 1998, p. 72).

A transversalidade das histórias dos países que formam o complexo geográfico antilhano está resumida, segundo Glissant, na frase “*the unity is submarine*” do poeta e historiador Braithwate. Para Glissant (*op.cit.*, p.134) o fundo do mar, como sepultura comum dos corpos que foram lançados às águas, institui uma unidade entre os povos diaspóricos.

Ainda Glissant, ao refletir sobre a frase “*the unity is submarine*”, evocando os africanos jogados ao mar, quando os navios negreiros queriam fugir ao combate, à perseguição, enfatiza que:

Je ne traduis, quant à moi, cette proposition, qu'en évoquant tant d'Africains lestés de boulets et jetés par-dessus bord chaque fois qu'un navire négrier se trouvait poursuivi par des ennemis et s'estimait trop faible pour soutenir le combat. *Ils semèrent dans les fonds les boulets de l'invisible. C'est ainsi que nous avons appris, non la transcendance ni l'universel sublimé, mais la transversalité. (...)* Nous sommes les racines de la Relation.
Des racines sous-marines: c'est-à-dire dérivées, non implantées d'un seul mât dans un seul limon, mais prolongées dans tous le sens de notre univers par leur réseau de branches. (1981, p. 134 grifos no original).⁵

A construção teórica de Glissant, por ele nomeada de transversalidade histórica e que foi criada a partir de uma reflexão sobre os corpos africanos jogados no fundo do mar, oferece-me uma base para pensar a África e os povos diaspóricos na contemporaneidade. Glissant, além de elaborar seu pensamento a partir de uma simbologia profundamente poética, aponta para uma análise dos fenômenos históricos

evidente demais, do agir humano, *a transversalidade*. A irrupção da história antilhana (das histórias de nossos povos, convergentes) nos livra da visão linear e hierarquizada de *uma* História que, sozinha, segue seu curso.”

⁵ “Quanto a mim traduzo esta proposição evocando tantos africanos lastreados e jogados no mar, a cada vez que um navio negreiro se encontrava perseguido por inimigos e se considerava fraco para sustentar o combate. *Eles semearam no fundo do mar os grilhões do invisível*. É assim que aprendemos, não a transcendência nem o universal sublimado, mas a transversalidade. Nós somos as raízes da Relação. As raízes submarinas: quer dizer derivadas, não implantadas em um único tronco, em um único limo, mas raízes que se prolongam em todas direções de nosso universo por sua rede de ramificações.”

comuns à África e à diáspora. Acompanhando a reflexão do antilhano, percebe-se que os africanos e os seus descendentes espalhados pelo mundo foram marcados por situações históricas comuns, apesar da nacionalidade específica de cada povo. O tráfico negreiro, a pilhagem, a colonização da África e, hoje, o neocolonialismo geraram e geram constantes políticas econômicas e sociais que atravessam a história contemporânea da África e da diáspora.

Os pressupostos que procuro salientar insinuam-se a partir do título da tese: **Poemas Malungos – Cânticos Irmãos**. O referencial semântico que quero introduzir e enfatizar, no sentido geral do texto, nucleariza-se no vocábulo *malungo*, apresentado por Nei Lopes, no *Dicionário Banto do Brasil*. Na obra o termo aparece registrado da seguinte forma: *Malungo, s.m (1) Companheiro, camarada; (2) Nome com que os escravos africanos tratavam seus companheiros de infortúnio no negreiro, [...] (s/d, p. 157).*

Poemas Malungos são, portanto, com Glissant e Lopes, cânticos irmãos que se cruzam, transversalizando-se.

A irmandade e/ou parentesco dos Poemas Malungos podem ser compreendidos não só pela afinidade linguística, mas principalmente pelas afinidades étnica e histórica entre os africanos e os afro-brasileiros. A evocação de um passado comum no território africano, o reconhecimento de irmãos que se dispersam, a denúncia da colonização e da exclusão, o desejo de afirmação do sujeito africano e do sujeito afro-brasileiro - este como um herdeiro da africanidade - são elementos que (con)fundem os textos africanos e os diaspóricos, sem anular, entretanto, as diferenças, as peculiaridades de cada criação.

Para abordar a categoria etnia, tomo como apoio teórico a obra de Anthony Smith, em que o autor considera dois atributos importantes: o histórico e o simbólico-cultural para formular seu conceito de etnia. Ele propõe a seguinte definição para grupo étnico, que ora resgato:

Um grupo étnico é um tipo de coletividade cultural, conectividade essa que sublinha o papel de mitos de descendência e de memórias históricas, e que é reconhecida por uma ou mais diferenças culturais, como a religião, os costumes, a língua ou as instituições. Tais coletividades são duplamente “históricas” no sentido em que, não só são as memórias históricas essenciais para a sua continuação, como cada um destes grupos étnicos é produto de forças históricas, específicas, estando desse modo sujeito à dissolução e à alteração histórica. (1997, p. 36,)

O tráfico negreiro e a sua consequência, a dispersão, serão aqui considerados como “memórias históricas essenciais” dos negros diaspóricos. A proposição de Smith permite um entendimento da África e da diáspora, não como espaços constituídos por uma história original una ou por um mito único fundacional para todo o território africano ou, ainda, da fiel transposição deste mito para a diáspora, o que seria impossível. A diversidade histórico-cultural já marcava os povos africanos desde a época das invasões colonizadoras. Permite, porém, considerar o evento da dispersão como a unicidade histórica da diáspora, conforme Glissant enfatiza.

Concordando com Smith, quando o autor diz que a afirmação de uma etnicidade, como estratégia política, tem possibilitado a determinados grupos conquistarem espaços, antes interditados pelo poder, creio não ser possível esquecer, porém, que a própria África nos fornece dolorosos exemplos de confrontos étnicos. Uma vivência conflituada de diversos grupos étnicos, aliás, muitas vezes fomentada por forças externas, tem comprometido a luta pela autonomia nacional de muitos países africanos.

A condição de ser um povo negro é outro fator que permeia a história compartilhada dos africanos e dos seus descendentes na diáspora. Tal dado se tornou determinante no destino desses povos, na medida em que uma distinção da cor da pele e de traços fenotípicos serviu de base e/ou de pretexto para o não reconhecimento da humanidade dos povos africanos negros e para justificar a escravização do sujeito africano e de seus descendentes nas Américas. E, mais ainda, justificou a dominação do continente e a pilhagem de suas riquezas pelas potências europeias. Torna-se necessário ressaltar que a “invenção do ser negro”, do “povo negro”, “do continente negro” foi originalmente *construída* dentro dos quadros conceituais e simbólicos das culturas brancas hegemônicas. É possível pensar, portanto, que o homem africano, nas suas culturas originais, não se tenha concebido como negro, a não ser a partir de um momento em que passa a ser *apontado* como tal. Talvez até então, ele nunca houvesse situado a sua cultura e a sua vivência, a partir de uma visibilidade epidérmica, isto é, da cor de sua pele e da forma de seus traços corporais. Nesse sentido, se a África foi uma invenção da Europa, algo em que o próprio africano acreditou, como está proposto por Kwame Anthony Appiah, pode-se aferir que algumas invenções foram muito lucrativas para quem as criou, e profundamente prejudiciais para o sujeito inventado. Assim Appiah se pronuncia sobre a invenção da África pela Europa:

[...] a própria invenção de África [...] deve ser entendida, em última instância, como um subproduto do racionalismo europeu; a ideia de pan-africanismo fundamentou-se na noção do africano, a qual, por sua vez, baseou-se, não numa autêntica comunhão cultural, mas, como vimos, no próprio conceito europeu de negro. O “negro”, escreve Fanon, “nunca foi tão negro quanto a partir do momento em que foi dominado pelos brancos”. Mas, a realidade é que a própria categoria do negro é, no fundo, um produto europeu, pois os “brancos” inventaram os negros a fim de dominá-los (1997, p. 96).

Também discorrendo sobre a *invenção* do “Outro” pela Europa, Bhabha reitera o fato de que o colonizador, ao inventar o colonizado, teve sempre a intenção de usá-lo como objeto ou como usufruto próprio. Observando a *invenção* do sujeito colonizado no interior do discurso colonial e a articulação do poder colonial no cerne da fala criada por ele, sobre o colonizado, o crítico afirma que:

A construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exigem uma articulação das formas da diferença – raciais e sexuais. Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder. (1998, p.107)

Observa-se que o processo de invenção do africano e do oriental, – como tão bem enfatiza Edward Said (1990) – e ainda de outros povos, vítimas da ação civilizatória europeia, se dá a partir de um pensamento etnocêntrico, norteador de discursos e de práticas que, incidindo sobre “o diferente”, visa a “normatizá-lo” segundo um paradigma europeu. O Ocidente, ao olhar os outros povos, que elegiam modos diversos de ser e estar no mundo, interpretou e reduziu toda e qualquer diversidade a uma espécie de anomalia. E, no caso dos povos negros africanos, pela diferença, foram caracterizados como não humanos.

A partir de uma observação grosseira da cultura desses povos, o europeu buscou enquadrá-los em certas categorias como as de selvagens, íncolas, bárbaros, incivilizados, povos sem história, e denominações semelhantes. Produziu um discurso que acentuava enfaticamente a distância entre “Nós” [os europeus] e os “Outros”, justificando todos os meios que levassem à “civilização”, à cristianização dos “*novos gentios*”.

A insistência europeia em “civilizar”, cristianizando os povos subjugados durante a colonização não se esgota, mas permanece através dos tempos. Embora a

religião não seja usada de forma tão explícita, como um modo de dominação, vê-se que uma evangelização de cunho protestante há muito vem marcando o território africano. Filiais de igrejas estadunidenses e brasileiras proliferam na África. As invasões continuam e novas formas de colonialismo se impõem. Muniz Sodré observa que certas nomeações, certos conceitos, usados pelo Ocidente, para achatar os povos colonizados, persistem hoje no fenômeno da globalização, que para ele corresponde a um neocolonialismo. Sodré expressa, assim, o seu ponto de vista sobre a questão:

Tribo, raça etnia, cultura tradicional e expressões análogas costumam ser criadas pelo Ocidente – para denegar a existência de outras formas de Estado e de economia política – e depois impostas aos outros como se fossem instituições originais suas. O culturalismo foi a lógica dessas operações no período clássico do colonialismo europeu e retorna com novos matizes sob a globalização financeira do mundo. (1999, p. 20)

Torna-se necessário ressaltar que, mesmo escolhendo o conceito de etnia para trabalhar nesta tese, a questão conceitual em relação à categoria raça aparece implícita em vários textos. Ao lidar com o termo, penso em “raça” como representação simbólica, e que tem servido para ordenar hierarquicamente, conforme observa Giralda Seyferth (2002) indivíduos e grupos socialmente desqualificados. É preciso enfatizar que a leitura proposta para o termo “raça” se desvencilha de qualquer sentido biológico, como requer a ciência moderna. Entretanto, observa-se que, se do ponto de vista genético, a ciência comprovou que não existe raça pura, e que a história da humanidade é uma constante mistura dos povos, a aparência física, isto é, o fenótipo [forma, cor, estatura] dos indivíduos, acaba por instituir regras de relações diferenciadas entre os sujeitos no interior de várias sociedades. As “diferenças fenotípicas”, como salienta Muniz, promove uma “relação racial”, em que a característica é a “dessimetria nas relações hierárquicas e simbólicas entre seres humanos” (1999, p. 194).

Heloisa Toller Gomes (1988, p. 10) afirma que no Brasil oitocentista, “sofisticadas especulações científicas” - cujos representantes eram Conde Gobineau, Louis Agassis, Josiah C. Nott e outros - foram difundidas e se instala a ideia de raça. Um jogo hierárquico passa a reger as relações entre povos racialmente diferentes, ao mesmo tempo em que se afirmava uma ideologia que apresentava o negro, o amarelo e o índio como inferiores ao branco. Para esses cientistas, a humanidade se dividia entre selvageria/barbárie e civilização. No topo da pirâmide racial estavam os brancos. Um dos criadores dessa noção de raça, Josiah C. Nott, invocou a participação divina em suas

descobertas. E, como profeta, anunciou que “Deus havia criado as raças como espécies distintas”. Tal “elenco internacional de nomes mais ou menos célebres”, comenta ainda Heloísa Toller Gomes, na mesma obra e página, que apesar dos diferentes princípios, métodos e técnicas de pesquisa, todos chegam a uma mesma conclusão: a inferioridade do negro.

Cumprido observar que a formação ideológica do Brasil como nação acontecia justamente na época em que, na Europa, ocorriam grandes discussões, tendo por tema as teorias raciais e as diferenças que elas instituíam entre os grupos humanos. Paralelamente, nos Estados Unidos, o darwinismo social ganhava força teórica e formava escola na América Latina.

Um determinismo geográfico explicava o porquê do desenvolvimento tecnológico da Europa no final do século e o grande atraso da América, Ásia e África. O clima e a raça ariana, que favoreciam a Europa, contrastavam com o determinismo ecológico e racial do qual a América Latina e o Brasil não poderiam fugir (Schwartz, 1996, p. 164).

Cientistas nacionais comungavam com os estrangeiros as explicações das dificuldades de o Brasil se constituir como nação. Tínhamos um clima inóspito e um povo miscigenado, mestiço, fruto de raças inferiores. Nina Rodrigues, Silvio Romero e Oliveira Viana⁶ foram os grandes representantes desse estado de espírito, que implicitamente, ou mesmo de modo explícito, apregoavam a necessidade de uma eugenia da população brasileira.

Antonio Sérgio Guimarães, na sua obra sobre racismo e antirracismo, no Brasil, inicia o texto dizendo que “as raças são evidentes em alguns países. Ali, como todos têm um sexo, uma idade, uma nacionalidade, têm também uma raça” (1999, p.19). Entretanto, em alguns lugares, como no Brasil, o termo “*raça*” não pertence ao “vocabulário erudito nem da boa linguagem”, continua o autor, para em seguida dizer

⁶ Na pré-abolição, a imigração já começava a ser pensada como estratégia de embranquecimento para a nação brasileira. Na pós-abolição, os alemães foram incentivados a vir para o Brasil. Silvio Romero acreditava que estava na imigração alemã a possibilidade de embranquecimento do país. João Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional, no primeiro Congresso Universal de Raças, Universidade de Londres, de 26 a 29 de julho de 1911, afirmava já ter visto: “filhos de mestiços apresentarem na terceira geração todos os caracteres físicos da raça branca. Alguns, admitiam, retêm uns poucos traços de sua ascendência negra (...) mas a miscigenação remove dos descendentes dos mestiços os traços da raça negra... Em virtude desse processo de redução étnica, é lógico esperar que no curso de mais um século, os mestiços desapareçam do Brasil. Isso coincidiria com a extinção paralela da raça negra em nosso meio”. (MUNANGA, 1999, p. 62)

que só em algumas circunstâncias o termo é utilizado com certa frequência, entre as pessoas ‘*não refinadas*’ ou por aqueles que estão engajados nos movimentos sociais e que se sentem vítimas de discriminação por seus aspectos físicos. Guimarães prossegue dizendo que, nas Ciências Sociais, aqueles que se opõem ao uso do conceito de “raça” o fazem porque a Biologia já desconstruiu a existência de raças humanas ou porque consideram “essa noção tão impregnada de ideologias opressivas” que poderia servir para ecoar, “perpetuar e reificar as justificativas naturalistas para as desigualdades entre os grupos humanos”. (1999, p. 20) Há, porém, aqueles que se posicionam em defesa do uso do termo pelas Ciências Sociais e salientam, ainda segundo o mesmo Guimarães, na última página citada,

em primeiro lugar, a necessidade de demonstrar o caráter específico de um subconjunto de práticas e crenças discriminatórias e, em segundo, o fato de que, para aqueles que sofrem ou sofreram os efeitos do racismo, não há alternativa senão reconstruir, de modo crítico, as noções dessa mesma ideologia. *Nesse último caso, a vitimização parece ser uma prova de que o conceito que justifica tais práticas discriminatórias não se circunscreve a um simples círculo de giz.* (grifos meus)

Stuart Hall também argumenta sobre a inexistência de raças como categoria biológica, insistindo no entendimento de que “raça é uma categoria *discursiva*”. Entretanto, mesmo não tendo um caráter científico, o termo – observa ainda Hall – continua determinando certos modos de relações sociais, assim como as suas consequências (2000, p. 62-3).

A categoria “raça”, percebida como um dado socialmente construído e entranhado na mentalidade das pessoas e dos grupos sociais, oferece grandes dificuldades para sua desconstrução. Recupero, nesse sentido, as considerações de Elisa Larkin Nascimento sobre a questão:

As “raças” passaram a ser entendidas como pura ficção, resquício inútil de uma etapa triste e já vencida do pensamento humano [...] A simples relegação da categoria “raça” ao campo da ficção científica não conseguiu operar, entretanto, a eliminação de sua contínua presença e impacto *de fato*, com efeitos discriminatórios fortes e perversos sobre os povos que atingia. (2003, p. 45, grifos no original)

Se a “raça” perdia qualquer validade do ponto de vista da ciência – é Larkin que ainda argumenta –, entretanto como “categoria *socialmente construída*, [...] persistia

como dura e incontestável realidade em diversos contextos sociais”. A autora, enfatizando o trabalho impotente de “intelectuais imbuídos de nobres intenções”, afirma, a seguir:

Por mais que os intelectuais imbuídos de nobres intenções protestassem a favor da invalidade científica da divisão da espécie humana em “raças”, não lograriam impedir que as desigualdades sociais comprovadas cientificamente continuassem a configurar-se de acordo com uma diferenciação racial operativa em muitas sociedades. Nem conseguiriam fazer com que as práticas discriminatórias deixassem de incidir sobre indivíduos pertencentes a grupos classificados racialmente e considerados inferiores, por mais fictícia que fosse no sentido biológico ou genético tal inferioridade ou até mesmo a existência de tal grupo. (2003., p. 45, grifos no original)

Se até a metade do século XX a ciência biológica, conforme acentua Muniz Sodré, não lidava com a certeza e nem com a divulgação de que o conceito de raça não podia ser aplicado ao homem, hoje surge a expressão “espécie humana” que engloba todos os seres humanos. Sodré observa, entretanto, a existência de uma noção similar ao termo “espécie humana”, no interior da cultura dos povos zulus, na África do Sul. Esses povos empregam o termo *Ubuntu* para se referirem à “Humanidade enquanto reconhecimento dos outros como companheiros da espécie humana” (1999, p.193). O conceito, nascido da sabedoria tradicional zulu, - ainda informa o pesquisador - foi incorporado aos discursos políticos dos negros sul-africanos após o término do *apartheid*.

Concordando com as palavras dos pesquisadores citados anteriormente, parece-me relevante observar que, se hoje há um discurso das ciências biológicas que esvazia retrógrados conceitos sobre as diferenças da espécie humana, esse esvaziamento se opera, entretanto, apenas ou principalmente no meio científico, não atingindo ainda o senso comum. Os efeitos nocivos de uma ciência anterior produziram e continuam produzindo seus cataclismos sociais. Se os discursos sobre “raças” vêm-se constituindo, cada vez mais, como pura e errônea “ficção”, essa espécie de “mea culpa” científica não conseguiu destruir a contínua presença e o impacto que a categoria raça, antes instituída, com seus efeitos discriminatórios fortes e perversos, criou nas relações entre os povos e as pessoas.

Retomando o pensamento de Glissant sobre a transversalidade histórica da África e dos países em cuja formação nacional estão incluídos os afrodescendentes, conclui-se que, além dos parentescos étnicos guardados, eventos históricos marcam

experiências comuns entre a África e a diáspora ao longo dos tempos. Enquanto os povos africanos sofreram a intromissão do estrangeiro em seu próprio solo, experimentando cruéis formas de sujeitamento impostas pelo processo colonizatório, os africanos deportados do solo natal não tiveram um melhor destino. Historicamente, os povos diaspóricos, desde a escravidão nas Américas, experimentaram e ainda experimentam dolorosas formas de exclusão, nos espaços nacionais que foram erigidos a partir de seus trabalhos. Assim como os africanos colonizados se tornaram “objetos de uso”, “ferramenta” para o colonizador usufruir das riquezas das terras, que por direito natural eram do próprio africano, o primeiro dono da terra, do mesmo modo, metaforicamente, os povos afrodescendentes nas Américas experimentam formas de degredo no próprio solo pátrio que construíram. E, talvez, vivam também uma forma de exílio específico, que é a impossibilidade concreta de reconstruírem a sua árvore genealógica. Há uma espécie de vazio na memória e na informação histórica para a coletividade e para os indivíduos, pois poucos são os que podem localizar exatamente de que parte do território africano vieram seus ancestrais.

Considerar o africano como alguém que, em determinadas circunstâncias, vive a condição de exilado na própria terra, se torna possível quando se ampliam os sentidos com os quais Alfredo Bosi (1992, p.11-2) define os vocábulo *cultura*, *culto* e *colonização*. Etimologicamente, segundo o crítico, *colo* significava *eu moro*, *eu ocupo a terra*, termos que assumiram, depois, as significações de *eu trabalho*, *eu cultivo o campo*, desdobrando-se, ainda, na ideia de que um herdeiro do antigo *colo é íncola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia.

A questão da colonização das Américas, abordada por Bosi, guardando as especificidades que cada caso requer, pode ser estendida para o território africano, porque, em ambos os casos, os antigos donos do *colo* perdem seus direitos sobre a terra e sofrem um grau menor ou maior de violência simbólica e/ou física por parte dos colonizadores. No caso americano, como também do africano, os habitantes naturais da terra sofreram processos de dizimação, pilhagem dos bens naturais, invasão do território, escravização. Desse modo, penso ser útil rastrear o que diz Bosi, para pensar também o processo colonizatório instituído na África.

Derivando da trajetória etimológica apresentada pelo pesquisador, analiso também a condição do homem africano, debruçando-me sobre o sentido das palavras *íncola* e *inquilinus*. O roteiro etimológico traçado pelo crítico brasileiro sofre uma inversão e ganha outros significados, se aplicado a situações em que o antigo dono do

colo, o herdeiro, o habitante da terra, o *incola* passa a ser *inquilinus* em sua própria terra. E sua condição de *inquilinus* é tão aprofundada que ele não se constitui mais como sujeito e, sim, como objeto dos que colonizam a terra. O *incola*, no processo colonizatório, perde o seu *status* primário; e o *inquilinus*, o outro que chega, toma-lhe o *colo*, promovendo a contradição. O índio [caso americano] e o africano, antes donos do *colo*, perdem seus territórios. O *colo*, posse natural dos primeiros habitantes da terra, passa a pertencer ao que vem de fora, da metrópole. Seguindo ainda a linha de raciocínio de Alfredo Bosi, conclui-se que o *inquilinus*, aquele que chega, o invasor, se faz dono, ocupando a terra e sujeitando o povo.

Um caso exemplar, talvez o mais significativo no território africano, que ilustra a situação do *incola* que perde as suas terras, se deu na África do Sul. Neste país, uma minoria branca colonizadora, desde 1913, detém 87% das terras, enquanto o africano, o primeiro habitante, dono natural do solo, só 13%, segundo informações de Klaas de Jonge (1991). Situação que parece não ter sofrido nenhuma mudança radical, apesar da política *anti-apartheid* implantada pelo governo Nelson Mandela desde 1994.

Por outro lado, uma espécie de sentimento de exílio ou de orfandade aparece como motivo poético em vários textos de autoria de poetas afro-brasileiros. Canta-se o banzo ou uma herança do banzo, talvez pela perda do Ayê, Terra-mãe desconhecida, em vários poemas. É como se o poeta, para compensar a perda, a ruptura brutal do cordão umbilical, buscasse, em suas lembranças recriadas, os mitos, os temas, os nomes, a história passada e contemporânea do mundo negro-africano e de seus descendentes, para ser estofo, para servir de componente poético de seu discurso.

O desejo de construção de uma África-mãe nos textos afro-brasileiros se confunde e se mescla com o desejo de construção de uma identidade afro-brasileira. Portanto, temos o sujeito poético que amalgama África e Brasil. O espaço-tempo vai ser costurado, transversalizado. Eventos históricos, pertencentes, ora à África, ora ao Brasil, são vividos como se acontecessem simultaneamente ou como se fossem ações do mesmo território. Espaços distintos e tempos históricos diferentes se fundem como se tudo fosse uma realidade única, um *continuum*. A poesia é uma viagem regressiva que o poeta exercita no tempo, mas também a conjugação do presente, a fala do cotidiano, a marcação do aqui e do agora, lugar de sonhar, de planejar o futuro. É a sua ferramenta para soldar o elo da corrente rompida. É o exercício rememorativo que leva o poeta a

querer retornar ao útero materno, lugar de necessário regresso, para que ele possa ser, ter-se, ver-se, dizer-se por inteiro.⁷

Uma África que se corporifica na ficção e, por meio dela, no corpo de seus textos-desejo. Textos que transitam pelos caminhos de uma memória que, mesmo esgarçada, vem preenchendo vazios. Textos palmares que guardam e difundem lembranças de antigos e novos quilombos.

Interpretar determinados textos, buscando uma leitura que apreenda o melhor possível o seu feixe de significados, exige uma aproximação com outras cadeias significantes com as quais essa escrita se relaciona. Os poemas africanos e afro-brasileiros apresentados nesta tese dialogam, na maioria das vezes, com o tempo, com o real empírico de seus criadores, o que me colocou constantemente em terrenos extraliterários.

Essa assertiva não quer dizer que *a priori* esses textos só seriam ou são compreensíveis se o leitor possuir um conhecimento prévio da vida, do meio, do tempo, da ambiência cultural em que o autor viveu. A autonomia da obra literária está resguardada nessa escrita. Cada autor estilisticamente cria o narrador ou o eu lírico que produz o modo de interação, de diálogo, a ponte entre a obra e o leitor, numa realidade ficcional, que tem por moradia o texto. O que saliento, nesta escrita, é que a categoria do narrador ou do eu lírico, em alguns casos, não se realiza por meio de uma acentuada distinção do sujeito autor. O autor traz, para o seu discurso poético, suas opções político-sociais, como é o caso exemplar do poeta Agostinho Neto. Nos seus textos, assim como nos de outros, percebemos um corpo-autor que se inscreve em sua escrita. A voz do autor, sujeito real, definido, socialmente constituído, sintoniza, harmoniza-se com a voz poética.

Considerando a autonomia do fenômeno literário, mas colocando-o como um produto cultural que surge não-imune [e menos ainda impune] ao meio, a promoção de determinado tipo de leitura, que busca desvendar “as forças ocultas” que impulsionaram, alimentaram e divulgaram a escrita, exige um aparato teórico-crítico diversificado. Por isso, como suporte teórico, busquei leituras pertencentes a diversos campos de conhecimento, em áreas que extrapolam o fato literário.

⁷ Cf. BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. “Literatura Negra: Uma Poética da Nossa Afro-Brasildade”, Dissertação de Mestrado, PUC/RJ, Departamento de Letras, 1996.

Esta tese observa, portanto, as condições históricas em que esses discursos emergem, considerando, ainda, as críticas que recebem os meios de sua produção, a divulgação, a distribuição, assim como a recepção, principalmente da produção afro-brasileira. Buscando uma variedade de leituras críticas, como base teórica para uma melhor apreensão do objeto, encontrei excelentes contribuições, em textos da bibliografia europeia, mas me interessam, principalmente, os textos em que a fala é do próprio “Outro”. Por isso, procurei e dei especial atenção aos textos produzidos nas Américas e na África. Reflexões transdisciplinares cruzaram os caminhos deste estudo, possibilitando amarrações teóricas em que a literatura é pensada não como um objeto estanque, mas como um produto cultural que se relaciona com outras áreas de conhecimento. Obras de Abdias Nascimento, Alfredo Bosi, Anthony Appiah, Anthony Smith, Antonio Candido, Clyde Ford, Édouard Glissant, Edward Said, Eni Orlandi, Frantz Fanon, Heloísa Toller, Homi Bhabha, Kwame Antohony Appiah, Laura Padilha, Leda Maria Martins, Muniz Sodré, Nei Lopes, Paul Gilroy, René Depestre, Silviano Santiago, Stuart Hall, Walter Rodney, Zilá Bernd, dentre outros, serviram de interlocução básica para a tese.

Consciente de que nenhum aparato teórico consegue apreender todas as facetas de um objeto, insisto na tentativa de apreensão desse *corpus* poético e, para uma melhor visão, decidi contemplá-lo aos poucos, por partes, observando detalhes formadores do todo. As partes desse todo, cinco, se completam, se interpenetram, se confirmam, como também dialogam entre si as leituras teóricas que as sustentam. Cada parte pode, talvez, ser pensada não como um texto isolado, mas como um diálogo que se abre para o texto anterior e o posterior.

A divisão deste trabalho em três capítulos, além da introdução e da conclusão, visa à organização das temáticas que surgirão ao longo do texto. Questões como colonização, exílio, memória, relações étnicas são assuntos recorrentes da tese.

O primeiro capítulo “África: âncora dos navios nossa memória” é um texto que trata de um momento fundador. Nele, busco lembranças do tempo em que o africano começou a imprimir a sua cultura ao território brasileiro. Falo de uma memória fundadora, guardadora, iniciante das Áfricas visíveis e invisíveis, das de ontem, das de hoje e das de amanhã que continuarão nos habitando, apesar de...

No segundo capítulo apresentado, cujo título é “Sobre esperanças: corpos e peles”, trago os poemas de Nei Lopes e de Edimilson Almeida Pereira. Nele empreendo

uma leitura dos textos dos dois poetas, ressaltando as inscrições de memórias africanas reterritorializadas nas terras da diáspora.

O terceiro capítulo intitula-se “A sagrada esperança do poeta: falar é fazer”. Nele, analiso os textos do poeta angolano Agostinho Neto, reconhecendo o seu fazer poético como parte de uma ação revolucionária, que se distinguiria não apenas na história de Angola e de outros países africanos, mas também ressoaria no Movimento Negro Brasileiro, marcadamente nas décadas de 80 e 90.

No desenvolvimento da tese, apontarei elementos ideológicos e estéticos que transversalizam a produção afro-brasileira e a africana. Ressalto alguns signos cambiantes que colam, fundem e confundem o texto da África e o da diáspora, mas que permitem que cada objeto mantenha o seu estatuto próprio e específico. Observo, também, como a tradição africana, filtrada pelo olhar dos afro-brasileiros, conturbado pela distância da diáspora, vai atualizar-se na nossa escrita e como um olhar do angolano sobre si mesmo e sobre o continente aparece traduzido na poesia de quem conhece o próprio solo por vivência. Busco ainda uma leitura que permita interpretar os textos poéticos como um espaço de auto pronunciamento, de afirmação de um sujeito antes coisificado e que, ao instituir o seu próprio verbo, erige um discurso que se converte em palavra(ação), em modo de enfrentamento ao discurso hegemônico do poder.

Meu intuito, ao trazer a escrita de um poeta africano angolano e de afro-brasileiros, é problematizar, a partir do enfoque da língua, da linguagem e dos discursos literários, os modos de representação do “Outro” e a apresentação de si-mesmo. Perscruto o movimento e as reações advindas do *falar/escrever/dizer/fazer*, quando o “Outro” toma a palavra e se auto-apresenta.

Capítulo I

ÁFRICA: âncora dos navios de nossa memória.

O mar vagueia sob os meus pensamentos.
 A memória bravia lança o leme:
 “Recordar é preciso”.
 O movimento de vaivém nas águas-lembranças
 dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
 salgando-me o rosto e o gosto.
 Sou eternamente náufraga.
 Mas os fundos oceanos não me amedrontam
 e nem me imobilizam.
 Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
 Sei que o mistério subsiste além das águas.

Conceição Evaristo

Navegar é preciso, embarcar nas águas da memória, içar velas mar adentro, retomar o caminho, buscar a história emaranhada em direção à volta.

Navegar não é preciso. A bússola indica a direção, mas é impotente diante da imprecisão do tempo. Recordar é mais impreciso ainda.

Inventa-se, pois, uma história; preenche-se com a ficção o vácuo produzido não pelo esquecimento, mas pelo desconhecimento, pela ausência de elementos, de materiais e matérias que relatariam o evento histórico, que foi silenciado e que se precisa lembrar.

É o navio negreiro, signo comum de ruptura, para os povos da diáspora africana, que marca o início da história dramática dos afro-descendentes. História que se desenrola, entretanto, acrescida de utopias e resistências.

A travessia do oceano, destino incógnito dos *transterrados*, constitui o rompimento de um espaço físico e simbólico, já que o “mar ou outro corpo de água grande”, como destaca Robert Anderson (1996, p. 115), guarda a divindade Kalunga. Atravessar tantas águas, para muitos dos africanos tornados escravos, causava-lhes a sensação de terem sido transformados em “mortos vivos”, conforme afirma o autor em sua obra, pois eles haviam cruzado o mar, espaço guardador do espírito da morte (p. 116).

“Kalunga é mesmo a morte”, assevera o narrador do conto “A Náusea” de Agostinho Neto. *Kalunga*, mar, mortalha envolvente daqueles que cruzam o espaço de tantas águas. Mar que traz o invasor com seus barcos gigantes. Mar que invade adentrado, com seu cheiro nauseante, até o interior do homem. Transcrevo parte do conto:

Da sua cubata de Samba Kimôngua, velho João saiu com a família, de manhãzinha muito cedo, e desceu a calçada, atravessou a cidade [...]

Velho João ia visitar o irmão que estava doente, [...]

De repente olhou para longe e disse ao sobrinho, estendendo o braço:

– O mar. Mu'alunga!

O sobrinho olhou para ele esperando mais alguma coisa, sem compreender o significado que o tio queria dar àquela palavra. Porém, ante o silêncio do tio, desviou a atenção.

Velho João já olhava de novo a areia e monologava intimamente: Mu'alunga. O mar. A morte. Esta água! Esta água salgada é perdição. O mar vai muito longe, por aí fora. Até tocar o céu. Vai até a América. Por cima, azul, por baixo, muito fundo, negro. Com peixes, monstros que engolem homens, tubarões. O primo Xico tinha morrido sobre o mar quando a canoa se virou ali no mar grande. Morreu a engolir água. Kalunga. Depois vieram os navios, saíram navios. E o mar é sempre Kalunga. A morte. O mar tinha levado o avô para outros continentes. O trabalho escravo é Kalunga. O inimigo é o mar.

[...] Kalunga acorrentou gente nos porões e o povo apenas teve medo. Kalunga chicoteou as costas e o povo só curou as feridas. Kalunga é a fatalidade. Mas por que foi que o povo não fugiu do mar?

Kalunga é mesmo a morte.[...] E Kalunga não conhece os homens. Não sabe que o povo sofre. Só sabe fazer sofrer.

[...]

Olhou para Kalunga e sentiu-se mal. Uma coisa subia-lhe da barriga ao peito. O cheiro do mar fazia-lhe mal, agora. Enjoava [...]

Sentiu náuseas. Não podia mais. Vomitou todo o almoço.

(1980, p. 21-30)

Nesse mesmo barco gigante, se muitos africanos (muitos e muitos) foram entregues ou tragados por *Kalunga*, outros, muitos e muitos também se salvaram. E no corpo/*corpus* do africano sobrevivente, como afirma Leda Martins, apesar da pretensão do colonizador de considerar o “continente negro [...] como uma ‘*tabula rasa*’ a ser prefaciada, inventariada e ocupada pela inscrição simbólica” ‘civilizada’ das nações européias” (1997, p. 25), a memória coletiva vingou, retendo lembranças de bens culturais, de modos e visões de vida, de línguas, etnias, que faziam parte de todo um saber anterior.

Mar e mato, dois espaços geográficos e cosmogônicos, marcam a vida tradicional dos povos bantos situados na região Congo-Angola. Espaços que, no Brasil ou no Caribe – diz Martin Lienhard (1999, p. 117) –, encontrariam certa correspondência analógica com os locais percebidos como “pano de fundo do cenário da escravidão”. O mar e o mato, na África, são “instâncias” ao mesmo tempo ameaçadoras e promissoras. É do mar que vem o alimento para os homens, mas, entretanto, esse mesmo mar se *nutre deles*. É a floresta o lugar em que aparece o inimigo, mas é também

ali que se organiza o enfrentamento, a defesa contra ele. É particularmente no mato que está concentrada “a energia acumulada na história coletiva”. Na *nfinda* (mato) habitam os espíritos dos mortos e ainda os *nkisi* ou *mikixi*, forças que, controladas por aqueles que sabem manejá-las, exercem poder contra os inimigos. Para os *kongos* e *mbundos*, enfatiza Lienhard “o mar e o mato são também – ou antes de tudo – os lugares onde moram os espíritos dos ancestrais” (todas as citações, 1999, p. 117).

Lienhard indaga se a cosmogonia banta “original” teria sofrido modificações ou não, em consequência dos acontecimentos da colonização e das grandes rupturas que tanto afetariam a vida dos africanos. E, considerando ser um “indício importantíssimo”, a imagem que os povos *kongos* têm do mar, o autor cita Bentley, missionário inglês, que trabalhou junto a eles:

Eles (os kongos) só têm vagas noções quanto a esse mundo dos espíritos. Alguns pensam em um país debaixo do mar, onde os desaparecidos trabalham para os homens brancos, fabricando a roupa e as coisas deles; prevalece porém uma ideia mais antiga e talvez mais geral: a de que os espíritos dos desaparecidos moram num país de florestas remoto e obscuro. (BENTLEY, *apud.* LIENHARD, 1999, p.118)

A conjectura do missionário orienta a resposta de Lienhard às suas indagações. Para ele o mar passaria também a ser essa morada dos mortos, em tradições mais recentes, o que, para o ensaísta, representa um dado que surge a partir da história da escravidão dos povos africanos pela Europa. Desse modo, como morada dos mortos, o mar guarda um sentido cosmológico cunhado ainda em terras africanas, mas ampliado em terras americanas. *Kalunga*, o mar, nas Américas pelas circunstâncias históricas específicas, aprofundou o seu sentido de morada dos mortos, conforme insiste o autor:

Mais do que na África, esse “novo” país dos mortos recebeu em algumas partes da América todos os rasgos que caracterizavam, tradicionalmente, o “mato” (*nfinda*), especialmente o de sua essencial ambivalência: espaço ameaçador promissor. Para os africanos escravizados na América, o mar, que lembrava sem dúvida a viagem para o cativo, aparecia também como vínculo com a terra de origem e um caminho utópico para o “retorno”. (1999, p.118, grifos no original).

O mar, contudo, é também promessa. Ali se guarda a esperança, a possibilidade da volta. É preciso enfrentar novamente a imensidão e os mistérios de *Kalunga* para reencontrar a Terra-mãe. O mar se torna, portanto, espaço de morte e de ressurreição, de retomada da vida que ficou para trás. O mar vivido como espaço de utopia – diz ainda

Lienhard, no referido texto, – advém de uma concepção “escrava” e não africana, em consequência da condição histórica dos bantos e de seus descendentes culturais nas terras americanas. Como “cativos além-mar, eles deveriam nutrir forte desejo de atravessá-lo para se reintegrar a sua terra” (p. 119-20).

Entre os vários espaços em que a África é revivida no solo brasileiro, há um em que ela se torna o centro de gravidade. É o espaço do terreiro. Ali, em um dado momento histórico, fundia-se o presente do africano escravizado ao seu passado imediato, ao longínquo e ao tempo ancestral. Nele, ainda hoje, os afrodescendentes podem vivenciar uma religiosidade marcada por uma cosmogonia negro-africana. Nesse espaço pode-se encontrar um barco, objeto-lembrança da travessia desse emigrante forçado. Em algumas casas de culto afro-brasileiro, na entrada, pode estar afixado ou pendurado esse pequeno barco de madeira, como bem descreve Moema Parente Augel (1997 p. 183-199). Ao ser afixado em um dos lugares de reterritorialização da religiosidade africana no Brasil, tal objeto traduz também o sentimento de banzo, triste e enfeitiçado desejo de retomar o navio e voltar em busca da Mãe-África.

Ao lado da memória dolorida na História da diáspora africana, há também, e graças a Olorum⁸, uma memória de feridas cicatrizadas. Assim, entre feridas e cicatrizes, identidades mutiladas são reconstruídas com o auxílio de uma memória mítica, que circula pela oralidade e que se afirma, muitas vezes, como um contra-discurso da história oficial. Foi a África, portanto, âncora dos navios de nossa memória, que vestiu a nudez do africano para cá deportado. Como afirma Gates, “os africanos que cruzaram o Mar Oceano não viajaram e sofreram sós” (apud MARTINS, 1997, p. 25).

O primeiro exercício de sobrevivência efetuado pelos povos africanos embarcados nos negreiros para o Brasil, assim como em toda a diáspora, foi talvez o de buscar recompor o tecido cultural africano que se desteceu pelos caminhos. Recolhendo fragmentos, traços, vestígios, lograram elaborar, compor uma cultura de exílio, e assim refazer as suas identidades – a do “*migrante nu*” – citando aqui uma expressão de Édouard Glissant (1996). Glissant, refletindo sobre o povoamento das Américas, reconhece os três tipos de migrantes que chegam à terra e assinalando a vinda e presença dos africanos nas Américas, classifica o africano vindo nos navios negreiros, como migrante nu. Deportado, o *migrante nu* é diferente do “migrante armado”, aquele

⁸ Olorum – Deus único da teogonia Yoruba. Origem e fim de toda a criação, Olorum não tem culto e nem se manifesta nos terreiros (NASCIMENTO, 1983, p.107).

que chega aparelhado com suas embarcações e armas, tornando-se o “migrante fundador”. É também distinto do “migrante familiar”, o que chega para povoar as Américas e vem trazendo seus hábitos alimentares, seus utensílios, suas fotos, seus objetos, etc.

O africano, entretanto, mesmo na condição de “*migrante nu*”, aquele que chega de mãos vazias, reterritorializa a sua cultura de origem na diáspora e tem a possibilidade de viver um contínuo da tradição africana, apesar de espaço e tempo históricos diferentes. Tradição que, para Muniz Sodré, “afirmava-se não como forma paralisante, mas como algo capaz de configurar a permanência de um paradigma negro na descontinuidade histórica” (1988, p. 56). Por isto mesmo, pode-se afirmar que o *continuum* de uma africanidade na diáspora vai ser possibilitado pela força da memória coletiva que, mesmo rasurada, permite ao africano e a seus descendentes a manutenção de um patrimônio simbólico herdado do continente.

Esse africano deportado, o “*migrante nu*” – aquele que chega despojado de tudo, de suas tradições familiares, da imagem de seus deuses, de seus objetos e principalmente de sua língua – colocado no interior do sistema escravocrata, pelo poder da memória consegue recompor a sua cultura. Comentando a ação empreendida pelo africano, cujo suporte foi a memória, Glissant assim se pronuncia:

[...] Ora o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos de rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é resconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. Embora esse neo-americano não cante canções africanas que datam de dois ou três séculos, ele re-instaura no Caribe, no Brasil e na América do Norte, através do pensamento de rastro/resíduo, formas de arte que propõe como válidas para todos. (apud, ROCHA, 2005, p. 20)

Além de reconstruir a sua cultura que entrava em contato com as dos povos autóctones das Américas – de acordo com Glissant – o africano criaria o fenômeno da criouliização. Para o autor, tal fenômeno se realiza, entretanto, de forma desequilibrada e injusta, na medida em que os componentes culturais africanos e negros são correntemente inferiorizados. Segundo o crítico e poeta, a criouliização exige uma equivalência de valor entre os elementos heterogêneos colocados em contato. O autor

ressalta que, apesar da inferiorização sofrida por uma das culturas posta em contato, a criouliização acontece, mesmo nessas condições. Entretanto, o processo “deixa um resíduo amargo, incontrolável”. As circunstâncias especiais em que a criouliização provocada pelo evento da escravidão acontece, a partir de uma cultura que se coloca imperativamente diante da outra, faz com que em boa parte da *Neo-América*, tenha sido

preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, primeiramente através de uma revalorização da herança africana, e foi o que constituiu o chamado indianismo haitiano, o renascimento de Harlem e enfim, a negritude – a poética da negritude de Damas e de Césaire que converge com a teoria da negritude de Senghor. (apud, ROCHA 2005, p. 21)

Ao refletir sobre o fenômeno da criouliização descrito por Glissant, creio poder incluir nesse pensamento a fusão das diversas culturas africanas transplantadas para o Brasil. Nesse sentido, essas culturas realizaram uma espécie de compressão, na medida em que se misturaram entre si. Wilson do Nascimento Barbosa, reconhecendo a pluralidade de culturas africanas implantadas no território brasileiro, argumenta, entretanto, que o negro, ao chegar ao Brasil, não se afirma mais como ovambo, cabinda, nagô ou macua, pois tem de se inserir em uma nova situação:

ele foi membro de uma nova comunidade, a Comunidade Negra dos Despossuídos, a comunidade dos escravizados, que não se construiu por opção, mas por pressão exterior, por violência exterior, fundindo características e preocupações totalmente diferentes; fundindo modos de ver que não deveriam andar juntos e, conseqüentemente, como cultura, produzindo uma superestrutura “milhares de anos à frente” da experiência particular de cada negro (1994, p. 13, grifos no original).

Pode-se estabelecer, no texto citado, uma interlocução com o de Glissant no que diz respeito à recomposição a partir de “rastros/resíduos” nas culturas negras das Américas.

Seguindo ainda o mesmo Wilson Barbosa, na mesma obra, a cultura negra no Brasil guarda ainda “grande parte dos instrumentos materiais de cultura ainda vivos, embora simplificados” (p. 31). O autor exemplifica informando que, na África, existem sete tipos de gongo ou berimbau, porém que, aqui no Brasil, só sobrevive uma forma. Os sete berimbaus africanos guardam significações sagradas diferentes entre si, relacionadas a entidades e estados grupais diversos. A quantidade de instrumentos e sua

função diferencial deixaram de existir na América, porque, com a conjunção de variadas culturas, surgiu “um novo significado, uma nova leitura para um conceito síntese”. E o autor continua:

Pode-se esquecer as sete formas sagradas do berimbau, mas não se perde o berimbau, e a sua função convocatória. Se a cultura não pode se reproduzir pelo seu máximo, ela se reproduzirá pelo seu mínimo, mas ela ainda será produzida.

É interessante notar o aspecto provocativo de uma cultura que se reprime: ela se reduz, mas, ao mesmo tempo, se concentra: ela caminha por uma centralidade, diminui os seus gestos expansivos, mas mantém-se por gestos essencialistas. (1994, p. 31).

Joel Rufino dos Santos, refletindo sobre o Movimento Negro e a crise brasileira, apresenta também algumas análises a partir da “compressão” das culturas distintas que existiam no solo brasileiro:

[...] Aludimos a certa altura ao *confinamento* e *liquidação* de culturas sociais e politicamente não-hegemônicas. Foi parcialmente o caso do Brasil, onde diversas culturas e criptocivilizações se fundiram sob pressão do escravismo (o que aliás aconteceria também com as culturas indígenas). Não tivemos um só exemplo de confinamento prolongado de qualquer delas, a compressão, que gerou o que se convencionou chamar *cultura negro-brasileira*, tem sido a norma (1994, p. 158 grifos no original).

A cultura negra é vista por Joel Rufino como o núcleo da cultura popular de nosso país, que é um sistema que se completa pela contribuição de elementos indígenas, europeus e até mesmo asiáticos. Ele também aborda a desvalorização que sofre a cultura negra por parte de uma elite social que tem um profundo menosprezo pelo saber do outro. Situando a cultura popular brasileira no contexto político-ideológico nacional, o historiador afirma, no texto apontado, que:

Ela é que está por toda parte – com maior ou menor teor de negritude, por assim dizer –, contrapondo-se às maneiras de organizar a compreensão do real privativas das elites, à sua cultura, em suma. Naturalmente, do ponto de vista destas últimas, cultura são apenas as suas maneiras, não passando as do povo de manifestações folclóricas. (idem, p. 158-9)

Retomo aqui a questão já enunciada de que o africano, *migrant nu*, que em terras brasileiras aporta como escravo, tendo perdido o seu território físico, ao chegar na diáspora, busca a reterritorialização no terreiro. Vai ser nesse “território político-mítico-

religioso” que o patrimônio simbólico do negro brasileiro vai encontrar o seu lugar de transmissão e preservação, conforme pontua Muniz Sodré (1988, p. 50).

No espaço do terreiro, parece-me que se pode observar também o fenômeno da criouliização, quando se pensa nas culturas diversas que ali se amalgamam. Para Muniz Sodré, aqui no Brasil, se introduz um novo caráter no culto aos orixás. Na África Ocidental, cada região ou cada cidade era regida, às vezes, por um único orixá, que possuía uma relação de ancestralidade com a dinastia local – Oxalifã era cultuado em Ifá; Oxaguiã em Egibé; Xangô em Oyó; e outros em outras cidades. No Brasil, – insiste Muniz – a concentração dos Orixás, em uma mesma cidade ou região, promoveu o estabelecimento de um novo espaço mítico e histórico, lugar de manutenção e propagação da cosmogonia negra na diáspora. Sodré percebe, nesta adaptação, a reelaboração ou a redefinição das “regras originais” que, no fundo, acabam por contribuir para a preservação de uma matriz fundadora (1988, p. 56).

O espaço do terreiro vai ser, sem dúvida alguma, o lugar de reterritorialização de uma cultura fragmentada, de uma cultura de exílio. É ali que o indivíduo vai reviver, vai tentar refazer a sua família, o seu clã, que extrapola os laços sanguíneos, como na África. No espaço do terreiro, ele buscará o sentido de pertencimento a uma coletividade e ritualisticamente vai reencontrar a sua nação. Tal espaço acaba por induzir posturas, comportamentos, assunções de outras coletividades em seus filhos. Várias criações como os afoxés (grupos carnavalescos), congadas, maracatus, folias, grupos de samba, etc. podem ser reconhecidos como “desdobramento das matrizes simbólicas” (1988, p.59) dos terreiros, conforme ainda atesta Muniz Sodré, na mesma obra. O terreiro se apresenta, pois, como um espaço mantenedor e difusor de memórias coletivas.

O terreiro, para Marco Antônio Chagas Guimarães, em sua dissertação de Mestrado, em Psicologia, ganha o significado simbólico de quilombo. Analisando a construção de identidade em comunidades de terreiro, o psicólogo diz:

Foram e ainda são quilombos as comunidades de terreiro que ao longo da história do negro no Brasil mostraram ter sido o *locus* de engendramento por suas características especiais de útero mítico, que possibilitou a reaglutinação dos elementos fundamentais para a manutenção do negro enquanto grupo e cultura, (1990, p. 24, grifos no original).

O terreiro, Casa de Axé, monumento de uma memória viva da África, em terras brasileiras, tem ali a mãe (Iya) ou o pai (Babalorixá) que imprime, no corpo dos iniciados, uma nova marca.

Locus de fundação dos africanos vindos para a diáspora e de seus descendentes, lá estão as mães, como Iya Nassô, a primeira, mãe da casa inaugural de candomblé no Brasil. A casa Branca ou do Engenho Velho, *Axé Iya Nassô Oká*, surgida em Salvador, Bahia, na metade do século XIX. Foi o *Axé Ilê Iya Nassô Oká*, o primeiro *ventre mítico*, ponto acolhedor, sustentáculo, fio de prumo, para corpos, considerados *res*, coisa escrava.

A restauração da cosmogonia negro-africana foi, sem dúvida alguma, a estratégia mais fecundante que amparou, ou melhor, forjou a constituição de uma identidade afro-brasileira. Várias movimentações e diversos movimentos guardam implícita ou explicitamente marcas simbólicas, influências de um *modus vivendi* salvaguardado no espaço das religiões de matriz africana.

Várias foram as formas de revivência da África na diáspora instalada em terras brasileiras. O continente africano, em especial a África sub-sahariana, se apresenta como um forte dado constitutivo de nossa cultura nacional, atravessando e marcando distintivamente a formação da nação brasileira.

Robert Anderson fala de uma “negritude intrínseca à [...] composição cultural” do brasileiro, o que permite que o “discurso negro no Brasil” afirme não somente o seu centro próprio como pode vir ocupar a posição de centro da nação.⁹ O pesquisador, ao refletir sobre o mito de Zumbi e de Exu e seus significados, ainda acrescenta que a construção mitológica de Zumbi permanecerá como “chave neste processo de recentralização. À medida que Exu apropria os significantes enganosos do colonizador e os transforme”, dando voz à luta para que o povo se construa naquilo que ele é. Essa “negritude intrínseca”, defendida pelo pesquisador americano, explicita-se de diversas formas na vida do negro brasileiro. Uma negritude que se revela desde o modo de assunção do corpo até a maneira de se postar no mundo e de criar formas e táticas de sobrevivência (1996, p. 112-3).

⁹ Embora a instituição de qualquer discurso como centro, conseqüentemente institua outros discursos como periféricos, pelo conjunto das idéias propostas no texto de Robert Anderson, não acredito que o autor esteja propondo a substituição de um pensamento de um discurso hegemônico por outro, criando o novo tipo de logocentrismo, e, sim, reforçando um espaço de valorização de um e de outro.

Negritude que pode comportar atos como, por exemplo, o de *gingar*, revelando uma sabedoria corporal afro, conforme propõem as reflexões de Wilson Barbosa (1994). Observando a ginga, não só como postura corporal, mas também como postura existencial do negro, o estudioso busca, na própria dinâmica da cultura negra, elementos para a construção de um aparato crítico-teórico para amparar algumas análises sobre a inserção, os modos de afirmação e a alienação do negro na sociedade brasileira. Constrói hipóteses de trabalho a partir do seguinte conceito que ele apresenta para “ginga”:

Conhecemos a ginga como um movimento de avanço e recuo, um negaceio feito com o corpo, uma forma de deslocamento reto ou circular; este movimento de dança varia de ritmo e velocidade, e tal como nos recordamos dele, assim de pronto, ele está relacionado com a prática da capoeira. Ou seja, o capoeira ginga para adquirir velocidade; para dissimular o golpe; para surpreender o adversário com seu movimento; para escapar ao golpe do adversário. Este é um bom ponto de partida para o nosso entendimento de hoje. A ginga é, pois, um movimento equilibrador para aquele que a pratica; desequilibrador, para aquele que não a pratica. Ela elimina surpresas para quem a pratica; e gera movimentos surpreendentes, para aquele que não a pratica (*sic*). (1994, p. 26)

Acompanhando a abordagem de Barbosa sobre a ginga trazida para o Brasil pelo africano tornado escravo, é possível reconhecer a presença da “ginga profana, a ‘retilínea’ e a sagrada, a ‘circular’ ” entrelaçadas no solo brasileiro. Aqui não há uma distinção notável, afirma o historiador. O sagrado e o profano se podem cruzar. A ginga retilínea está presente no candomblé e na umbanda; a circular, na capoeira de Angola. A ginga, segundo o autor, está situada nas sociedades primitivas, quando o corpo individual era compreendido como parte do corpo coletivo. Gingava-se para receber energias das forças da natureza e obter uma integração total com elas. A verdadeira sabedoria, continua Barbosa, a lógica mais poderosa, era a que compreendia o homem, e todas as coisas da natureza, como elementos interligados. Gingando, chegava-se “ao transe hipnótico e à potenciação procurada pelo grupo”. Movia-se, “até tornar tudo vazio, fundindo mente e corpo num único movimento” (1994, p. 30).

As culturas africanas e, conseqüentemente, a afro-brasileira, podem ser compreendidas como culturas gigantes.¹⁰ Parte dessas culturas gigantes é

¹⁰ Conta-se que, nos primórdios do futebol brasileiro, qualquer falta cometida por um jogador negro contra um branco, além de significar a punição do negro pelo juiz, dava ao branco o direito de agredir fisicamente o adversário negro. Gingando o corpo, o jogador negro encontrava um modo de escapar da falta que muitas vezes o branco cavava sobre ele. Gestos defensivos, surgidos de uma sabedoria corporal,

reterritorializada em solo brasileiro e vivida ainda hoje na contemporaneidade. Em vários momentos específicos, sobretudo religiosos, recorre-se ao atabaque, ao tambor, ao berimbau ou a outro instrumento de corda, jogando com a função alucinatória do som sobre os “ouvintes-dançarinos” que se desligam da realidade circundante, adentrando o “reino comum do sonho, no processo de potenciação da mente coletiva”. Essa vivência de “potenciação da mente coletiva”, ainda segundo Barbosa, é a

via por onde a cultura negra recria, levanta das cinzas, e oferece-se como uma festa ao corpo entreaberto daqueles que a assumem. Através do movimento rítmico é possível “retornar” a uma culturalidade reprimida, e “assenhorear-se do passado”. Tal era o processo de identificação coletiva nas culturas dravidi, egípcia, etíope, daomeana etc, antigas. E tal é o processo hoje, nos “terreiros” de capoeira, umbanda, candomblé, quimbanda, etc, no que se refere ao Brasil. (1994, p. 31, grifos no original)

Retomando a ideia de “negritude intrínseca” presente na sociedade brasileira, dada a nossa composição étnico-cultural, que não se organizou e nem se organiza suavemente, pode-se considerar também essa negritude como forma de desafio, afirmações e táticas de sobrevivência, cujas raízes estão plantadas em uma história marcadamente violenta.

René Depestre (1980) refere-se a um passado do movimento da negritude que está estritamente ligado ao modo de colonização das Américas:

La négritude, de mouvement de contestation littéraire et artistique qu'elle a été à ses débuts, à idéologie d'Etat qu'elle est devenue, n'est toutefois pas un phénomène de génération spontanée. La négritude a un passé: elle est, à coup sûr, étroitement tributaire de l'histoire et des structures sociales façonnées par les scandales américains de la traite négrière et du régime de plantation. (1980, p. 83)¹¹

Sem aprofundar a distinção que Zilá Bernd (1987) propõe para os termos negritude e Negritude, é interessante destacar que a negritude, entendida como resposta a um estado de dominação, sempre existiu. O negro constantemente buscou formas de

guardada na memória do corpo introduziram, no futebol brasileiro, uma técnica própria, distinguindo-o do futebol europeu. Wilson Barbosa lamenta a perda de nosso “futebol gingador, o futebol surpreendente, o futebol dos garrinchas, didis, rubens, moacires e djalmas.” (1994, p. 22)

¹¹ “A negritude, de movimento de contestação literária e artística que foi, de início, à ideologia de Estado que se tornou, não é todavia um fenômeno de geração espontânea. A negritude tem um passado: ela é com certeza, estreitamente tributária da história e das estruturas sociais geradas pelos escândalos americanos do tráfico negreiro e do regime de plantação.”

enfrentamento ao colonizador, e, muitos de seus atos estavam, apenas, travestidos de aceitação, ou, como se expressa hoje em linguagem corrente, marcados por certo “jogo de cintura”. Voltando os olhos para uma releitura da história do negro no Brasil, encontra-se a negritude a realizar-se aqui, antes mesmo de ganhar mundo o discurso ideológico proposto por seus teóricos.

A gênese da negritude para Deprestre se dá no fenômeno da *marronnage*¹² cultural. Pela *marronnage* cultural, o escravo na América e seus descendentes reagiram à opressão social e racial que despersonalizava a sua vida. Foi ela, para o crítico, a maneira de o escravo reestruturar, em terras estrangeiras, os componentes articuladores de sua identidade histórica.

Ao conservar uma cosmovisão negra paralela a uma cosmovisão que lhe era imposta, o negro mantinha seus valores fundamentais, reelaborando-os, apesar da força daqueles que o dominador lhe impingia. Segundo o autor,

Le marronnage des valeurs dominantes leur permit une réélaboration des traditions africaines démantelées. Grâce aux facultés de la mémoire collective e de l’imaginaire, ils purent inventer de nouvelles règles de vie en société qui restructuraient leur personnalité (1980, p. 102).¹³

A *marronnage*, como mecanismo de defesa, como estratégia de sobrevivência, impedia a perda, o esvaziamento dos referenciais da cultura do escravo e, conseqüentemente, do seu poder de resistência, conforme aponta a fala de Deprestre, na obra citada:

Mouvement de légitime défense, le marronnage contribua à limiter les dégâts dans les esprits. Il sauva de la zombification tout ce qui pouvait être sauvé

¹² “O termo *marron* vem do espanhol *simarron* e designa um macaco que vive no mato, de onde só sai, furtivamente, para se alimentar. A partir dele, se criou a palavra *marronnage*, que se refere à fuga dos escravos, sós ou em grupos, mas que é também usada no sentido cultural. Optei por conservar *marron* – e *marronnage* –, e não quilombola, pois, nas Antilhas, não existiam estruturas semelhantes aos quilombos, onde se organizava uma vida comunitária.” (Na presente nota explicativa da origem do termo *marron* e a tradução dos textos citados da obra *Bonjour e Adieu à La Négritude* de René Deprestre, contei com ajuda da Prof^a Dr^a Jovita Noronha).

¹³ “A *marronnage* dos valores dominantes lhes permitiu uma reelaboração das tradições africanas desmanteladas. Graças às faculdades da memória coletiva e do imaginário, eles puderam inventar novas regras de vida em sociedade que reestruturariam sua personalidade.”

dans la religion, la magie, les arts plastiques, la danse, la musique et, bien sûr, la faculté de résistance à l'oppression. (1980, p. 104).¹⁴

Pensando o fenômeno da *marronnage* cultural vivido pelos negros, em relação à cultura do branco europeu colonizador, como um meio de manutenção da cultura que lhe era própria, de imediato, pode-se fazer uma correlação com o chamado “sincretismo religioso brasileiro”, defendido por diversos estudiosos. Muniz Sodré ao situar etimologicamente a palavra *sincretismo*, informa que o vocábulo se origina do termo grego *syn-kerami*, cujo significado é “misturar junto com”. Tal mistura “implica uma troca de influências, uma afetação recíproca entre dois termos distintos”, afirma o estudioso, (1988, p. 58). A partir da leitura etimológica do termo e da observação do modo como se deu o que tem sido chamado de sincretismo religioso, Sodré desenvolve algumas argumentações, bastante pertinentes, sobre a existência, ou não, desse fenômeno no campo religioso brasileiro.

O processo sincrético faz parte da história de qualquer religião, afirma o pesquisador. O próprio cristianismo guardou influências judaicas, gregas, romanas e outras, como também modificou religiões de várias civilizações. O culto nagô sincretizou-se com o de outras etnias africanas, passando por processos de reelaboração e interpretação. Muniz Sodré ressalta que o sincretismo “implica sempre transformações litúrgicas de parte a parte”. Não havendo essas transformações recíprocas, não acontece o *syn-kerami*. Pode-se aferir que a mistura do catolicismo brasileiro com as religiões negras “são mesclas de segunda ordem”, porque a essência ou “o paradigma institucional” não sofre modificação real, afirma Sodré (todas as citações aspeadas pertencem à mesma obra e página).

É perceptível, apesar do chamado “sincretismo”, a autonomia dos princípios místicos e dos rituais entre os orixás e os santos católicos. Considerando, pois, as argumentações de Muniz Sodré, sobre as *sincretizações* brasileiras, no que tange ao catolicismo e à religião dos orixás, de imediato, torna-se possível propor uma relação com o pensamento defendido por Depestre. Para o pesquisador haitiano, como defensiva e protestando contra a pressão evangelizadora do Ocidente, o negro coloca

¹⁴ “Movimento de legítima defesa, a *marronnage* contribuía a limitar os estragos íntimos. Salvava da zumbificação tudo o que podia ser salvo na religião, na magia, nas artes plásticas, na dança, na música e, seguramente, na faculdade de resistência à opressão.”

“*Un masque blanc sur les dieux noirs (Uma máscara branca sobre os deuses negros)*”, realizando, assim, o fenômeno da *marronnage* religiosa (1980, p. 101).

Compreendendo as manifestações culturais negras como negritude, na medida em que afirmam a nossa condição étnica e a nossa ancestralidade, Nei Lopes, na introdução do livro de autoria de Wilson Barbosa e de Joel Rufino, aqui citados, destaca o carnaval baiano que, entre 1892 e 1897, apresentava os grupos, compostos só por negros, denominados “Embaixada Africana”, “Pândegos D’África” e a “Chegança Africana”. Informa ainda que, no Rio de Janeiro, no final do século XIX, havia a “Companhia dos Pretos”, formada pelos trabalhadores do Porto. Essa Companhia fazia parte da “Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café”, Sociedade conhecida como *Resistência* e que teve papel preponderante no Movimento Operário Brasileiro (1994, p. 8).

As escolas de samba são vistas também por Nei Lopes, na referida introdução, como um espaço propiciador de uma vivência negra e uma forma organizada de enfrentamento da cultura oficial, desde a década de 20 até os fins dos anos 50. Ainda citando:

As escolas de samba cariocas eram organizações político-ideológicas que, além de atuarem nos moldes das modernas associações de moradores (A “Azul e Branco” do Salgueiro, conseguiu nos anos 30, evitar na justiça o despejo de todo o morro, reivindicado pelo grileiro Emílio Turano), saíam à rua para ocupar, como de fato ocuparam, um espaço que lhes era negado no carnaval branco da “avenida” e em todo contexto embranquecido da “cultura” oficial. (idem, p. 8)

Podem ser considerados, ainda, como espaços vivenciadores de negritude, as respeitáveis irmandades religiosas católicas: Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e a Irmandade de São Benedito que, no período escravocrata, promoviam “caixas”, cuja finalidade era recolher a contribuição de negros alforriados, objetivando a compra de novas alforrias. Existem controvérsias quanto ao valor dessas irmandades, como espaço de enfrentamento diante do colonizador, pois cristianizar, tanto na África como na diáspora, significou colonizar. No mesmo navio em que vieram os “descobridores”, os invasores, os colonizadores – aqueles que se fizeram donos da terra – veio também a igreja com seus representantes, para “apascentar as ovelhas” e torná-las mansas ao mando dos senhores. Dilatar o “Império” e a “Fé”, conforme indica Laura Padilha, utilizando Camões, (1995, p. 11), eram proposições que se

correspondiam reciprocamente. Porém, não sendo o colonizado a *tabula rasa* imaginada pelo colonizador, o africano, nos interstícios de uma religião que lhe estava sendo impingida, mascarou de branco seus deuses negros ou enegreceu os deuses brancos pela maneira peculiarmente negra de dialogar com a fé cristã.

Se as religiões de matriz africana permitiram aos povos diaspóricos reviverem aspectos de suas histórias e reencontrarem laços míticos de um passado ancestral, a assunção do sistema religioso judaico-cristão, principalmente o católico, no caso brasileiro, não conseguiu interceptar totalmente uma vivência religiosa, anteriormente experienciada pelo africano. Há algumas manifestações religiosas negras em que, embora o mito seja cristão, a ritualização, a *performance* desenvolvida para a cultuação desse mito é marcadamente negra. Essa interposição entre o conteúdo e a forma de uma vivência religiosa assumida pelo africano e por seus descendentes que se tornaram cristãos é observada também por Helena Teodoro. A pesquisadora, lendo Muniz Sodré, analisa determinadas práticas religiosas católicas concluindo que “o conteúdo é católico, ocidental, religioso, mas a forma litúrgica é negra, africana, mítica” (1989, p. 240). Ainda segundo Teodoro, as irmandades religiosas, embora sendo de inspiração católica, também cumpriam o papel de recuperar os sentidos da família extensiva ligada pelos laços míticos. Do ponto de vista da ensaísta, a família extensiva africana, de maneira geral, é substituída pelas irmandades religiosas, “nas quais a referência à nação ancestral congrega fiéis adeptos da seita, possibilitando fortes vínculos sociais e mesmo substituindo a referência familiar”, (1989, p. 242).

Uma intersecção de signos cambiantes pode ser apreendida nas manifestações religiosas negras orientadas pela fé católica. Santos do panteão católico, como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia tornam-se protetores míticos dos escravos e dos “homens de cor”. A demonstração de fé por esses santos oportunizou a revivência da história e da tradição cultural negra. Festas, danças, músicas, encenações reavivam a memória do negro escravizado, colocando-o como um povo distinto, criador e mantenedor de produtos culturais próprios. O congado e outras manifestações consideradas como folclore, caracterização que muitas vezes esvazia os sentidos dinâmicos e atuais de tais fenômenos, perduram ao longo dos tempos, reproduzindo, encenando uma memória coletiva. E guardam, ainda na contemporaneidade, um caráter cultural religioso.

Retomando outra observação de Helena Teodoro, em que a pesquisadora destaca formas litúrgicas negras a revestir conteúdos cristãos (1989, p. 240), meu olhar se volta

para uma comunidade negra, da periferia de Belo Horizonte. Ali, naquele pequeno pedaço de África, reterritorializado em terras mineiras, a comunidade guarda o nome de seu fundador, Arthur Camilo Silvério, negro livre, que adquiriu um patrimônio – a terra – originando, assim, a Comunidade dos Arturos. O grupo continua mantendo uma forte relação com o solo, de onde tira os seus proventos, vendendo pelas redondezas o excedente.¹⁵

Os Arturos professam a religião católica e são profundos devotos de Maria. Nas festas dedicadas à Nossa Senhora do Rosário, e em outras comemorações como o dia 13 de maio,¹⁶ a maneira negro-africana de se relacionar com o mito e de conduzir o rito é indubitavelmente explicitada. A obra *Arturos: Olhos do Rosário*, de Núbia Pereira e Edimilson de Almeida Pereira (1990), por exemplo, oferece-nos a seguinte leitura para o significado da festa-celebração de Maria:

A festa dos Arturos é o traço básico de sua característica enquanto grupo e o laço que une os membros da comunidade é a fé na Senhora do Rosário: cada um deles é o elo na Corrente de Maria. Estar em elo é um estado que se concretiza na comemoração, quando todos retornam ao passado, quando os ancestrais atravessam o espaço e vêm compor a “ingoma” dos vivos e dos mortos. (1990, p. 38, aspas no original)

O texto continua, informando sobre o momento religioso-festivo dos Arturos. Percebe-se, então, que a religião se transforma em um agente propiciador de um encontro com a ancestralidade negra:

O Arturo é o filho de África, herdeiro da magia de seu povo: através da cultura dos ancestrais, ele volta à Terra-Mãe, à Grande Família Negra, pela festa que reconduz. É a festa – a festa da fé, da família da Grande Mãe – que os irmana, refundindo-os na família da terra. (1990, p. 39)

¹⁵ Tive a oportunidade de conhecer, nos anos 70, uma mulher da comunidade dos Arturos. Ela trabalhava em um bairro de Belo Horizonte. Mesmo podendo dormir nessa casa e retornar para a sua, nos finais de semana, ela preferia, entretanto, ir e vir todos os dias, recusando-se terminantemente a ficar uma noite sequer sem os seus. Nessa época, também os Arturos evitavam o matrimônio com pessoas que não fossem da comunidade, e havia um esforço coletivo para que os seus membros trabalhassem no próprio território.

¹⁶ Os Arturos comemoram festivamente o 13 de maio, louvando a Princesa Isabel, o que gera um desentendimento entre eles e o Movimento Negro (MN). Nas comemorações mais recentes já surgem cartazes com dizeres reflexivos sobre a abolição, fato que sem dúvida alguma, se dá por influência e interferência do Movimento Negro. José Geraldo da Rocha observa o conflito histórico do congado com o MN. Enquanto os congadeiros louvam o 13 de maio, o MN questiona essa comemoração. Para José Geraldo Rocha, a procissão, a dança, a espiritualidade negra, enfim toda “a movimentação tem sentido no que diz respeito à construção da dignidade, da cidadania, e da vida da comunidade (...) Ao colocarmos os Arturos na perspectiva de lutas implícitas, talvez seja possível compreendê-los melhor.” (1998, p. 32)

Acompanhando ainda a descrição/análise sobre a festa de Maria, vê-se que o corpo, por meio dos gestos, da fala, do vestuário se traduz no diálogo do Arturo com a divindade. Os signos da fé se exteriorizam em vários detalhes e a religião é vivida como pertença da coletividade. Os pesquisadores observam que o “grupo porque dança junto” “valoriza o coletivo”, e ainda acrescentam, na obra citada, que:

Dançar cantando, é falar a Grande Linguagem, o signo do corpo e do som, quando os movimentos, a palavra, o toque dos tambores, o bater das gungas – tudo codifica a angústia do homem que indaga ao Criador sobre o seu destino. [...] O comportamento é importante, o ritual é sagrado, a fé se concretiza no vestuário, no instrumento, na dança. Diante da mãe celeste o filho não murmura isolado: são os filhos que gritam juntos, puxados pelo tambor, formando-se a “gunga de Mareia”. (idem, p.39-40, aspas no original)

Louva-se a divindade para religar-se ao Cosmos em toda a sua amplitude, para reencontrar os ancestrais e tem a dança como um ritual propiciador desse reencontro. Outro momento festivo em que a África é rememorada pelos Arturos é a *festa do cortejo*, quando a comunidade promove uma caminhada pelas ruas de Contagem, relembando seus antepassados escravos em terras mineiras. Segundo os pesquisadores citados, as festas de cortejo, danças e andanças abertas ao público circundante,

[...] simbolizam a volta ao Grande Espaço, para recriação do sagrado: percorrer os caminhos trilhados pelos ancestrais é reviver a força de comunicação com o mundo invisível, é participar dos mistérios dos que já foram. Espaço visitado e tempo vivido são fontes de renascimento, de retorno à Unidade, desde que os antepassados deixaram a herança do experimentado. Revisitar e reviver colocam os descendentes em comunhão com os primeiros familiares. (1990, p. 41)

Mais uma manifestação que traz a África para o palco da memória, na comunidade dos Arturos, é o ritual do candombe, uma dança que acontece ainda em algumas cidades do interior de Minas. O candombe mineiro é uma dança de pretos velhos e que talvez tenha uma correspondência sígnica com o jongo do Rio de Janeiro, que sobrevive na Serrinha, Madureira, e ainda em cidades interioranas do Estado do Rio, historicamente marcadas por grandes levadas de africanos vindos como escravos.

O jongo inicialmente apresentava um momento sagrado e outro profano. O primeiro momento, ou a encenação relacionada ao sagrado, ficava restrito aos iniciados. Hoje, no Rio, apresentações de jongo podem ser acompanhadas em espetáculos

oferecidos pela cultura negra, em locais públicos. O sentido sagrado, entretanto, continua na memória dos jongueiros, ao falarem da origem da dança.

Quanto ao candombe, muito segredo se guarda em torno do ritual, que se desenvolve ao som de três tambores sagrados, condutores do canto e da dança. Os tambores do candombe têm como funcionalidade, ainda seguindo os pesquisadores na referida obra, chamar os antepassados e são os “corpos intermediários entre os vivos e os mortos”. (p. 88) Durante o ritual, continuam informando Gomes & Pereira, os participantes executam significativos movimentos corporais diante dos instrumentos. Os mais velhos são os que imprimem ao corpo uma postura original, o que provoca a seguinte impressão aos pesquisadores:

[...] parece que o corpo é atravessado por uma força nova e alheia à sua estrutura, o que causa estremecimentos e gestos inesperados. É como se houvesse perdido a referência inicial e a animação do corpo – tal como ocorrida no passado – já não se possa reconstruir. Perdida a matriz do gesto, o corpo do candombeiro de hoje percorre os apagados vestígios que o inconsciente registrou. (1990, p. 88)

O candombe era um dos momentos catárticos do negro tornado escravo. Como uma fonte, assinalam por fim Gomes & Pereira, na página já citada, que o ritual “alimentava a esperança dos negros oprimidos: havia uma hora e um lugar em que, a nível mítico, o escravo vencia o senhor”.

Apesar de minha tese não abarcar a questão afro-americana, julgo pertinente tecer alguns breves comentários em relação ao *brother* da América do Norte. A explicitação da fé cristã de nossos malungos norte-americanos, por uma outra via, aponta semelhanças em nossas diferenças.

Sabe-se que, nos Estados Unidos, a grande maioria negra assumiu a religião do colonizador, restando poucos vestígios de uma cosmogonia negro-africana. Entretanto, o afro-americano, na sua maneira de conduzir a fé cristã e de interpretar a Bíblia, acaba também por matizar de negro a religião do colonizador.

Robert Anderson, a partir de estudos de Stuckey e Thompson, estabelece uma certa correspondência entre o “*ring shout*” ou o cantar de roda, o “*spiritual*” e outras formas de arte afro-americanas com o círculo na cosmologia bakongo. O sentido da roda para os afro-americanos – diz Anderson – estaria relacionado ao significado do círculo para o povo bakongo. Representaria não somente o “movimento do sol, mas também o movimento das almas através da linha de Kalunga, visualizado como o mar

ou outro corpo de água grande, ou como uma linha horizontal que intersecciona o círculo.” (1996, p. 115, todas as citações).

Com base ainda nos estudos de Stuckey, Anderson reconhece o transe como um momento de encontro, de comunhão com os ancestrais. Essa forma de buscar um reencontro com os antepassados era muito comum nas regiões de onde saiu um grande número de africanos tornados escravos. Esses africanos, aportados na diáspora americana, ao buscarem a comunhão com os ancestrais, tinham no cantar de roda um meio que propiciava a integração entre eles. A roda fazia deles uma extensão das outras pessoas que não estavam ali e que eles nem conheciam. O círculo simbolizava a pertença e “a união integral da comunidade” (1996, p. 116).

O sincretismo religioso, nos Estados Unidos e no Brasil, vivenciado sob as dobras do cristianismo, sob as aparências de uma fé cristã, ocultava a africanidade. Os escravos, ao se aglutinarem em torno de algo comum, a religião do senhor, serviam-se de um veículo adequado para uma integração pan-africanista. O pregador negro não tinha somente uma função espiritual, mas também uma função sócio-política. Anderson, ainda recorrendo a uma observação do escritor afro-americano, James Weldon Johnson, completa o seu pensamento, mostrando que, graças ao velho pregador negro (penso na figura e no papel do *griot*), se aglutinaram povos de línguas e culturas diversas que chegaram à América. O pastor, ao congregar tanta diversidade ao redor de si, organizava os primeiros sentimentos, os primeiros elos de unidade e de solidariedade experimentados pelos africanos e seus descendentes, na época da colonização dos Estados Unidos. (1996, p. 116, todas as citações do parágrafo)

É interessante observar, também, que, em algumas igrejas negras americanas, ainda acontece o fenômeno do transe durante o culto. O cristianismo afro-americano promove uma leitura negra da Bíblia.¹⁷ Moisés, a promessa e a busca da Terra da Libertação são pensados e vividos tanto como libertação metafísica, quanto como libertação e compromisso de luta terrena. O papel do pregador negro foi relevante durante o período histórico da escravidão e, ainda na contemporaneidade, abarca responsabilidades sociais e políticas, além da espiritual. Um exemplo marcante e indiscutível, entre outros, foi o de Martin Luther King.

¹⁷ Um valioso trabalho, em terreno brasileiro, que narra o surgimento e a atuação, desde 1983, dos Agentes Pastorais Negros Católicos e procura repensar uma Teologia que reflita “a especificidade de ser negro, com culturas diferentes buscando a libertação oferecida por Deus a todos os povos”, é a obra *Teologia & negritude*, de José Geraldo Rocha. (1998).

Recolhendo as ideias até aqui expostas, creio ser válido afirmar que foi como herdeiros de uma cultura gingante que os negros, na diáspora africana, sobreviveram ao genocídio físico e cultural que lhes foi imposto. Foi a ginga de corpo e mente que lhes permitiu produzir exercícios memoráveis no tempo. Exercícios fertilizados por uma memória em busca de uma continuidade, apesar de vários momentos de intersecção. Uma memória recriadora que reinventa uma tradição, que propõe a criação de mitos fundantes como o de Zumbi. Uma memória que se converte no próprio elogio da memória, como se pode perceber no verso de Edmilson Pereira de Almeida: “Os meninos criaram memória antes de criarem cabelo” (1991, p. 97).

Foi a cultura gingante que permitiu ao negro embranquecer os orixás na aparência; enegrecer os santos católicos, elegendo-os como protetores míticos; perturbar a teologia cristã e salvar parte de sua cosmogonia ancestral. Porque a ginga, como ressalta Barbosa, serve para dissimular o golpe, para surpreender o adversário; é um movimento equilibrador para quem a pratica. Buscando, pois, o equilíbrio, o prumo, o africano tornado escravo, que trazia a sua sabedoria, a sua epistemologia, os seus modos de produzir conhecimentos, soube jogar com a aproximação dos contrários. Contrários oferecidos não só pela cultura dos colonizadores, mas pelas culturas originais da terra brasileira, as indígenas, e ainda as diversidades culturais oferecidas pelas várias etnias africanas aqui aportadas. Essa experiência de aproximação de contrários, vivida desde a África, é apreendida, por exemplo, no Ilê Oxossi, um dos terreiros nagô, fundadores do candomblé no Brasil. Existe ali um assentamento para “caboclo”, que referencia o índio brasileiro. O culto do caboclo, fundamentado em uma simbologia indígena, é uma recriação nacional do culto negro em rememoração aos ancestrais, conforme enfatiza Muniz Sodré.

Jogar com a lógica dos contrários, proposição ainda defendida por Muniz Sodré (1988, p. 57), foi sempre a postura litúrgico-existencial do negro. Buscava-se jogar com as diferenças, através “da sedução simbólica e do encantamento festivo”. Mas também se buscava garantir, salvar e expandir algo que era pertença de uma identidade étnico-cultural. Para Muniz, esse jogo, esse diálogo, esse cruzamento, essa relação com o contrário não institui, não faz imperar “o princípio lógico do terceiro excluído, da contradição: os contrários atraem-se, banto também é nagô, sem deixar de ser banto”. As conclusões do estudioso brasileiro levam-me a pensar na facilidade com que determinados líderes políticos e intelectuais africanos e também brasileiros navegam nos mares marxistas. Ateus, teoricamente livres de religião, entretanto, banham-se,

alguns com maiores ou menores conflitos, nas águas batismais cristãs e/ou nas fontes-natureza dos orixás.

Robert Anderson (1996, p. 112), ao destacar a miscigenação e a transculturação de um grande número de pessoas de ascendência africana, no país, diz que esses fatores oferecem “experiências africanizantes” ao povo brasileiro. Nota-se que tais experiências proporcionadas por uma África, por mil Áfricas, ou ainda por Áfricas invisíveis que nos habitam, explicitam-se constantemente no cotidiano brasileiro. Há um Brasil rememorativo de África em nós. Lembranças africanas reconstruídas na diáspora. *Souvenirs* de viagem daqueles que vieram como imigrantes forçados transformaram-se em memória guardiã. Memória que se vingou, cantando para Mamãe Oxum aos pés da Senhora da Conceição ou fez de Efigênia, a santa negra, uma *Yabá* protetora dos negros. Memória que reteve a brincadeira *Os Escravos de Jó*, canção-senha de negros fugitivos, solitários ou futuros quilombolas e guardou também a sonorização da dor de Sambalelê que *está com a cabeça quebrada*.

Memória esgarçada, mas que, como um sonho tenaz, busca reconstruir-se na tentativa de recompor a história silenciada, deturpada, queimada do negro no Brasil. Memória da qual brotam Zumbi dos Palmares, Dandara, Chico Rei, Luiza Mahin e outros. Memória, força-motriz de movimentações e movimentos. Força impulsionadora do negro em movimento e do Movimento Negro.

Uma memória africana foi revivida e protegida pela *nfinda*. No mato, embrenhando-se floresta adentro, os africanos exilados em terras americanas sonhavam encontrar um possível caminho de volta para a África. Impossibilitados do retorno, por meio do quilombo ou mocambo no Brasil, *palenque* em Cuba e na Colômbia, ou *cumbe* na Venezuela, usaram meios defensivos contra a escravidão, que se constituíam em lembranças de estratégias guerreiras da Rainha Nzinga, conforme a afirmação de Martins Lienhard (1999, p. 120):

Na América, o estabelecimento de quilombos manifesta a relativa continuidade de uma prática banto que se observa, particularmente, no âmbito da luta da rainha Nzinga (ou Ginga) contra os portugueses (Angola, sec. XVII). Na prática de Nzinga, o quilombo era a forma que adotava o seu estado em tempo de guerra. Em situação de guerra, com efeito, a corte da rainha abandonava o espaço “civilizado” para se instalar no interior dos matos [...]

Sabe-se que, no passado, as organizações quilombolas foram revivências de um modo organizativo da vida africana em solo brasileiro. Pode-se dizer que, na contemporaneidade, reviver a história dos quilombos, impregnar-se da mística quilombola é buscar, por via de uma segunda imagem, a impressão primeira de um lugar original e de um tempo remoto que ficou para trás.

Abdias Nascimento (2002, p. 264), partindo da observação do que os quilombos historicamente significaram, reconhece a manutenção de uma prática quilombola, ao longo do tempo, nas formas organizativas negras. Uma *práxis* afro-brasileira, denominada por ele de *quilombismo*, estaria presente em vários focos de resistência física e cultural do negro brasileiro. E enfatiza que os quilombos, espaços que resultaram de “uma exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga do cativo e da organização de uma sociedade livre”, serviram e servem de modelo para organizações negras do passado à contemporaneidade. Para Nascimento existe uma mística quilombola latente ou patente, como forma defensiva e afirmativa do negro, na sociedade brasileira. A retomada do nome Quilombo e/ou Palmares em várias organizações do passado, e ainda do presente, aponta para o significado da ação quilombola como um paradigma de organização social entre os negros brasileiros. E acrescenta que

[...] o quilombismo tem se revelado fator capaz de mobilizar disciplinadamente o povo afro-brasileiro por causa do profundo apelo psicossocial cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros. (2002, p. 265)

Ao apropriar-me do conceito de quilombismo proposto por Abdias Nascimento, acrescento um outro aspecto que, apesar de implícito na proposição do autor, não foi assinalado em seus escritos. É preciso distanciar o conceito de quilombo da idéia de gueto. Aprofundo aqui um pensamento de Mirian Alves¹⁸, poetisa, para quem *gueto* supõe impotência. O espaço do gueto não é uma livre escolha e, sim, um lugar para onde o sujeito é confinado, é empurrado, enquanto o espaço do quilombo traz em si a ideia de resistência. O sujeito quilombola opta pelo lugar do quilombo, assim como se compromete em organizar coletivamente esse espaço. O quilombo pode ser pensado, pois, como um espaço de vivência que se dá pelo enfrentamento, pela audácia de contradizer, pelo risco de *contraviver* o sistema.

¹⁸ Reflexões e discussões informais, travadas com Miriam Alves, uma das dinamizadoras e ex-integrante do Grupo Quilomhoje Literatura, de São Paulo.

O quilombo, no entanto, não garantia ao escravo a liberdade. Era escravo e escravo fugido, redobrando-se, assim, a sua exclusão social. O quilombola era o marginal, o fora-da-lei, como observa Zilá Bernd (1988, p. 80).

Distingo ainda quilombo de senzala, pois a resistência é um espaço autoconstruído, enquanto que a senzala, área demarcada como o *gueto*, guarda um sentido de espaço que se constitui cercado pela imposição do outro. Entretanto, a senzala subverte também a extensão do mando, na medida em que é a oposição da casa-grande, constituindo-se em um polo ameaçador.

O que Abdias Nascimento chama de quilombismo, e que caracteriza uma “práxis afro-brasileira”, analogicamente pode ser detectado nos modos de construção de uma linguagem negro-americana. Com uma utilização *sui generis* da língua inglesa, um discurso “nacional” negro americano, segundo Homi Bhabha (1998, p. 205) foi construído “a partir de estratégias retóricas de hibridismo, deformação, disfarce e inversão” dos signos. Comportamento estabelecido no campo da linguagem, e que provoca uma cisão no discurso totalitário da nação americana, tal inversão sgnica permite ao negro norte-americano afirmar um lugar discursivo próprio, para o que ele queria construir como nacional.

Bhabha, ao ler o texto de Houston Baker, destaca a análise que este faz do “projeto discursivo” do Renascimento do Harlem, vendo-o como um projeto modernista, embora não tanto do ponto de vista literário, mas pela “insurreição [*maroonage*] radical” que os afro-americanos empreenderam no campo da cultura, ao pensarem o “nacional”. O que Baker tenta apreender como modernista no projeto, observa Bhabha, são as “condições enunciativas agonísticas” em que o Renascimento do Harlem realiza e formata o seu fazer cultural. O texto “nacional” negro é produzido “a partir de estratégias retóricas de hibridismo, deformação, disfarce e inversão” que analogicamente são ampliações das táticas de guerrilhas das comunidades quilombolas, formadas por escravos desertores e fugitivos, *Maroons*, cuja opção de vida os colocava, segundo Baker, nas fronteiras ou mesmo nas margens “de *toda* promessa, lucros e meios de produção americanos” (1998, 205-6, grifos no original, todas as citações).

José Eduardo Fernandes Giraudo (1997, p. 44), ao comentar sobre a escrita afro-americana, se reporta também à obra de Houston Baker, citando o que o pesquisador chamou de “o jogo triplo de Calibã”, isto é, enfrentamentos a partir de uma *tática* linguística em que o dominado, por meio de uma ação de guerrilha ou *cimarronería*

levada no *interior* do território linguístico dos antigos senhores inventa modos defensivos.

Foi, pois, pela apropriação da linguagem do senhor, pelo uso dos signos linguísticos como forma de ocultamento diante do branco e ao instituírem um outro modo de significação que era desvendado somente pelo próprio negro, que os ideólogos do Harlem Renaissance se postaram como “aquilombados” nos jogos da linguagem, como Glissant nas Antilhas. Estrategicamente, tais ideólogos fizeram da língua inglesa um *locus* de afirmação e identificação do negro americano. Embora as estratégias de afirmação do negro brasileiro não tenham sido realizadas no campo idiomático, o que se quer apontar é uma possível e também mística quilombola, orientadora de um comportamento linguístico do negro americano.

Na tática de disfarce elaborada pelo uso diferencial do idioma do colonizador, e que ainda hoje distingue o inglês falado pelo negro americano, pode ser depreendido o conceito de gíngua, proposto por Wilson Barbosa, estendendo-o ao nível da linguagem. Ao pensar a necessidade da tática linguística para que o negro pudesse transitar no território do senhor e não ser compreendido a não ser pelos seus iguais, busco um aspecto levantado enfaticamente por Eni Orlandi em seus estudos de análise do discurso. A pesquisadora considera o confronto entre a língua do colonizador e a do colonizado como sendo um “embate político-linguístico” (1988, p. 9).

Quando a memória dos africanos vingou em todos os países formados pelos povos da diáspora, esparramando, em cada território, raízes das culturas negras, reconhece-se uma memória que *vingou e vingou*. Uma memória que vicejou contra as intempéries do tempo escravocrata e que se desforrou das situações de violência física e simbólica sofridas pelo africano e seus descendentes. A “árvore do esquecimento” é um exemplo da agressão que era imposta aos africanos, no sentido de confundir-lhes a memória, quando se aproximava o momento em que seriam embarcados para terras estranhas rumo à escravidão. Violência que aparece narrada por José Luis Lizalde no texto “*Se acabó la esclavitud?*”

Conocimos el Camino del Esclavo, un trayecto recuperado en Ouidah, lugar de la costa donde embarcaban a sus presas los barcos negreros de los portugueses, ingleses y otros pueblos “civilizados” para llevarlos rumbo a América y Europa y vender a los que sobrevivían al sufrimiento del viaje y a los malos tratos.

En el pueblo, antes de llegar a la playa, hay un gran árbol que es llamado el “árbol del olvido”, alrededor del cual hacían dar tres vueltas a los esclavos y

les recalcan que sería la última vez que pisaban su tierra a la cual debían olvidar para siempre.¹⁹ (1999, p. 54, aspas no original)

No texto, e na mesma página apontada, pode-se ler ainda o que deveria significar em termos psicológicos, o momento da volta em torno da “árvore”, para o africano, na medida em que atingia suas crenças vivenciais. Soma-se a isto o medo, ao atravessar Kalunga.

Tortura psicológica unida a la física, que en la mentalidad africana es un verdadero suplicio. No hay nada peor para ellos que morir lejos de su poblado. Algunos hacen viajes larguísimos para morir en el lugar donde nacieron y, si no lo logran, la familia se encarga de traerlos y se considera que descansan en paz sólo cuando vuelven a su lugar de origen.²⁰

Mesmo tendo a sua memória agredida, o africano e seus descendentes lançam-se ao exercício de reconstruir, de reinventar identidades com base na recordação.

África, âncora dos navios de nossa memória, brilha, muitas vezes bastante ensanguentada, no palco onde se encena a reconstrução de nossas identidades. E as crianças cedo devem ser convidadas para interferir nessa vital trama. Elas atendem à fala do poeta mineiro e antes de criarem cabelos, deixam brotar a memória.

Navegar nas águas da História é navegar nas águas da certeza (pelo menos é o que dizem os historiadores tradicionais). Navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do impreciso. Sendo a memória, nas tradições ágrafas, o meio de salvaguardar a tradição, abordar as culturas africanas e suas ramificações pela diáspora, em princípio, significa colocar em cena o papel e a função da memória no campo da tradição oral.

Dos vários estudos e considerações existentes sobre a memória, para a minha pesquisa, interessa-me principalmente o pensamento de Halbwachs, sobre a existência de memórias individuais e memórias coletivas. Para ele, a memória coletiva abarca as

¹⁹ Conhecemos o Caminho do Escravo, um trajeto recuperado em Uidá, lugar da Costa onde os portugueses, ingleses e outros povos *civilizados* embarcaram seus prisioneiros nos navios negreiros para levá-los em direção à América e à Europa e vender os que sobreviviam ao sofrimento da viagem e aos maus tratos.

No povoado, antes de chegar à praia, havia uma grande árvore, que era chamada *árvore do esquecimento*, ao redor da qual, faziam os escravos dar três voltas e incutiam-lhes que aquela seria a última vez que pisavam em sua terra, que deveriam esquecer para sempre. (tradução livre)

²⁰ Tortura psicológica unida à física, que na mentalidade africana é um verdadeiro suplício. Na há nada pior para o africano do que morrer longe do seu povoado. Alguns empreendem longas viagens para morrer no lugar em que nasceram e, se não conseguem, a família se encarrega de trazê-los e só se considera que descansam em paz quando retornam ao seu lugar de origem. (tradução livre)

memórias individuais, porém se distingue delas. Não existe a memória individual sem a coletiva, pois é essa que dá sentido à outra. Segundo o autor, a memória é sempre coletiva, pois se organiza no interior de grupos sociais. Portanto, a memória é social. Halbwachs conclui ainda que

[...] a memória coletiva não se confunde com a história, e [...] a expressão "memória histórica" não foi escolhida com muita felicidade, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto. A história sem dúvida, é compilação dos fatos que ocupam o maior espaço na memória dos homens. (1990, p. 80)

Na esteira de Halbwachs, Pierre Nora, historiador francês, discorrendo sobre memória e história, também opõe o estatuto das duas, dizendo o seguinte:

Memória, história: longe de serem sinônimos tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, [...] sensível a todas transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica. [...] A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é por natureza múltipla e dilacerada, coletiva plural, individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para universal [...]. (1993, p. 7-28)

A memória como busca, como afirmação do passado é transmissora de experiência. Ela traz um passado elaborado, analisado, filtrado pelos olhos do presente. O passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente.

Ecléa Bosi, (1998, p. 55) ao discorrer sobre a memória de velhos, afirma que “na maior parte das vezes lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado”. E conclui que “a memória não é sonho, é trabalho”. De Bosi busco ainda outra reflexão, quando a ensaísta, em seus estudos sobre memória e sociedade, a partir de Frederic Charles Bartlett, diz na mesma obra:

Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história. Este é, como se pode supor, o momento áureo da

ideologia com todos os seus estereótipos e mitos. No outro extremo, haveria uma ausência de elaboração grupal em torno de certos acontecimentos e situações. A rigor, o efeito, nesse caso, seria o de esquecer tudo quanto não fosse “atualmente” significativo para o grupo de convívio da pessoa. (p. 66-67, aspas no original)

Ao deter-me nas considerações citadas, estou pensando no esforço consciente de historiadores, contistas, poetas, críticos, pesquisadores, artistas, políticos, educadores etc. para escreverem e/ou produzirem um discurso a partir de um lugar marcado por uma voz outra. Esforço e desejo de criar novos significados, novas interpretações, novas narrativas para a África e para os povos diaspóricos.

Se a história *esqueceu-se* de registrar ou pouco registrou os eventos relacionados ao africano e aos seus descendentes no Brasil, a memória gesta uma ficção que passeia pelos interstícios dessa história e gesta também análises, críticas, movimentos e movimentações que forjam uma outra leitura histórica. Foi a memória celebrante de Zumbi que instituiu o 20 de novembro e constantemente pede uma revisão da história não só do negro brasileiro, mas do país. É esta memória que está sempre a lembrar que a história também é suscetível de utilização, manipulação e esquecimento.

Considerando a função da história e da memória, este texto conclama as duas. E começa, conclamando a memória dos poetas. Porque os poetas inventam caminhos, inventam retorno, inventam chegada para diluir ou negar a dor da partida. Inventam que somos inteiros ou recuperáveis, talvez. Quem sabe eles apenas acreditam que é possível encontrar Ajalá²¹, o oleiro que com perfeição mistura o barro, a água e as coisas da natureza para fazer os Orís, a cabeça dos humanos. Para muitos deles, Ajalá ainda está na África. Assim, é preciso não sair de lá ou retornar sempre. Retornemos.

²¹ Ajalá – Segundo um dos mitos nagôs, “Quem modela os *orís* (cabeça) é Ajalá... ele é muito velho mas modela no barro com perfeição a cabeça dos homens...mistura no barro um pouco de coisa da natureza... se tem mais água, a pessoa pode ser de *Oxum* ou *Iemanjá*, se é mais terra, de *Obaluaiê*, depois *Olorum* dá vida com seu *emi* (hálito) ... São duas as cabeças, uma fica no *Orum* – terra dos orixás, e a outra vem para *Ayê* – terra dos homens. Quando morremos, as cabeças se encontram no *Orum* com *Oxalá* ...” In BARROS, 1999, p.125.

Capítulo II

Sobre Esperanças: Corpos e pele – Nei Lopes e Edimilson de Almeida

Pereira

“O oceano separou-me de mim

[...]

Na minha história

Existe o paradoxo do homem disperso.”

Agostinho Neto

O domínio das águas, *território líquido*, se assim se pode dizer, permitiu aos grandes navegadores invasões de outras terras. Navios aventureiros, em que a bússola e as lunetas se confundiam com a coragem e a ganância, venciam procelas.

Navegar é preciso. *Terra à vista* foi um sintagma glorioso somente para os que chegavam. Avistar a terra era o antegozo da posse. Terra à vista não instituiu uma descoberta e, sim, um apagamento do outro.

De Agostinho Neto (1985, p. 41) tomei os versos usados como epígrafe, vendo neles o angustiado sentimento de quem não proclamou terra à vista, e, sim, lamentou o seu território invadido, seu corpo raptado e carregado nos negreiros. As águas-lágrimas da dispersão explodem na voz do poeta “Ainda o meu canto dolente / e a minha tristeza no Congo, na Georgia, no Amazonas” (1985, p. 42). Mas esse mesmo pranto, brotado de uma memória longínqua, congrega todos numa aldeia imaginária, onde os filhos próximos ou distantes contemplam o “rosto vincado da mãe” (TENREIRO, 1994, p. 71). E os poetas seguem cantando a *sagrada esperança* de um *corpo vivido*. Em suas *incursões sobre a pele* da memória, capturam sinais para, depois, engrandecê-los pelo discurso poético. Com suas penas, eles escarificam cicatrizes, manchas, vestígios e se reconhecem no outro. E, a partir da condição de sujeitos pertencentes a povos diversos, descobrem-se: “Ô compadre: seu nome / é o meu noutra corpo” (PEREIRA, 1991, p. 132) ou, ainda, “Minha alma oceano / É tão igual à tua” (LOPES, 1996, p. 38). É, também, como filhos *tornados* pródigos, “contra a vontade própria”, que, cansados de sofrimentos e mais sofrimentos e de algumas parcas aventuras, percebem que seus corpos viajantes singraram mares, mas têm *o coração em África*, em parte ou no todo. Urge, então, inventar movimentos de sustentação da memória. Recordar é preciso. Ficcionalizar também.

Assim, a literatura, como uma agulha mágica nas mãos dos povos colonizados, surge, retecendo fios esgarçados de um tecido antigo e roto, pano de fundo de um passado. Fendas, espaços lacunares, fuligem do tempo são preenchidos por uma poética

da relembração. Busca-se o esquecido. A literatura pode, também, ser a voz e a letra do presente, mover-se entre *o aqui* e *o agora*, retendo o atual, poetizando o *instante-já*. E ainda, porque a ficção muito pode anunciar profética e poeticamente o futuro, imaginando *o vir a ser*. Esses três movimentos do e no tempo executados pela literatura se observam nas obras *Sagrada Esperança*, de Agostinho Neto, (1985); *Corpo Vivido*, de Edmilson de Almeida Pereira, (1991); *Incursões Sobre a Pele*, de Nei Lopes, (1996).

Uma leitura dialogada dos textos dos três poetas nos permite a percepção de que uma memória histórica, marcada por elementos comuns, pertencente tanto à África como ao Brasil. Em alguns textos, uma África particularizada pode ser apreendida. Angola surge, corporificada como espaço próprio, nos poemas de Agostinho Neto, angolano, e nos de Nei Lopes, afro-brasileiro. Eu, leitora viajante, em movimentos de ir e vir, sinto a África plantada aqui em solo brasileiro. E procuro-me localizar naquilo que somos, a partir dos sumos das raízes ou rizomas (como preferem outros) de uma ancestralidade africana que existe em nós.

O primeiro texto pode ser lido como letras que desejam contar fatos fundantes de nossa afro-brasilidade. É o poema “História para ninar Cassul-Buanga”, de Nei Lopes²², (1996, p. 23-4). O poeta com os seus versos busca um passado, alongando-o até adentrar no futuro. Ele amalgama o velho tempo ao tempo menino.

HISTÓRIA PARA NINAR CASSUL-BUANGA

(com acompanhamento de marimbas)

Um dia, Cassul-Buanga, alguns chegaram:
A pólvora no peito, uma bússola nos olhos
E as caras inóspitas vestidas de papel.
Vieram numa nau de velas caras,

²² Nei Lopes é o nome artístico de Nei Braz Lopes, nascido no Rio de Janeiro, em maio de 1942. Bacharel em Direito, pela antiga Universidade do Brasil, opta pela música e pela literatura. Compositor profissional desde 1972, é um dos mais expressivos nomes do samba carioca. Com uma obra sempre voltada para a cultura afro-brasileira, sambista, poeta, contista, romancista, autor de livros infanto-juvenis e pesquisador Nei Lopes tem as seguintes publicações, dentre outras: *O samba na realidade* (1981); *Islamismo e negritude* (co-autoria, 1982); *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (1982); *Casos crioulos* (contos, 1987); *Incursões sobre a pele* (poemas, 1996); *Bantos, malês e identidade negra* (1988); *Dicionário banto do Brasil* (1996); *Novo dicionário banto do Brasil* (2003); *Logun-Edé: santo menino que velho respeita* (1999) *Zé Kéti, o samba sem senhor* (1999); *Kitábu, o livro do saber e do espírito negro-africano* (2005); *Dicionário escolar afro-brasileiro* (2007); *Histórias do Tio Jimbo* (2007); *Dicionário literário afro-brasileiro* (2007); *Kofi e o menino de fogo* (2007); *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (romance, 2009).

Bordadas de cifrões.
 Suas mãos eram de ferro
 E falavam um dialeto
 De medo e ignorância.

E fomos.
 Amontoados, confundidos, fundidos, estupefatos
 Nossas dignidades eram dadas mar atrás
 Aos peixes.

Chegamos:
 Nosso suor foi o doce sumo de suas canas
 – nós bagaços.
 Nosso sangue eram as gotas de seu café
 – nós borras pretas.
 Nossas carapinhas eram nuvens de algodão,
 Brancas,
 Como nossas negras dignidades
 Dadas aos peixes.
 Nossas mãos eram sua mão-de-obra.

Mas vivemos, Cassul. E cantamos um *blues!*
 E na roda um samba
 De roda
 Dançamos.
 Nossos corpos tensos
 Nossos corpos densos
 Venceram quase todas as competições.
 Nossos poemas formaram um grande rio.
 E amamos e nos demos.
 E nos demos e amamos.
 E de nós fez-se um mundo.

Hoje, Cassul, nossas mulheres
 – os negros ventres de veludo –
 Manufaturam, de paina, de faina
 Os travesseiros
 Onde nossos filhos,
 Meninos como você, Cassul-Buanga,
 Hão de sonhar um sonho tão bonito...
 Porque Zâmbi mandou. E está escrito.

A busca do passado histórico pelos povos subjugados, ontem e hoje, tem sido um movimento marcante e de cunho emancipador. Como tal passado não se inscreveu na história elaborada pelos dominadores, sofrendo um processo de apagamento, ou,

quando escrito, foi violentamente deturpado, o fenômeno literário, surgido a partir desses sujeitos históricos, afirma-se muitas vezes como invocação e exaltação de uma história subterrânea na qual estão inscritos. História que aflora, desafiando, questionando, transgredindo relatos instituídos, oficializados por uma cultura hegemônica. Observa-se, pois, uma história e uma ficção que se volta para o interior de uma realidade própria, circundando mundos específicos, trazendo um discurso próprio que revela a voz dos que, até então, foram silenciados.

Edward Said comentando a obra de Salman Rushdie, *Midnight's children* observa que esse é um texto marcado por um esforço consciente de mostrar que o Oriente procura misturar o seu discurso ao da Europa, do Ocidente. O que se deseja é que as “histórias marginalizadas, suprimidas ou esquecidas” sejam reconhecidas pela Europa. “Esse tipo de trabalho” – completa Said – “foi levado a cabo por dezenas de estudiosos, críticos e intelectuais no mundo periférico; chamo esse esforço de *viagem para dentro*” (1995, p. 274, grifos no original).

Na leitura de “História para ninar Cassul-Buanga”, pode se identificar a escrita que Said chama de “viagem para dentro” e ainda outras. A primeira, aquela que o poeta faz em direção à história de sua terra. Um empreendimento que aparece marcado pelo esforço, pela escolha consciente que o leva a escrever a “história marginalizada, suprimida, esquecida”, usando ainda os termos do crítico. Outras viagens são apreendidas na leitura do poema. Uma segunda viagem aparece simbolizada pela travessia da África para a diáspora. Ela é o fato em si, a matéria discursiva do poema. A terceira viagem o poeta faz por meio de sua memória, a introspecção no território de suas lembranças. Uma quarta é a travessia que ele executa ao dirigir-se ao seu ouvinte, o menino Cassul-Buanga, oferecendo-lhe o produto de seu esforço, o resultado de seu trabalho rememorativo. O menino, como a nova terra, é o ponto de chegada. Cassul Buanga é aquele que nasce e que é o novo território. É o fruto do mundo construído pela participação do “migrante nu”, aqui voltando a pensar com Glissant.

Em “História para ninar Cassul-Buanga”, o poeta, já nas primeiras linhas, dialoga com a tradição africana em que contar/cantar são artes conjuntas. O pedido de “acompanhamento de marimbas” surge, lembrando que a música acompanha vários momentos da vida do africano, estando presente nos rituais religiosos, nas celebrações da vida e nas cerimônias da morte. A criança africana cresce, cantando e ouvindo cantigas para dançar, brincar, contar histórias, etc. Segundo Solomon Mbabi-Katama “a puberdade é uma ocasião solene para diversos grupos étnicos que celebram esse

momento com músicas de circuncisão, danças e expressões plásticas como máscaras e pinturas corporais” (1977, p. 28). A música faz parte da *performance* da arte de contar histórias.

No começo do poema, fica também marcado que o contador tem um “público” simbolizado por Cassul-Buanga. O vocativo – “Cassul-Buanga” – indica a interação do “griot”²³ com o seu interlocutor, alguém que é conhecido, pois tem o nome evocado. Cassul-Buanga, chamado pelo contador, simboliza o próprio grupo, ao qual aquele contador pertence e mais velho conta para transmitir o saber ao mais novo: o menino. Sobre a interação do ouvinte com o contador, na cultura angolana, Laura Padilha assim observa:

O contador e seus ouvintes são seres em interação para quem o dito cria a necessária cumplicidade e reitera que é preciso *ser*, na força da diferença, preservando-se, com isso, o vasto manancial do saber autóctone. Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia. (1995, p. 15)

Mbabi-Katama musicólogo ugandense, assim descreve o “griot”:

Homem de muitas facetas, o *griot* africano é músico, contador de histórias, menestrel e genealogista. Depositário das tradições de seu povo, memorizou sua história e assimilou sua sabedoria, sua moral e seu humor. Quando se apresenta “até o sol pára para escutá-lo”. (1973, p. 27, aspas no original)

O início do poema relembra uma prática cultural africana, em que o ato de contar é acompanhado pelo ato de cantar. Esse procedimento poético marca não só o desejo do poeta em aparentar o texto escrito brasileiro com o texto oral africano, como também afirma a filiação cultural e histórica dos afrodescendentes. Imitando o “griot”, o poeta constrói uma história, que tem como protagonista o africano e seus descendentes nas Américas, particularmente no Brasil. Espelhando-se no contador, imita o seu fazer, e a sua função. Busca impedir o silêncio causado tanto pelo esquecimento, como pelo desconhecimento da tradição.

Refletindo sobre os discursos históricos das tradições orais e enfatizando a dupla função do “griot” que “era romper o silêncio do esquecimento e exaltar a glória da

²³ Embora a categoria do “*griot*” se fundamente na oralidade, sendo ele o homem da expressão oral, aqui estou considerando o poeta como um moderno “*griot*”.

tradição”, Boubacar Barry (2000, p. 5), observa que os historiadores modernos africanos aprenderam nas universidades a escrever a história, confrontando documentos escritos com relatos orais. Entretanto, lamenta que as fontes escritas tenham sido privilegiadas. Sua impressão era de que as fontes orais foram utilizadas apenas para corrigir ou confirmar os escritos. Para ele, na maioria dos estudos, faltou uma análise que fosse capaz de apreender “a lógica interna dessas fontes orais elas próprias [sic] como um outro discurso histórico que teria sido transmitido com o objetivo bastante preciso de contar a História”. (p.5)

O poeta conta a “História para ninar Cassul-Buanga”, a história do menino e a sua própria história. Ele é autor e personagem, sujeito e objeto. Ele, ao contar a sua experiência, realiza um “exercício de sabedoria”, usando aqui uma expressão de Laura Padilha, quando a autora se refere ao ato milenar da narração de histórias na cultura angolana. Ato fundado na arte da oralidade, difusor das vozes ancestrais e mantenedor da lei do grupo, completa a pesquisadora (1995, p. 15). O menino ouve a sua história, narrada do ponto de vista do dominado. O velho retoma o tempo primordial, o tempo de seus próprios ancestrais, quando todos ainda estavam na África.

Ecléa Bosi acompanhando o texto de Walter Benjamim sobre a arte de narrar, diz que “a arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”. (1998, p. 85) É o que se dá no poema de Nei Lopes. Retomo aqui as três estrofes iniciais do texto, buscando comprovar o que venho tentando costurar com a leitura.

Um dia, Cassul-Buanga, alguns chegaram:
A pólvora no peito, uma bússola nos olhos
E as caras inóspitas vestidas de papel.

Vieram numa nau de velas caras,
Bordadas de cifrões.
Suas mãos os eram de ferro
E falavam um dialeto
De medo e ignorância.

E fomos.
Amontoados, confundidos, fundidos, estupefatos
Nossas dignidades eram dadas mar atrás
Aos peixes.

No poema, várias inversões e transgressões marcam a história contada “do lado de cá”. Estranhos não eram os que estavam na terra, o dono do *colo*, o *incola* e, sim, o outro que chega, o *inquilinus*, aqui, outra vez, pensando com Alfredo Bosi (1994). Tinham “pólvora no peito, uma bússola nos olhos / E as caras inóspitas vestidas de papel”.

A segunda estrofe, descrevendo os navios, denuncia o sentido exploratório, ganancioso, brutal, da expedição. Ao comentar a fala dos que chegaram, o poema traz uma imagem em espelhos, invertida. “Falavam um dialeto / De medo e ignorância”. Sabemos que o colonizador sempre julgou as expressões linguísticas do colonizado como menores. As línguas africanas sempre foram apresentadas como “dialeto”. Laura Padilha, ao falar do olhar do colonizador sobre as línguas nacionais angolanas, aponta que

O fato de serem tais línguas percebidas como bárbaras e/ou exóticas, na visão do colonizador, abre uma questão fundamental para este, ou seja, a imperiosa necessidade de dotar o colonizado de uma língua cristã, com a qual dilatasse, ao mesmo tempo, a fé e o império. ‘Civilizar’ o negro implica, necessariamente, fazer dele um falante – o mais das vezes mau – da língua portuguesa. (1995, p 11, aspas no original)

Em poucas palavras, na primeira e na segunda estrofe, tudo foi dito sobre aqueles que chegaram. Os versos “A pólvora no peito” e “suas mãos de ferro” metaforizam a violência da invasão do território africano.

O primeiro verso da terceira estrofe indica, pela pessoa verbal, que o “griot” está contando a própria história: “E fomos”, nós, sujeito oculto. O contador é também personagem. Uma experiência autobiográfica, a de sujeito pertencente à coletividade dos povos diaspóricos, dá o sumo da história. É um fato que se conta de dentro. O eu lírico é também o ator daquilo que o texto encena. A partir da terceira estrofe, pode-se observar que há uma constante e crescente voz que se pronuncia como “nós”, marcando o sujeito do discurso. Talvez se possa dizer que, enquanto na primeira e na segunda estrofes, há um movimento de descrição, quando o poeta relata a chegada dos invasores, nas estrofes subsequentes, há um movimento de inscrição do sujeito no poema.

Os poucos versos, das três primeiras estrofes, 12 somente, diante dos 41 do poema, sugerem um movimento defensivo da memória que não quer se aprofundar em determinadas lembranças. Da descrição dos invasores, nas duas primeiras estrofes, o

poeta passa repentinamente para a descrição do aprisionamento no navio. A mudança rápida da cena inscreve as duas situações em um mesmo estado de comoção – “confundidos, estupefatos” – gerado pela invasão e pelo aprisionamento. Esse estado de comoção vai sendo apresentado gradativamente, até chegar ao clímax; “Amontoados, confundidos, fundidos, estupefatos”. O discurso poético cobre desde a condição física dos africanos no navio, “amontoados”, até a descrição do estado moral em que se encontravam, “estupefatos”. A situação de “confundidos” pode ser lida também como uma alusão à ignorância do colonizador diante dos vários povos, das várias etnias que haviam sido aprisionadas.

Nei Lopes, em seus estudos sobre os africanos desembarcados no Brasil como escravos, denuncia a ausência de conhecimento do português, em relação à diversidade étnica que compunha a “carga negreira”. São do pesquisador, enquanto descansa de seu ofício de poeta, as seguintes palavras:

Os velhos manuais de história do Brasil costumavam dizer, sem maiores explicações, que os negros africanos aqui chegados eram *Sudaneses* ou eram *Bantos*. Costumavam também esses manuais contrapor os Bantos aos Sudaneses, lançando sobre os primeiros o estigma da mais absoluta inferioridade e mitificando os segundos, principalmente os islamizados. (1988, p. 1)

Lopes comenta, ainda, na mesma obra, que o desconhecimento do português a respeito dos povos africanos, capturados e negociados como mão-de-obra escrava, era tão grande que os colonizadores confundiam “etnias com portos de embarque” (p. 4). A terceira estrofe, também concisa, relata a viagem. É como se o poeta não quisesse rememorar, demorar nessa passagem histórica, comum aos povos da diáspora, marcada pela impotência, pelo desespero. O poeta foge desse relato, distanciando-se do “Navio negreiro” de Castro Alves que, às vezes, chega a se assemelhar a um elogio da dor. Os versos, “nossas dignidades eram dadas mar atrás / aos peixes” nos trazem a lembrança dos corpos africanos que Kalunga guardou e falam de nossas “*racines sous-marines*” que transversalizam a história da diáspora africana, conforme a proposição de Glissant (1981, p. 134).

As estrofes finais são retomadas, para continuar a leitura do texto.

Chegamos:
Nosso suor foi o doce sumo de suas canas

– nós bagaços.
 Nosso sangue eram as gotas de seu café
 – nós borras pretas.
 Nossas carapinhas eram nuvens de algodão,
 Brancas,
 Como nossas negras dignidades
 Dadas aos peixes.
 Nossas mãos eram sua mão-de-obra.

Mas vivemos, Cassul. E cantamos um *blues!*
 E na roda um samba
 De roda
 Dançamos.
 Nossos corpos tensos
 Nossos corpos densos
 Venceram quase todas as competições.
 Nossos poemas formaram um grande rio.
 E amamos e nos demos.
 E nos demos e amamos.
 E de nós fez-se um mundo.

Hoje, Cassul, nossas mulheres
 – os negros ventres de veludo –
 Manufaturam, de paina, de faina
 Os travesseiros
 Onde nossos filhos,
 Meninos como você, Cassul-Buanga,
 Hão de sonhar um sonho tão bonito...
 Porque Zâmbi mandou. E está escrito.

A partir da quarta estrofe, o espaço discursivo do poema traz a memória de vida dos africanos transformados em escravos em terras brasileiras. O primeiro verso, “chegamos”, finalizado por dois pontos, dá início a uma nova fala, a um novo relato. A voz que, anteriormente, se havia inscrito na “narração”, continua reafirmando a posição de protagonista no/do discurso e na/da história. O contador/cantador da “História para ninar Cassul-Buanga” tem em si as duas categorias de narrador propostas por Walter Benjamin (1994, p.198). Ele tem a experiência de “alguém que vem de longe”, trazendo um relato de viagem. Uma viagem, porém, que ele não empreende sozinho. Não é uma aventura solitária, mas uma travessia compartilhada com outros malungos. E ainda traz, além do relato da viagem, o contar de sua chegada e permanência no novo ayê. O sujeito do discurso poético, como o narrador de Benjamin, acumula a experiência da viagem forçada da África à diáspora. Ele traz, no corpo-voz, o testemunho do homem

que se fixou em um novo país, reterritorializando a sua cultura e como o “camponês sedentário” conhece as histórias e tradições de seu povo, desde a terra antiga.

Os versos da quarta estrofe:

Nosso suor foi o doce sumo de suas canas
 – nós bagaços.
 Nosso sangue eram as gotas de seu café
 – nós borras pretas.

e os outros, eloquentemente, situam o corpo escravo e negro como ponto central de toda a economia colonial. As metáforas “borras pretas” e “bagaço” indicam, na medida exata, o que resta, o que sobra do corpo e da dignidade do africano e seus descendentes na sociedade escravocrata. Há um tom irônico e afirmativo da condição negra, na voz que denuncia. Ao se valer de um recurso estilístico, a antítese “brancas” e “negras”, a imagem das carapinhas brancas surge, lembrando os algodoads cultivados pelos escravos, com seus corpos envelhecidos precocemente pelo trabalho. E, mais ainda, traz a lembrança dos velhos despojados de sua merecida respeitabilidade, como também rememora a dignidade dos africanos tragados por Kalunga.

“Nossas mãos eram a sua mão-de-obra” metonimicamente descreve o que significou cada mão escrava no quadro geral da escravidão. Faz-nos lembrar da fala do jesuíta Antonil, citada por Alfredo Bosi, “*Os escravos são as mãos e os pés do senhor de engenho, porque sem eles não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente*” (1992, p. 162, grifos no original).

A conjunção adversativa, que inicia a quinta estrofe, ressalta o fato de os africanos e seus descendentes terem conseguido retomar a vida, apesar de toda a oposição e de toda a adversidade. O “griot” pode afirmar:

Mas, vivemos Cassul (...)
 Nossos corpos tensos
 Nossos corpos densos
 Venceram quase todas as competições.

Construíram um mundo com seu trabalho e fizeram muito mais. Impregnaram o novo território com suas músicas, danças e expressões artísticas. E ofereceram, também, os poemas que “formaram um grande rio”.

Afirma-se, nessa estrofe, a condição humana do sujeito africano, que era visto e utilizado como *res*, coisa escrava. Para o colonizador, o africano se situava no espaço

intermédio entre o bicho e o homem. Diante da dúvida, era necessário “civilizá-lo” primeiro, escravizando-o, até que ele adquirisse características e competência para ingressar na chamada “humanidade”. Sobre os riscos que parte dos homens correm, quando alguns “humanos” classificam, ou melhor, desclassificam outros humanos, tentando impingir uma humanidade que é tida como modelar, Robert Anderson observa:

Não há problema *a priori* em presumir a existência de universais humanas, seja por causa de origens ou estruturas psíquicas comuns à espécie humana. Na verdade, convém fazer o mesmo. Não devemos esquecer-nos, contudo, de propor universais com cuidado, especialmente nós nos centros hegemônicos. É frequente formularmos “universais” dentro dos parâmetros da nossa própria história e mitologia. Tais “universais” nas mãos das elites se tornam, cínica ou inconscientemente, instrumentos de controle social, ao ponto de preordenar comportamento e crença “normais”. (1996, p.102, aspas no original)

O “griot” nos últimos versos da quinta estrofe, fala de amor, de doação, sentimento e atitude que seu povo experimentou.

O recurso estilístico, usado pelo poeta, o da repetição invertida dos versos: “E amamos e nos demos./ E nos demos e amamos./,” além de criar um ritmo forte, no interior do poema, enfatiza a existência de atitudes e sentimentos amorosos, no meio daqueles que viviam à mercê de um sistema desumano, que tentava descaracterizá-los como pessoas.

A presença também repetida da conjunção “e” vai amalgamando amor e doação – E amar e doar e doar e amar. O resultado dessa entrega total é a gênese de um novo fruto, concebido a partir do africano e de seus descendentes, colocando-os em uma posição demiúrgica. “E de nós fez-se um mundo.” Os versos se desenvolvem, trazendo a parte triunfante da história; um tom de vitória, a marcar o epílogo que se aproxima. Cassul é invocado pela segunda vez; “Mas vivemos, Cassul”. É preciso chamar a atenção do menino.

O poeta, nessa estrofe, nos traz novamente alguns indícios da transversalização histórica da diáspora africana. O africano, que chega aos Estados Unidos, e, mais tarde, os seus descendentes imprimem a sua voz e sua criação melódica, na cultura musical americana, o *blues*. Fenômeno similar acontece no território brasileiro, onde fica impresso o samba. Há uma unidade na diversidade, uma característica comum, para os povos da diáspora. Em cada território em que se encontra, uma relembração de África, âncora dos navios de nossa memória, explode com maior ou menor veemência. Surge,

como marca reveladora de uma ancestralidade negra, multifacetando o rosto de cada nação que se formou, tendo o africano e seus descendentes como uma de suas etnias constitutivas.

A anáfora nos versos “E na roda um samba / de roda dançamos” traz a imagem da roda, forma particular de se posicionar no espaço, imagem tão significativa nas culturas arcaicas, tanto nas horas de lazer como nos momentos religiosos, e ainda alude ao próprio samba de roda, modo original de brincar do samba brasileiro.

Na quinta estrofe, desenha-se um heroísmo que não está centrado em um herói particular, mas na coletividade, no povo negro, e ainda se deixa transparecer o forte desejo de compor, de narrar uma épica. Os seus versos cantam orgulhosamente os vencedores:

Nossos corpos tensos
Nossos corpos densos
Venceram quase todas as competições.

Interessante observar que o “griot” não elogia seu povo como super-herói, como vencedor imbatível: “venceram quase todas...” e não todas as competições. Haveria batalhas para Cassul-Buanga ainda enfrentar e vencer.

A sexta e última estrofe trazem a memória do presente. Cassul é invocado pela terceira vez. Na primeira foi invocado para tomar conhecimento de um passado distante, perdido e reencontrado nos fios esgarçados da memória. “Um dia, Cassul-Buanga, alguns chegaram:” Na segunda vez, é apresentado ao menino um passado também distante, mas que trazia um tempo passível de Cassul apreender: “Mas vivemos, Cassul. E cantamos um *blues*”. As marcas desse passado, o “griot” podia apresentá-las, destacá-las no cotidiano do menino, o *blues*, o samba, os poemas... A terceira invocação é oferecida ao mesmo como memória do presente: “Hoje, Cassul, nossas mulheres”. Ele é convocado para escutar a narração do “aqui e agora”. A fala do poeta, nesse momento, traz as mulheres, destacando a sua atuação no processo de existência-resistência. A metáfora designadora dessas mulheres, – “os negros ventres de veludo” – fornece uma imagem da mulher negra que apaga a da mulher escrava violentada em seu corpo-objeto do sistema, do senhor, bem como apaga aquela imagem da mãe preta (tão elogiada por alguns poetas), amamentando obrigatoriamente os filhos alheios, enquanto os seus morriam ou cresciam com fome. Os vocábulos “veludo” e “paina” podem ser lidos

dentro de um mesmo campo semântico relativo à maciez: “– os negros ventres de veludo – / Manufaturam, de paina, de faina”. A ideia de manufaturar remete a fabricar, a trabalhar, costurando o sentido com “faina”. Há uma antítese trabalhada no interior da estrofe, maciez e dureza, sonho e realidade. Interessante observar, também, que as mulheres lidam e sonham. Elas constroem os travesseiros. São elas que possibilitam os sonhos e o futuro:

Manufaturam, de paina, de faina
Os travesseiros
Onde nossos filhos,
Meninos como você, Cassul-Buanga,
Hão de sonhar um sonho tão bonito...
Porque Zâmbi mandou. E está escrito.

Cassul-Buanga, no final da história, é convocado pela quarta vez. Nessa convocação, é convocado a olhar para o futuro. Ele representa uma coletividade, não é único, mas todos os filhos, todas as crianças. Quem deve continuar a narrativa é ele e os outros – Cassul-Buanga. O “griot” contou a “História para ninar Cassul-Buanga”, uma narrativa para ninar e acordar. História que nina, que acalenta, afaga e alimenta a dignidade da criança, mas também história de acordar, ao falar à consciência do menino ouvinte. O contador recorda, traz de volta ao coração a saga de seu povo e, pela palavra, como se fosse um rito iniciático, inocula a sua memória na memória do menino.

Walter Benjamin diz que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1994, p. 200). O narrador da “História para ninar Cassul-Buanga” afirma um futuro para o menino e sugere que este amanhã é competência da própria criança, pois ela pode sonhar, arquitetar. Entretanto, relembra ao menino que ele não está sozinho. “Zâmbi²⁴ mandou. E está escrito”. Está escrito na tradição, memória do tempo.

Ao trazer, para o poema, um nome de origem africana, Cassul-Buanga, para uma criança nascida na diáspora, ao pedir “acompanhamento de marimbas” para o texto, assim como ao invocar Zâmbi, o poeta confirma um processo e mesmo um projeto criativo, marcado conscientemente pela valorização de referências africanas.

Informações a partir do texto de David Brookshaw (1983, p.194) permitem-me aferir que o poema lido, assim como outros que aparecem no livro *Incursões sobre a pele*, são criações dos anos 70. Nesse período, o Movimento Negro Brasileiro promove uma volta às fontes, isto é, à África, em busca de um repertório cultural negro-africano.

²⁴ Zâmbi: deus supremo da tradição banto, in Glossário de *Incursões sobre a Pele*, de Nei Lopes. (1996, p.124)

Nei Lopes, poeta, “griot” moderno, conhecedor também das tradições de seu povo, promovendo uma fusão de “voz e letra”²⁵, faz do poema um lugar de gênese e de epifania para se construir e anunciar um mundo próprio e melhor. Cassul Buanga e todos os outros “hão de sonhar um sonho tão bonito”.

Apresento, agora, um segundo texto de Nei Lopes (1996, p. 22), poema “Ogum, Iê”, para o qual ele busca, na teogonia negro-africana, a matéria-prima dos seus versos. O universo religioso africano – através de Ogum, orixá da guerra e do ferro – trazido pelo africano para as terras da diáspora será louvado no poema.

OGUM, IÊ

Na boca da estrada
O inhame e o berro
No gume da espada
O sangue e o ferro.
Estremece a terra
Rompe o mundo,
Pega e quebra os potes
Come tudo...

É ele que vem.
É quem? É quem?
É ele que vem.
É quem? É quem?

Ele sopra e o ferro derrete
Ele é um, ele é três, ele é sete
Ele corta, ele mata, ele mete
Ele é um, ele é três, ele é sete...

Alabedé, Omini, Ogunjá, Uarri,
Akorô, Mejê, Onirê
Ferreiro com guerreiro
Fazem:

Ogum, Iê!!!

Pode-se observar, desde o título, que o poeta não se propõe simplesmente falar de Ogum, mas também saudá-lo.

²⁵ Reporto-me ao título do livro *Entre voz e letra*, de Laura Padilha (1995). Essa expressão traduz exatamente o que quero dizer nesse momento.

Baseada em Pierre Verger trago um resumo do mito de Ogum, subtexto do poema de Lopes:

Conta o mito que Ogum depois de longa ausência de seu reino, Irê, volta para visitar seu filho. No momento em que regressou, uma festa estava sendo dada na cidade e durante a cerimônia os participantes não podiam emitir uma palavra sequer. Ogum tinha fome e sede, ao ver vários potes de vinho de palma, resolve bebê-los. Os potes, porém, estavam vazios. Ninguém tinha percebido a chegada de Ogum e como também não lhe haviam reconhecido. Ogum, cuja paciência é pequena, enfureceu-se com o silêncio geral, por ele considerado ofensivo. Enfurecido quebrou os potes e cortou a cabeça das pessoas, que estavam mais próximas, com seu sabre. Seu filho aparece para acalmá-lo oferecendo-lhe comida. Ogum lamenta seus próprios atos de violência, baixa seu sabre em direção ao chão e some terra adentro. Ao desaparecer pronunciou algumas palavras. A repetição dessas palavras durante uma batalha é um pedido de auxílio a Ogum. E o orixá virá em socorro de quem o chamou. Porém, elas (as palavras) não podem ser usadas em outras circunstâncias, pois, se não encontra inimigos diante de si, é sobre o imprudente que Ogum se lançará. (1981, p. 86)

O diálogo do poema “Ogum, Iê” com a história do Orixá, de Verger, indica logo uma correspondência entre a narração mítica e a criação poética de Nei Lopes. A memória religiosa negro-africana, particularmente a nagô, é a referencialidade sêmica do poema. O poeta busca, no tempo ancestral, um mito para presentificá-lo na poesia. Todas as formas verbais do texto estão no presente do indicativo. Ele estremece, pega, quebra, vem, corta... O texto poético, assim como as casas de Axé, vai ser o *locus* de atualização do mito.

O verso inicial do poema “Na boca da estrada” situa o mito em um de seus lugares tangenciais. É Ogum, depois de Exu, que é invocado e saudado nas cerimônias de candomblé. É ele que “abre os caminhos” para os outros orixás.

Juana Elbein dos Santos (1988, p. 93) situa Ogum em tempos proto-históricos, daí ser o que se posiciona na vanguarda, o que precede. E é como primogênito, agressivamente, com o seu “machete abre o caminho para quem o segue”. Ogum é quem caça, inventando as armas e as ferramentas, utilizando de início a pedra e, em seguida, o ferro. O mito de Ogum, segundo a pesquisadora, está associado aos tempos remotos em que “o caçador foi a vanguarda da civilização. Conhecedor dos segredos da floresta se fez depois ferreiro e soldado.”

Uma versão do mito, narrada por Clyde Ford, ilustra o porquê de Ogum ser apontado como aquele que está no início da estrada. A narrativa de Ford parte do início dos tempos, antes de tudo, quando *Orisa-nla*, a divindade suprema da teogonia nagô,

continha em si tanto a humanidade como a divindade. Entretanto, para completar a sua condição divina, era preciso que *Orisa-nla* viesse até o reino terrestre para readquirir a sua condição humana. E foi Ogum que propiciou o retorno. O autor informa, ainda, que há outras versões do mito, sem grandes variações. O fio condutor da história se repete como no fragmento que segue:

Quando os orixás quiseram voltar à terra, o caminho para eles se reintegrarem à humanidade estava fechado por uma floresta densa. Cada um deles tentou desbravar a selva, mas as ferramentas de que dispunham, feitas de madeira, pedra ou metal mole, não prestavam para o trabalho. Ogum penetrou bastante numa montanha, o útero da terra, a fim de retirar o material para fazer ferro e com ele criar utensílios capazes de abrir uma estrada. Depois de abrir o caminho sagrado, Ogum lançou-se pelo abismo em direção à terra e ordenou aos outros orixás que o seguissem. Ford (1999, p. 231-2)

Desbravador dos caminhos, Ogum é também aquele que ensina a arar o chão; pelo seu dom de transformar e forjar o ferro, cria os instrumentos de trabalho. Deus guerreiro, é conhecedor dos metais que transforma em sua forja. Está relacionado a esse domínio, por conhecer “as entranhas da terra” de onde colhe o ferro (SERRA, 1999, p. 292).

Ogum é considerado propulsor do desenvolvimento humano. É o deus de todos aqueles que em seu fazer usam ferramentas de metal. Estão aí incluídos o barbeiro, o motorista, o mecânico e mesmo o professor e o aluno já que ambos usam canetas, afirma Eliana Lourenço de Lima Reis. (1999, p. 157) Para Ford, apesar de Ogum estar presente em diversas atividades humanas, ele as transcende (1999, p. 236). Esse caráter do mito é também observado por Eliana Lourenço, a partir da leitura que ela empreende dos textos de Wole Soyinka. Para ela, a função básica de Ogum é a de promover “uma *mediação* entre a natureza e a cultura, entre a essência de todos os seres, entre o homem e as várias dimensões do cosmos”. Voltando a Ford e a mesma obra, lembro que ele vê o orixá Ogum como sendo o “centro dinâmico” da psique humana, sendo “capaz de abranger, integrar, sintetizar e até transcender as várias forças contrárias que atuam dentro de nós” (p. 235). A importância de Ogum, na cosmogonia nagô, se reflete em momentos cruciais, como nos julgamentos, ainda citando o pesquisador americano. Ele é o juiz, o que estabelece a justiça.

E nos tribunais iorubás, até hoje, deve-se usar o ferro para prestar juramento em lugar da Bíblia ou do Corão, um símbolo de fé no poder de Ogum como

“guardião do voto sagrado” e em sua capacidade de fazer justiça imparcialmente entre forças conflitantes. (1999, p. 235-6, aspas no original)

O segundo verso, “O inhame e o berro”, proporciona a seguinte leitura, a partir das informações sobre o mito: sabe-se que o inhame é um tipo de tubérculo que se retira da terra (como o ferro). Ogum, um orixá masculino, é referenciado com uma raiz de inhame assado, conforme observa Ruy do Carmo Póvoas. (1999, p.233) “O inhame é uma constituição fállica” – assevera Póvoas – “e expressa, portanto, o poder masculino”. Tentando ainda ampliar os sentidos do verso “O inhame e o berro”, detenho-me em duas possíveis interpretações para o vocábulo “berro”.

Uma apreensão da palavra “berro” como grito, brado, exclamação. Caminhar por essa via semântica seria adentrar um pouco na ambiência de chegada e de recepção dos orixás que se anunciam por gritos misturados à saudação de todos, e aos sons de atabaques, agogôs, etc. “Ogum, ieee!”, a saudação dispensada a Ogum.

Juana Elbein dos Santos discorrendo sobre a importância da palavra, do som, como portadores de axé, na cultura nagô, oferece as seguintes informações sobre a funcionalidade dos sons nos rituais de terreiro:

A palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. [...] A individualização não é completa, até que o novo ser não seja capaz de emitir o seu primeiro som. [...] um dos ritos de fundamento é o de “abrir a fala”, que consiste em colocar um *àse* na boca e sobre a língua da *iyàwo*. [...] O *Òrisà* emitirá um grito ou som particular que o caracterizará, conhecido sob o nome de *ké*. O *ké* é distintivo para cada *òrisà*, para cada ancestre. (1988 p. 47-8, aspas no original)

O *ké* anunciatório de Ogum “estremece a terra / rompe o mundo”. A outra interpretação para “berro”, talvez a mais plausível, apoia-se na leitura do termo a partir de seu significado como planta comestível cujas flores são amarelas e o fruto capsular. “Berro” estaria, pois, na mesma relação de oferenda alimentar, como o inhame. As características do vegetal com o seu fruto capsular (de formato fállico) dentro de uma etnobotânica se incluíam na cadeia sógnica do mito. Monique Augras e Marco Antonio Guimarães (1995, p. 140), no texto “O assento dos deuses”, ao descreverem o *assento*, isto é, a morada dos deuses, falam dos líquidos e de suas cores correspondentes a cada família dos orixás. O sangue é um líquido portador da energia vital, que se derrama e que se verte nas guerras. “Tudo que é vermelho ou amarelo (por isso o mel, o azeite-de-dendê, presente em tantas oferendas) participa do simbolismo da força vital”, dizem os

dois pesquisadores (p. 140). Creio, pois, que o “berro”, como outro vegetal, com suas flores amarelas e seu fruto capsular, poderia estar ao lado do inhame, completando o sentido do poema.

Na primeira estrofe, três palavras, “espada”, “sangue” e “ferro”, indicam as características de Ogum e a sua relação com o metal ferro. O domínio do Orixá sobre as entranhas da terra pode ser lido nos versos: “Estremece a terra / Rompe o mundo”. Ogum, que enfurecido, sedento e faminto “Pega e quebra os potes / come tudo”, está descrito nos últimos versos da primeira estrofe. Na versão de Verger, lemos sobre a fome e sede de Ogum. Ford também afirma que Ogum bebe avidamente o vinho da palmeira, colocado numa cabaça e servido por Exu. “Ogum aprovou o vinho e, num instante, não havia uma gota na cabaça” (FORD, 1999, p. 232).

A segunda estrofe anuncia enfaticamente que “É ele que vem” – afirma e indaga – “É quem? É quem?” O emprego da afirmativa e da interrogativa em frases justapostas, além de ressaltar a importância de quem está para chegar, aumenta a tensão da espera: uma premeditada espera faz parte do ritual do encontro.

Na terceira estrofe, a expectativa em torno daquele que vai ser apresentado se acentua. O Orixá, entretanto, não foi nomeado ainda, mas já se sabe que “É ele que vem”.

Confirmam-se as características de Ogum, como um guerreiro violento. “Ele sopra e o ferro derrete” e “Ele corta, ele mata, ele mete”. Na narrativa do pesquisador norte-americano, Ogum aparece também como um orixá violento, da mesma forma que é descrito na versão de Verger. O texto de Ford diz ainda que Ogum:

[...] combateu com destreza jamais vista, dominando o inimigo praticamente sozinho. Porém, em seu estupor, confundiu os combatentes e aniquilou não só o inimigo mas todos que lutavam sob o seu comando. [...] e Ogum era o único de pé em meio ao amontoado de cadáveres. Alguns dizem que Ogum tombou sob a própria espada. (1999, p. 232)

Só na última estrofe, depois de ter sido feito o reconhecimento de Ogum, enfatizando sempre a sua ação guerreira, é que seus nomes, aliás, todos os sete, são pronunciados – um por um – “Alabedé, Omini, Ogunjá, Uarri, Akorô, Mejê, Omirê.”

As estrofes anteriores, com jogos de palavras em que o Orixá é conclamado, mas não nomeado, funcionam como um tempo preparatório, como um rito de espera e preparação para chegada do Orixá. Na escrita do poema está lembrado o valor

performático que a palavra tem nas culturas africanas. É como se, pronunciando o nome do orixá, pela força da palavra proferida, Ogum se atualizasse no corpo da escrita.

“Ogum, Iê” é um texto com uma estruturação bem próxima das formas orais e populares da poesia. Rimas alternadas marcam os quatro versos da primeira estrofe, as emparelhadas marcam a segunda e a terceira. O recurso da repetição que na poesia oral e popular, visa à fácil memorização, se encontra também no texto de Lopes; as rimas toantes e os versos curtos, aliados à repetição, geram ritmo acelerado que sugere o movimento rápido e raivoso de um guerreiro.

É ele que vem.
É quem? É quem?
É ele que vem.
É quem? É quem?

A estrofe que fecha o poema apropria-se da tradição oral. Os últimos versos relembram a brincadeira *Escravos de Jó*, e, segundo relatos, tal jogo funcionava como canção-senha nos momentos de fuga dos escravos. A ressignificação dos versos da brincadeira infantil é produzida a partir do recurso de utilização dos vocábulos “ferreiro e guerreiro”, pertencentes a um campo semântico comum, como signos que são do orixá do ferro e da guerra.

O novo significado da brincadeira *Escravos de Jó*, presente no poema, desvela o desejo do poeta em incorporar o mito, ou melhor, em significar o mito nos modos de resistência dos afro-brasileiros. Neste aspecto é interessante observar que no Brasil existe uma apropriação do mito católico de São Jorge, pela umbanda, e que se confunde com Ogum. Um objeto comum, a espada, é um signo pertencente aos dois.

O poema abre com uma saudação a Ogum e termina, saudando-o novamente. É como se o poeta estivesse cumprindo um ritual religioso, em que não se invoca um orixá, sem dele se despedir depois. Ogum foi “invocado/evocado/ revelado” no universo do texto poético. Cumpre saudá-lo no último verso. “Ogum, Iê!!!”

Soyinka, escritor e dramaturgo nigeriano, credits ao orixá Ogum o papel de paradigma cultural para as sociedades africanas. Para ele, foi Ogum o “introdutor da cultura, criador do primeiro instrumento de trabalho e inspirador da criação artística” (*apud* REIS, 1999, p. 172). O caráter guerreiro do orixá, que para Soyinka é o dos povos africanos, contradiz e rejeita a visão que o Ocidente fez da África e do negro, dizendo

ser este um sujeito inferior, passivo e sem capacidade alguma para criar ou usar tecnologia. As características guerreiras de Ogum, ressaltadas pelo autor nigeriano, fazem com que o orixá se torne força de inspiração revolucionária para os povos negros da África e das Américas. A incorporação do mito de Ogum, salientada por Soyinka, nas lutas revolucionárias, transparece em discursos afro-brasileiros nos quais Zumbi dos Palmares é a referência. Alguns discursos fundem a imagem dos dois: Zumbi/Ogum. Cito fragmentos exemplificadores em que um é a extensão do outro.

Abdias Nascimento no poema “Escalando a Serra da Barriga”, diz

Escalo a íngreme encosta
 [...]
 serra serpenteada no lombo dos quilombos
 serra rastreadora do rastro dos invasores
 serra cem anos de luta incessante
 [...]
 serra serrote serra da vingança
 [...]
 Saravá africanos valentes
 Saravá imortal Zumbi à frente.

(1983, p.30)

Observa-se, no último verso, a afirmação de que Zumbi é aquele que também abre caminho. O líder de Palmares cumpre a mesma missão de Ogum.

Carlos de Assumpção, sua vez, no poema “Linhagem”, ao se apresentar como pertencente à estirpe de Zumbi, mostra guardar em si características ou modos de Ogum. Desta forma o poeta se expressa:

Eu sou descendente de Zumbi
 Zumbi é meu pai e meu guia
 Me envia mensagens do orum
 Meus dentes brilham na noite escura
 Afiados como o agadá de Ogum.

Eu sou descendente de Zumbi
 Sou bravo valente sou nobre
 [...]

Eu sou descendente de Zumbi
 Zumbi é um pai e meu guia
 Eu trago quilombos e vozes bravias dentro de mim

(1998, p.31)

No campo das canções brasileiras, uma composição de Gilberto Gil e Wally Salomão também amalgama Zumbi a Ogum. A mesma saudação com que se recebe o mito africano é oferecida ao herói quilombola, “Ogum, Iê”. As ações, os dons e domínios de Zumbi / Ogum se confundem na letra da música:

Zumbi, comandante guerreiro,
 Ogum iê
 guerreiro-mor, capitão,
 Minha cabeça espada espalha
 o sol da guerra.

Retomando o poema “Ogum, Iê”, de Nei Lopes, creio que o texto pode ser lido, a exemplo do anterior, “História para Ninar Cassul-Buanga”, como um lugar de afirmação de uma memória, embora trazendo outra materialidade discursiva e outro modo de construção textual. Observa-se que o poema “Ogum Iê”, traz um orixá da cosmogonia nagô e que na “História para ninar Cassul-Buanga”, o verso final evoca Zâmbi, divindade do panteão banto. Os dois poemas, como um ato litúrgico, se tornam lugar para a rearticulação e a continuidade de mitos africanos. E metaforicamente, o poeta, a partir de seu ofício poético, encarna o papel de Ogum, ao tomar, como matéria literária, de forma não folclorizada, *uma fé estranha*, professada principalmente por uma *maioria minorizada*. E como construção literária representativa de vozes que demandam espaços de afirmação de suas identidades, o poema torna-se um *lócus* alternativo de apresentação de um discurso outro, diferente ou mesmo contrário ao discurso da religião oficial. Ali se inscrevem os modos de resistência do africano tornado escravo e de seus descendentes na diáspora, sobretudo pela relembração de Ogum/Zumbi. O poema, lugar do mito, torna-se também o lugar da história. Fato que condiz com o proposto por Stuart Hall (2000, p. 55) sobre a importância dos mitos de origem para os povos colonizados. Esses mitos, segundo o crítico, propiciam a construção de uma “narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contra-narrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída”. Embora Stuart

Hall fale de um mito fundante em relação à origem da nação, e cite, como exemplos, as nações africanas que surgiram após a colonização, entendo que a sua constatação também sirva para se pensar a situação histórica dos negros na nação brasileira. Em se tratando dos afrodescendentes no Brasil, os mitos de origem trazidos não fundam nações, mas somam, à nossa condição de brasileiros, a nossa filiação histórica e cultural à África. E ainda, como observa Hall, citando Hobsbawn e Ranger, em linhas mais adiante, mitos de origem também dão suporte aos povos desprivilegiados, para que eles possam conceber e expressar ressentimentos e satisfações em ‘termos inteligíveis’.

É ainda de Nei Lopes o poema que a seguir trarei para leitura, e tem como título “Angola arde”. Ele pertence ao livro em que se encontram os dois poemas apresentados anteriormente. Aparece na obra dentro de um bloco que significativamente recebe o subtítulo de “Poemas de Angola”. Em todos os textos desse bloco, o país africano é o tema privilegiado. A intenção de homenageá-lo e ao poeta-presidente, o camarada Agostinho Neto, aparece explícita, pelo próprio título do bloco, que tem o nome de uma antologia de Neto, a primeira publicada no Brasil. Em “Poemas de Angola”, por sua vez, Nei Lopes destaca a história do povo daquele país e se reconhece herdeiro de uma ancestralidade angolana.

Se no poema “História para ninar Cassul-Buanga”, o poeta falava de uma África pensada em seu todo continental, no poema “Angola Arde”, um espaço geopolítico determinado, particularizado, aparece. Esses dois modos distintos de apreensão da África podem ser observados não só na criação do poeta afro-brasileiro, mas também nas dos poetas africanos. Ora a África aparece como um todo, ora é um pedaço da África que surge como um estado, como um povo. Aqui, porém, os filhos da diáspora insistem com mais veemência na apreensão de uma África continental. É como espaço geográfico, monolítico, que a África fala em “Vozes D’África” e em “Navio Negreiro”, de Castro Alves e também em “Emparedado”, de Cruz e Souza, conforme observa Moema Parente Augel (1997, p.186). Entretanto, um continente diversificado e nomeações de estados africanos surgem em textos de autores contemporâneos, muito embora, ainda se perceba que “quase sempre os poetas falam de África como um todo, de forma global e não diferenciada”, conforme ressalta Augel, na obra citada.

Se uma África indistinta povoou ou ainda povoa o imaginário dos afro-brasileiros, uma outra África mais real começou a ser elaborada no momento em que o Movimento Negro Brasileiro promoveu uma volta às raízes africanas. Uma imagem passou a ser construída a partir de um continente que se revelava ao mundo por sua luta

pela liberdade. Líderes africanos postados em diferentes espaços dominados, até então, por estados europeus, buscavam a autonomia de seus territórios. A década de 70 trouxe aos negros brasileiros uma África de políticos e intelectuais como Senghor, Samora Machel, Agostinho Neto, Patrice Lumumba, Amílcar Cabral e outros. As Antilhas também chegaram com Césaire. Anteriormente, nos finais dos anos 60, nomes como: Eldridge Cleaver, Malcom X, Stokely Carmichael, Angela Davis, James Baldwin, Luther King, afro-americanos, dentre outros começaram a circular entre nós. Em suas lutas eles representavam seus países, e eram também a África. Naquele momento, África e diáspora se confundem e se fundem. E as lideranças africanas, assim como as afro-americanas em suas lutas pela liberdade e pela afirmação da dignidade negra, com maior ou menor intensidade, transformaram-se em gurus para os negros brasileiros.

A música e a dança, como elementos de aglutinação e de identificação, também trabalhavam o desejo da África nos afro-brasileiros, mesmo se não viessem diretamente de lá os sons e os movimentos. James Brown, Bob Marley conquistavam “a parte menos politizada da juventude negra”, como observa Joel Rufino (1994, p. 97). O fenômeno *black-soul* brasileiro explode no Rio, em São Paulo e em Salvador. E entre cantos, danças, batatas africanas, cabelo *black-power* e também *rastafari*, reuniões, estudos, questionamentos, o olhar de alguns brasileiros se debruçava mais minuciosamente sobre a África. É, pois, uma África mais real, mais contemporânea, que pode ser apreendida no poema de Nei Lopes, “Angola Arde” (1996, p. 93). Leiamos:

Angola
 É uma leoa que se nutre
 Há cinco séculos
 Da energia vital dos seus séculos
 Muadiakimes, mais velhos, ancestrais:
 De Ngola Kiluanji Inene
 A Agostinho Neto!

Angola
 É uma loba amamentando
 Com o sangue jovem dos ancestrais
 Seus meninos-guerreiros de olhos tristes
 Pernas amputadas
 Peitos inflados de orgulho
 Em suas fardas camufladas.

Angola
 É uma palanca

Grave e negra
 Como as viúvas da Ilha de Luanda
 Batucando nos baldes contra o peito
 A semba mais sentida
 Que meus ouvidos já ouviram.

Angola
 É uma gazela correndo no meu sangue
 É uma fêmea de *Anopheles darlingi*
 Me picando a alma
 E inoculando o vírus de uma febre
 Que me incendeia e faz
 Tremer eternamente
 Num delírio de paz e igualdade.

A leitura do texto pode iniciar pelo título, no qual há um indicativo de que o poeta vai falar de uma Angola do presente.

O país africano é dissecado pelo olhar do poeta nas quatro estrofes que compõem o poema, como se ele estivesse descrevendo um quadro, uma pintura. E na descrição imagens justapostas vão aparecendo formadas por signos cambiantes que fundem passado e presente de Angola. Mito e história também se confundem. Na primeira estrofe, a seguinte imagem é descrita:

Angola
 É uma leoa que se nutre
 Há cinco séculos
 Da energia vital dos seus sekulos.

Observa-se que na construção dessa estrofe, o poeta estabelece um jogo gráfico formado pela quase igualdade de grafia dos pares vocabulares “séculos e sekulos”, que encerram sentidos diversos, mas que se complementam semanticamente no interior do poema. “Angola há cinco séculos” tem como nutriente, como sumo vivificador, abrasador, a energia vital de seus “sekulos”. A palavra “sekulo”, segundo o glossário apresentado no livro, significa: “homem idoso, cidadão respeitável (o mesmo que muadiakime)” (1996, p. 123). A respeitabilidade e a força dos velhos, “dos mais velhos” estão traduzidas nos versos a seguir:

Da energia vital dos seus sekulos
 Muadiakimes, mais velhos ancestrais:
 De Ngola Kiluanji Inene
 A Agostinho Neto.

Ngola Kiluanji é o fundador de Angola, segundo a narrativa mítica. No verso seguinte, Agostinho Neto é invocado como ancestral. Ngola Inene funda a Angola antiga, tradicional. Agostinho Neto funda a Angola contemporânea. Seu ato fundador torna-o tão ancestral quanto o outro, senhor de outro tempo.

Ainda nessa estrofe, Angola é apresentada como uma leoa, animal presente e representante da selva africana. Já na segunda, temos a seguinte representação:

Angola
É uma loba amamentando
com o sangue jovem dos ancestrais
seus meninos – guerreiros de olhos tristes.

Esses versos podem ser lidos como uma alusão a Roma, o império fundado por Rômulo e Remo, gêmeos alimentados pela loba. Entretanto, outra imagem é construída para Angola. O país africano é uma loba que amamenta seus filhos com o sangue dos seus “jovens ancestrais”, isto é, seus próprios filhos, são eles que dão a vida para construí-la. Nota-se que ancestralidade aí reverenciada não é somente a que se funda na linha de um tempo passado, distante, mas também a que se constrói no tempo presente. A que se estabelece nas mortes contemporâneas, como a do menino Ngunga, o jovem guerreiro, do escritor Pepetela (1983).

Na terceira, Angola é assim apresentada:

Angola
É uma palanca
grave e negra
como as viúvas da Ilha de Luanda.

Nessa estrofe, há uma continuação de signos femininos no poema, reiterando a imagem feminilizada de um país que está a surgir. Nas duas primeiras estrofes Angola foi descrita como uma leoa e depois como uma loba, na terceira, surge como uma “palanca grave e triste”. Palanca é o animal-símbolo de Angola, felino negro, ágil e forte. “As viúvas das Ilhas de Luanda”, mulheres que mesmo tendo perdido seus homens e filhos na guerra, permanecem ágeis e fortes, não esquecendo inclusive a tradição, pois continuam “Batucando nos baldes contra o peito / A semba mais sentida...” Isto é, ainda entoam a “tradicional dança de roda africana” (LOPES, 1996, glossário, p. 124).

Na quarta estrofe, a última descrição, é nela que o poeta se intromete. Observador e o objeto observado se mesclam. Quem é quem? Há uma intromissão de quem, até então, somente contemplava e descrevia a cena. O poeta adentra o espaço textual, como figurante Não é somente Angola que arde; ele também. Observe-se que as imagens femininas ainda são usadas para descrever Angola. É a gazela, a fêmea do *Anophelis darlingi*, mosquito transmissor da febre amarela. É a fêmea que vai inocular o macho. É Angola que inocula o poeta, como toda musa. O poema termina, possibilitando cruzamentos sígnicos entre “arde, febre, incendeia, tremer, delírio”.

O texto “Angola Arde” permite esta observação, entre várias outras: é um canto à Angola *mátria*. À Angola que surge como uma imagem de mulher, de mãe e de musa. Angola feminilizada, marca advinda desde o próprio nome do país, que é um substantivo feminino. Sabe-se que muitas mulheres engrossaram as forças de guerra, foram às batalhas, enquanto outras alimentavam a boca e o discurso esperançoso e heroico dos homens. Pode-se lembrar aqui que Angola é Nzinga²⁶.

O poema “Angola Arde”, principalmente pela quarta estrofe, lembra-me a imagem do “clã uterino” proposta por Henriques Abranches e observada por Laura Padilha. Esta imagem condensa a ideia simbólica da mulher que, nas sociedades bantas, define o grau de parentesco de todos aqueles que dela se originam. Tal imagem, a meu ver, se harmoniza com a de “útero mítico”, proposto por Marco Antonio Chagas Guimarães (1990, p. 24). Ao apontar a importância dos terreiros de candomblé, como espaço de sustentação e resistência da identidade dos afro-brasileiros, o psicólogo enfatiza o papel das casas de axé, “útero mítico”, *lócus* acolhedor dos africanos e seus descendentes na diáspora. A representação criada por Guimarães para descrever as casas de axé, em que a mulher com a sua interioridade é figura constitutiva dessa imagem, é pertinente com história do Candomblé no solo brasileiro. Desde o primeiro terreiro surgido no Brasil, até a contemporaneidade, as mulheres têm sido o útero gerador desses espaços.

Recuperando a leitura do poema, nos versos finais a voz poética diz que tem uma “gazela correndo em seu sangue”, que é “picado na alma” pela “fêmea de *Anopheles darlingi*” sendo “inoculado” com o “vírus de uma febre”, que o faz “tremer eternamente / num delírio de paz e igualdade”. E em seus momentos de êxtase, o poeta

²⁶ *Nzinga Mbandi*: legendária rainha angolana (1582/1663), também conhecida como “Rainha Jinga”, a qual, no século XVII, impôs forte resistência ao colonialismo português. Cf. Nei Lopes, 1996, p.122.

parece reconhecer a sua terra-primeira, Angola, e nela se reconhecer, instigado pelos caminhos da memória. E mais ainda, reconhecer e afirmar em si, uma ancestralidade africana/angolana, como sujeito diaspórico afro-brasileiro.

Terminada a leitura dos poemas de Nei Lopes, percebe-se a intenção do autor de reescrever valorativamente eventos relativos à história dos africanos e de seus descendentes no Brasil. Afirma-se, também, a existência de um repertório cultural africano e de sua reelaboração na diáspora.

E muitas são as armas. O poeta eficazmente escolhe as palavras, (ou é escolhido por elas). No jogo instituído pelo verbo, ponta de lança, ele escreve e inscreve uma história e memória que muitos julgam apagadas. Grava e crava no entre-lugar da palavra mandatária do discurso oficial, outra fala. O poeta congrega em si a linguagem do “Outro”, e como é o próprio “Outro”, sabe como é doído ter de imitar a linguagem alheia. Mas como a palavra cria e é também criada, no labor do dizer, ele ao edificar sua fala, cuidadoso é. É operário madrugador, de pouco sono e de muitos sonhos. Com a sua diligência, enquanto o “patrão” distraído, embevecido na sua ilusão de eterno mando, julga que o “obreiro” é passiva obediência, ele, o “Outro”, dono da palavra de fogo e água, discordantemente, vai erigindo outro abrigo, outra casa. E, com a sua pena, duplo da espada de Ogum, vencedor de batalhas, ou como as contas do Rosário, lágrimas da Mãe-Senhora, guardiã de seus filhos, o poeta voluntarioso comanda uma escrita e traça a saga de seu povo.

Trago agora para leitura, os poemas de Edimilson de Almeida Pereira²⁷. É na porção africana cultivada e curtida na memória dos Negros Arturos, que Edimilson se põe, muitas vezes, a “assuntar” a vida. E maravilhado com tantos segredos e mistérios,

²⁷ Edimilson de Almeida Pereira, mineiro de Juiz de Fora, nasceu em 1964. É professor do departamento de Letras da UFJF. É possuidor de um vasto conhecimento não só na área de Literaturas Brasileira e Portuguesa, como também no Campo da Ciência da Religião, de Folclore e de Cultura Popular. Doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ tem várias obras publicadas individualmente e em co-autoria com a professora Núbia Magalhães Gomes. Seus trabalhos publicados no Brasil e no exterior têm recebido justo destaque, tanto os de caráter ensaístico como os literários. Dentre várias publicações citamos algumas: *Dormundo* (poemas, 1985); *Livro de Falas* (poemas, 1987); *Árvore dos Arturos e outros poemas* (1988); *Negras raízes mineiras* (co-autoria, 1988); *Corpo & Margem dos nomes* (poemas, 1989); *Corpo Vivido* (poemas, 1991); *Arturo: olhos do Rosário* (co-autoria, 1990); *Mundo encaixado:significação da cultura popular* (1992); *O homem de orelha furada* (poemas, 1995); *Ardis da imagem: exclusão e violência nos discursos da cultura brasileira* (2001); *Flor do não esquecimento* (ensaios sobre cultura popular,2002); *Zeosório Blues* (poemas,2002); *As coisas Arcas* (poemas, 2002); *Casa da palavra* (poemas,2003); *Ouro Preto da palavra* (narrativas sobre o congado mineiro, 2003); *Os comedores de palavras* (literatura infanto-juvenil, co-autoria, 2004); *Os reizinhos de Congo* (literatura infanto-juvenil 2005); *Histórias trazidas por um cavalo-marinho*, (literatura infanto-juvenil 2005); *Os tambores estão frios* (análise de rituais bantos católicos de Minas Gerais,2005); *Loas a Surundunga* (2005, história/educação); *O congado para crianças* (literatura infanto-juvenil 2006); *Malungos na escola* (literatura/educação, 2007); *As falas da aranha* (literatura infanto-juvenil 2007); *Um tigre na floresta de signos* (ensaios literários, Org, 2010)

entre silêncios e palavras, o poeta percebe que “Nos adobes há um texto / junto de muitos corpos” (1988, p. 99). Os seus versos contam o cantar e o dançar, modos africanos de dialogar com os deuses e com a vida que a comunidade artura, circundada pelas contas do Rosário de Maria, ainda conserva.

É a partir da vivência religiosa dos Arturos, marcada por genuflexões e persignaões católicas, mas sempre recodificadas pelo próprio negro-africano, que Edimilson constrói a sua poética.

O primeiro poema tem o título de “Capelinha” (1988, p. 124):

Ao Adão Pinheiro

Os negros estão chegando
com seus tambores: silêncio.
Os negros cantam velados.

Os Arturos estão chegando
com seus lenços azuis: silêncio.
Os Arturos cantam velados.

Os negros estão chegando
com seus padroeiros: silêncio.
Os negros têm nomes velados.

Os Arturos estão chegando
com seus santos: silêncio.
Os Arturos têm deuses velados.

Os negros Arturos com seus
tambores sagrados. Silêncio,
estão cantando calados.

Os negros Arturos com seus
terços de contas. Silêncio:
são mil negros guardados!

A afirmação de uma cultura negra nas Américas acontece a partir mesmo da escravidão, tendo a religião um papel preponderante na preservação de um *continuum* de tradições africanas na diáspora. Nesse sentido, pode-se afirmar que a palavra “religião” traz o seu significado etimológico de religamento – *re-ligare* –, pois, religava o africano ao continente original. E ainda se torna uma estratégia defensiva, um modo de resistência às verdades impostas pelo colonizador (GOMES, 1994, p.75).

Foi no espaço da religião, proibida ou incentivada, conforme observa Muniz Sodré, (1983, p. 124) assim como foi no do lazer, “os folguedos, as danças, os *batuques*, – a brincadeira negra –, (aspas no original) que os africanos e seus descendentes organizaram modos de resistência. Valendo-se do fato de que essas atividades eram permitidas e mesmo aconselhadas, pelos jesuítas, pois além de funcionarem como “válvulas de escape”, acentuavam “as diferenças entre as diversas nações”, os escravizados, apesar das violências sofridas, cultivaram uma história e memória. Sodré, comentando a atuação que os negros empreendiam sem despertar repressiva atenção dos senhores, diz na mesma obra diz que:

Entretanto, nesse espaço permitido, porque inofensivo dentro da perspectiva branca, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam deuses e retomavam a linha de relacionamento comunitário. Já se evidencia aí a estratégia africana de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. A cultura negro-brasileira emergia tanto das formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente. (1983, p. 124)

Do mesmo modo que o candomblé foi um suporte para a reinvenção de uma África mítica, em que se forjava uma nova e possível inteireza para indivíduos fragmentados pelo processo da escravidão, o catolicismo, como “cultura de inclusão” – usando aqui palavras de Reginaldo Prandi – foi também um espaço em que o africano e seus descendentes criaram estratégias de sobrevivência na nova terra. Porque, como bem observa Prandi, se a religião negra oferecia ao negro um modo de recuperação de uma identidade negro-africana, era, entretanto, o catolicismo a via pela qual o escravo “podia se encontrar e se mover no mundo real do dia-a-dia” (1999, p. 96).

Pelo catolicismo trazia-se o negro para o mundo dos brancos. O autor ainda acrescenta:

Qualquer tentativa de superação da condição escrava, como realidade ou como herança histórica, implicava primeiro a necessária inclusão no mundo branco. E logo passava a significar o imperativo de ser, sentir-se e parecer *brasileiro*. Os negros não podiam ser brasileiros sem ser ao mesmo tempo católicos. (1999, p. 96, grifos no original)

O conquistador, para imperar, buscava a unicidade em tudo e para todos. Nenhuma alteridade era permitida. Mas, no seio do catolicismo, os negros surgem com as suas tradições reinventadas e se adaptam ao novo território, à nova condição de vida.

Leda Martins distingue, na prática religiosa católica dos congadeiros do Jatobá, uma reterritorialização e uma transcrição das culturas africanas “na cartografia da nação brasileira”. (1997, p. 21). Ressalta que, por meio do processo de contiguidade entre as práticas culturais religiosas africanas e a religião católica permitida, incentivada e/ou obrigada houve

[...] um deslocamento sógnico que possibilitaria traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos, por meio de uma *gnosis* ritual acentuadamente africana em sua concepção, estruturação simbólica e na própria visão do mundo que nos apresenta.” (1997, p. 31)

A vivência de dogmas cristãos, o festejar de santos católicos “africanamente”, conforme acentua ainda Leda Martins, constituem ainda hoje história e memória de várias comunidades afro-brasileiras. Santos católicos tomados como intercessores, advogados das causas dos negros, desde a escravidão, confundem seus nomes com os lamentos e glórias dos africanos e de seus descendentes.

Na imposição do sistema religioso cristão, escondem-se as lutas pelo poder. A sociedade escravocrata, dona do poder político, procura instalar a sua crença como maneira de reforçar a sua completa hegemonia. Observa-se ainda que a religião/poder não se contenta apenas em veicular os seus fundamentos, mas prima em construir um discurso que nega o estatuto de religião a todas as outras. Isso explica por que um aparato, que pode variar da violência física à simbólica, vai arregimentando fiéis para a “*verdadeira*” religião.

Silviano Santiago observa que, no trabalho dos missionários jesuítas e dos conquistadores na América Latina, havia o intuito de propagar tanto a religião como a língua europeia, pois, “evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista”. A solidificação do poder exigia uma unicidade da fé e da fala. E o ensaísta continua: [...] “Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua” (1978, p. 16, todas as citações).

As palavras de Silviano Santiago referentes ao processo de colonização da América Latina, em que o autoritarismo religioso compunha uma das faces da empresa colonizatória, são também pertinentes à situação vivida pelos africanos e seus descendentes na diáspora. Vale atentar para o fato de que foi a memória religiosa, no

entanto, a guardiã de parte de um repertório linguístico que se perdeu e que houve um esforço dos africanos e de seus descendentes para salvaguardar seus deuses.

Os africanos e seus descendentes, diante da imposição colonizadora, se valeram da estratégia de avanços e recuos em suas ações de confronto com o poder colonial e escravocrata. Agindo, muitas vezes, defensivamente – voltando a pensar com Muniz Sodré – eles instituíam jogos de escamoteamento e de ambiguidades. Maneiras defensivas que lhes garantiam não desprezarem a fé de origem, mas, conservá-la sob as dobras da crença do colonizador. A religião imposta, que deveria conduzir o africano e seus descendentes pelos caminhos da salvação, segundo a mítica cristã, sofre um desvio interpretativo e vivencial por parte daqueles que “precisavam ser catequizados”, reconduzindo-os a um caminho anterior e interior, próprio de suas culturas. Esse desvio, gesto inesperado, feito de forma defensiva pelo africano, sob o olhar do senhor, que queria e pensava tudo controlar, acomodava parte dos conflitos e oferecia respostas para uns e para outros. Os negros preservavam seus deuses e os brancos alastravam a sua fé. No caso específico das devoções que têm como objeto de referência N. Senhora do Rosário, os Santos Pretos, São Benedito e Santa Efigênia, nem sempre a igreja esteve presente junto aos negros em suas manifestações. Pelo contrário, muitas vezes o espaço da igreja foi interditado para eles. Os negros assumiram os santos católicos, ou melhor, fizeram deles seus protetores, mas instituíram um catolicismo que, em contrapartida, não outorgava à igreja o poder de agente regulador, normatizador, enfim, disciplinador da fé.

Esse processo de interação e ao mesmo tempo de confrontação entre senhores e escravos tem como suporte “*uma cultura das aparências*”, distinção proposta por Muniz Sodré (1983, p. 134) ao se referir à cultura negra. A condição de ser uma “cultura das aparências”, para Sodré, estaria na maneira diferente de a cultura negra lidar com o real. Não há, na cultura negra, assim como existe na cultura ocidental, um buscar “de uma verdade universal e profunda”.

Ao estatuir a “aparência” como um valor de verdade que lhe bastava, o negro encontrou modos de enfrentamentos e de respostas aos impasses existenciais criados a partir da sua chegada às terras de exílio. O africano e seus descendentes se “salvam”, ainda que por vias diversas do “caminho da salvação”, apontadas por seus senhores. Aqui Sodré, repetindo Heidegger, insiste em ler o jogo da aparência na cultura negra, como uma forma de vivência em que a noção de *ser* não antagoniza a de *parecer ser*,

pois como afirma “O ser, como aparência, não é menos poderoso do que o ser como revelação e descobrimento” (p. 135).

Sodré enfatiza também, a seguir, que “as aparências enganam”, justamente por causa da “força de dissimulação e de ilusão, que é um dos muitos caminhos em que se desloca o ser humano” (p. 135-6). Entretanto, tal aparência não pressupõe, como ele mesmo assevera, “facilidade ou simples aparência que uma coisa dá”. A partir de um conceito próprio sobre “aparência”, o ensaísta enfatiza que a cultura negra institui outras formas de apreensão e de interpretação do real. E, para ele, a alteridade desta cultura está justamente na sua forma de se relacionar com o real. Ainda procurando explicar o seu conceito, o estudioso diz que:

As aparências não se referem, portanto, a um espaço voltado para a expansão, para a continuidade acumulativa, para a linearidade irreversível, mas à hipótese de um espaço curvo, que comporte operações de reversibilização, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidades de resposta. (1983, p. 136)

Valendo-me da construção teórica de Sodré, ou seja, entendendo que a cultura negra é uma cultura de aparência, que permite uma reconversão de seus símbolos, imagino um hipotético lugar curvo e, no interior dele, os negros, procurando adaptar-se ao exílio, cunhando ali novas e outras Áfricas. É nesse lugar, chão da diáspora, que se situa Edimilson de Almeida, assim como os congadeiros, aqueles que tocam e dançam para aliciar a “Senhora do Mar” e trazê-la para junto dos seus.

Retomando o poema “Capelinha”, leio-o a partir de dois movimentos. O primeiro correspondente à chegada dos negros e o segundo ao modo como eles se situam na capelinha.

Nas quatro primeiras estrofes, os versos alternam a forma de nomeação daqueles que chegam: ora são apresentados como negros, ora como Arturos. Uma equivalência entre negros e Arturos é dada pela variação na apresentação dos mesmos. No segundo movimento, depois de uma reiterada afirmação de que eles, os negros/os Arturos, estão chegando, há a descrição do modo como se comportam no interior da capelinha. O verso final confirma uma metonímia sugerida pela alternância entre negros e Arturos. Em dado momento, eles representam a coletividade negra. Arturo não é um, nem são poucos. Arturo “são mil negros guardados!” Apesar de as últimas estrofes concluírem a ideia da chegada dos Arturos, o poema oferece igualmente uma ideia de movimento contínuo no tempo. Tal impressão é criada pelo uso do verbo na forma gerundiva

“chegando, cantando”. Assim como há uma progressão de movimento, há uma sucessão de silêncios. Existe o silêncio em torno dos Arturos, como indicam os versos:

Os negros estão chegando
com seus tambores: silêncio.
Os negros cantam velados.

E ainda existe o silêncio dos Arturos:

Os negros Arturos com seus
tambores sagrados. Silêncio,
estão cantando calados.

Buscando ler o poema, a partir da ideia de “silêncio”, tão enfaticamente repetida no texto, encontro, nos estudos de Eni Orlandi, princípios norteadores para a minha leitura. Para Orlandi “o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*” (1997, p. 33, grifo no original).

Ao escrever sobre as formas e os sentidos do silêncio, na mesma obra, a autora se refere à “*política do silêncio*. Isto é, o *silenciamento*”; que abriga questões como a “do “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar, etc.” (1997, aspas no original, p. 30-1). Orlandi destaca a dimensão política do silêncio, daí ele pode ser considerado “tanto como parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (1997, p. 30-1, aspas no original) Enfatizando que não está tratando do silêncio místico, ideia dominante quando se pensa o silêncio, tema ligado ao sagrado, às religiões, retifica o seu pensamento, explicando que dizendo o silêncio está sendo por ela considerada não é o “silêncio, retiro, transcendência” e sim “da necessidade de considerar o silêncio que torna possível toda significação, todo dizer. O silêncio que não é distanciamento, mas presença” (p. 66).

Não é o silêncio místico, como também não é o implícito da linguagem que interessa à autora. Ela argumenta que entender o silêncio como implícito é pensar “a significação atestada e a significação manifesta”. Este tipo de silêncio ainda está remetido ao dito. E diz: “Não é assim que concebemos o silêncio. Ele não remete ao dito, ele se mantém como tal, ele permanece silêncio e significa”. Orlandi conceitua o silêncio como algo que “não é a ausência de palavras” e propõe a existência do “*silêncio*

fundador, ou fundante, princípio de toda a significação” (p. 70). No silêncio estaria a geração de sentidos da linguagem, como complementa a autora:

A hipótese de que partimos é que o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço “diferencial” da significação: “lugar” que permite à linguagem significar. O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*. (aspas no original)

A partir destas conjecturas, a autora chama a atenção para uma outra forma de silêncio, a que ela denomina de “silenciamento”, dado incluso na política do silêncio e de que me valho para poder ler o texto “Capelinha”.

Repito, então, com Orlandi, que há uma diferença entre o silêncio fundador e o silenciamento. Enquanto o silêncio fundador significaria “em si (por) si mesmo”, não propondo nenhum corte para o dizer, a política do silêncio define “o que se diz” e “o que não se diz” (1997, p. 75).

Reagindo à política do silêncio, o negro recém-chegado da África começa a ressemantizar signos antigos, criando relações com os signos novos a eles impostos. Apreende então – ainda remetendo a Orlandi – “o que é preciso não dizer para poder dizer” (p. 76). Sob o silenciamento que o outro lhe impôs, vive um silêncio prudente, consentido, como tática de defesa. Recua aparentemente, cede, buscando outras formas de dizer, ou, então, de calar dizendo.

De outra parte, pode-se perceber que, apesar da política do silenciamento, os modos de vivência do sagrado das culturas negro-africanas foram conservados na diáspora. Valorizam-se o corpo e a voz, elementos fundamentais, para se relacionar com as divindades, contrariando qualquer ideia de silêncio, como caminho para um encontro com os deuses. Rituais sagrados que não se resolvem no silêncio, no mutismo contemplativo, puramente introspectivo, ou também na negação do corpo, são revividos. E para destacar o significado do corpo, como agente de atualização do sagrado nas culturas tradicionais africanas, trago o pensamento de Sodré:

A verdade, porém, é que os africanos outorgaram à corporalidade um estatuto complexo. Os nagôs, por exemplo, diferentemente do zen-budismo, não suprimem o corpo e espírito em busca de um estado absoluto, o não-ego. O corpo vincula-se ao sagrado (o sagrado é parte constitutiva da pessoa tanto pela herança dos ancestrais quanto dos deuses), que é percebido como uma

experiência de apreensão das raízes existenciais, até o ponto em que o vivido é apenas um conjunto de virtualidades. [...] Por outro lado, a corporalidade na Arkhé não se define em termos exclusivamente individuais, mas grupais, ou melhor, *ritualísticos*. O corpo integra-se ao simbolismo coletivo na forma dos gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais, que apontam para outras formas perceptivas.[...] O rito não é nenhuma técnica externa ao corpo do indivíduo, mas o lugar próprio à sua plena expressão e expansão. (1999, p. 178-9, aspas no original)

Em Juana Elbein dos Santos, também se encontra a afirmação enfática sobre o não silêncio, na relação do homem com o sagrado no complexo religioso nagô:

O som, como resultado de interação dinâmica, condutor de *àse* e consequentemente atuante, aparece com todo o seu conteúdo simbólico nos instrumentos rituais: tambores, agogo, *sèkèrè*, *sèrè*, *kala-kolo*, *àjà*, *sáworo*, etc. [...]

Os sons produzidos pelos instrumentos agem sós ou em conjunção com outros elementos rituais. Constituem formidáveis invocadores das entidades sobrenaturais. São eficazes indutores de ação, promovendo a comunicação entre o *àiyé* e o *òrum*. (1988, p. 48 grifos no original)

O que foi dito para os nagôs sobre a exclusão do silêncio nos atos de encontros entre os deuses e os homens, pode ser estendido aos bantos e outros povos africanos cujas culturas fazem dos encontros com as divindades festas da palavra e do corpo. Os deuses africanos não padecem de silêncio. Eles sabem das vozes, dos gestos e dos corpos de seus parceiros, os homens.

Baseando-se no que foi exposto, sobre a não-necessidade do silêncio na tradição africana, para que os homens e os deuses se inter-relacionem, pode-se pensar que não exista um silêncio místico em tais culturas, o que não é verdade. Existe, mas é apenas vivido de forma diferente do mundo ocidental. O silêncio vivido nas culturas africanas não consiste em escolha, busca ou experiência individual do sujeito, via divindade. Muniz Sodré (1999, p. 185) observa que o silêncio não é ausência, é apenas uma linguagem outra –

Na tradição africana, o silêncio não é um simples ato deliberado, a decisão voluntária de uma subjetividade ilhada, mas uma espécie de pudor ontológico de um tipo de sujeito que, ciente da insuficiência da fala ou dos limites da comunicação discursiva, dá lugar a outra realidade, a do corpo. Silêncio não se define pela falta de algo, mas por outra realidade situada antes e depois da palavra. É uma realidade que engendra a si mesma e apresenta-se à consciência ética na Arkhé como virtude fundamental.

Na compreensão do silêncio não como falta, mas como algo de significação própria, que se coloca, que existe antes e depois da palavra, Sodré se aproxima do conceito de *silêncio fundante*, proposto por Eni Orlandi.

Assim, voltando ao poema de Edimilson, é possível instituir que o silêncio na “Capelinha” pode ser lido muito mais como uma postura de cautela, de vigilância, do que um modo individual de êxtase diante do divino. No silêncio estaria inscrito um código que o estranho, o de fora, não decifraria. Seria, portanto, não só uma maneira de defesa, mas também uma forma de significar a si próprios, em determinadas circunstâncias.

A construção do texto com suas seis estrofes – em que o último verso, sempre encena uma ideia de silêncio e soa como um refrão – apresenta uma variação vocabular mínima. Mas em cada estrofe surge uma nova imagem, apesar da descrição concisa do poeta. Imagens que sugerem movimentos silenciosos e silenciados. E o que viola o silêncio é o corpo coletivo do Arturo.

É na descrição do silêncio que o poema significa em si, significando a história do negro. O poeta utiliza um recurso estilístico que vai além de um simples jogo de antítese: “tambor/silêncio; cantar/calar”. Símbolos acústicos, tambor e voz, como que despotencializados no interior dos versos, agudizam o silêncio como algo imposto. Por outro lado, também, sugerem o caráter de resistência da tradição afro-brasileira.

A “Capelinha”, como extensão da igreja, é o lugar sagrado semantizado pelo catolicismo. Signos negros nela estão presentes: “tambores”, “lenços azuis”, da indumentária dos congadeiros. Tais signos, numa cerimônia puramente católica, seriam destituídos de qualquer sentido. O tambor, no caso, é um elemento vital das culturas africanas e os lenços azuis fazem parte do “vestuário, que se prende à estrutura do mito” fundador da devoção de Nossa Senhora do Rosário, cujas cores são o azul e o branco. (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 47). Os signos cristãos, santos e terços de contas, como o próprio espaço da capelinha, ao serem apropriados pelos negros, passam a ser percebidos pela diferença. É como se eles perdessem parte de seus conteúdos católicos e brancos para se inscreverem em outra cultura, a negra. Pertencem agora a outros fiéis ou infieis, pois modificam os dogmas católicos originais.

No modo de apropriação de determinados santos católicos pelos negros, acham-se inscritas narrativas míticas em que os santos se tornam seus protetores, acumpliciando-se com eles, protegendo-os contra o poder do branco, do senhor, ou, então, assemelhando-se aos orixás e ganhando poderes para ajudá-los em qualquer

dificuldade. Santo Antônio, por exemplo, foi associado ao mito de Exu, devido a sua capacidade de recuperar objetos perdidos e de promover a fecundidade. É também conhecido como santo guerreiro. Várias estátuas do santo, esculpidas em madeira, foram encontradas no Vale do Paraíba, no século XIX. Interessante é observar que elas relembavam figuras *minkisi* pertencentes à cultura Kongo. Essas tais espécies de amuletos africanos serviam para evocar a sorte e evitar o mal. Há nisto uma comprovação da “presença de uma identidade africana-bantu ou centro-africana no Brasil”, como indica Ferretti (1999, p.122). O autor ainda comenta a popularidade de um outro santo, São Benedito, no Maranhão. O santo é visto pelos negros como “esperto e mesmo vingativo” – aqui características de orixás – mas sendo, entretanto, uma entidade que cuida de seus devotos ricos ou pobres.

O ato de apropriação dos signos católicos e a fala indicativa de que agora eles são pertença do negro aparecem no uso reiterado do possessivo “seus”, no poema, “seus tambores”, “seus lenços azuis”, “seus padroeiros”, “seus santos pretos”, “seus tambores sagrados”, “seus terços de contas”.

Observa-se, de outra parte, que a apropriação do santo católico pelos negros compromete a santidade dele junto aos poderes eclesiais. São Benedito, falecido em 1589, era considerado protetor dos negros e festejado desde inícios do século XVIII, mas, no catolicismo ortodoxo, seu culto “permaneceu à margem”. Em 1743, tal culto é liberado e a sua canonização acontece. Na apropriação de São Benedito pelos negros, ainda no Maranhão, vê-se o santo homenageado pelo tambor de crioula, folgado negro de que ele tanto gostava, como dizem os seus fiéis. É sincretizado ainda com Verequete, vodum do Daomé, entidade-guia de terreiros de tambor de mina do Maranhão, ainda segundo Ferretti (1999, p. 123). Na metamorfose pela qual o signo passa, ao se tornar pertença do negro, ele sofre quase um banimento de sua pátria religiosa original, a cristã, no caso específico, a católica.

Parece que aos deuses africanos não interessa a escuta do silêncio. Eles apuram os sentidos para escutar as vozes dos seus filhos que partiram. Assim, quando distantes, tais filhos chamam por eles, mesmo confundindo seus nomes com os de outros deuses, mais pacientes eles se tornam. Eles sabem que, um dia, diante de certos homens que, em tudo mandavam e que tudo queriam, seus filhos embarcados tiveram de se acautelar muito, pois esses homens queriam comer a sua memória. Foi, então, preciso ocultar deuses e nomes nos vales profundos da lembrança e tentar aceitar as novas divindades apresentadas. Mas os deuses aquilombados apenas ensaiaram passos de recuo, deixando

passagem para as novas imagens, que surgiam como mata-borrão de outras mais antigas, as deles mesmos. E, assim, na nova morada, vez e meia, os filhos distantes diante dos *deuses das circunstâncias*, procuram desesperados e amargos, pelos deuses anteriores, aqueles a quem foi oferecida a fé primeira, sua de fato e de direito. E, por isso, nasce uma espécie de elegia em “Missa Conga”, o segundo poema que trago do poeta Edimilson Pereira (1988, p. 115) para continuar a leitura.

Para que deuses se reza
quando o corpo aprendeu
toda a linguagem do mundo?

Onde se deitam os olhos
quando o altar dos antigos
ainda se esconde?

Para que deuses se reza
quando as palavras se velam
para invocar os nomes?

Por que não entregar a vida
ao deus com olhos de plumas
que vive no fundo dos tempos?

O poeta novamente descreve o homem religioso, marcado pelas culturas de matriz africana, em trânsito no espaço católico.

Enquanto no poema “Capelinha” o negro aparece como coletividade, em “Missa Conga” a voz poética sugere ser a de um sujeito individual. No primeiro texto, proximidades e diferenças permeavam a relação dos negros com os signos católicos. Havia uma dinâmica subjacente ao silêncio, ou melhor, lidar com o silêncio foi a própria dinâmica do grupo, uma de suas marcas identificatórias. Os negros ali agenciam seus próprios ritos. Conseguem ultrapassar, transcender o espaço da religião e acabam por se encontrar no sagrado. Essa possibilidade existe, porque o sagrado, entendido conforme Muniz Sodré (1999, p. 179) propõe “como o princípio de uma realidade *separada*, que permite o contato *imediate* com a divindade”, enquanto a religião seria a “administração e o monopólio da fé monoteísta”, incapaz de aceitar outros modos de experiência do sagrado (grifos no original).

Em “Missa Conga” o homem religioso criado pelo poeta e colocado numa ambiência marcada pela consagração de um rito católico, pergunta pelos seus deuses. Sabe-se que a missa conga, em terreno africano, surge como uma maneira de celebrar a

fé católica, incorporando ao ritual elementos das culturas locais. Este novo modo de vivência litúrgica do catolicismo torna-se muito valorizado na África, “no período anterior às lutas da independência dos anos 60”, segundo Heitor Frisotti (1996, p. 38). Pretendendo edificar, na África, uma “Igreja com rosto próprio, africano”, observa o autor, as inovações são iniciadas a partir da liturgia.

Em torno desta mesma época, os congadeiros mineiros imprimem marcas das culturas bantas ao ritual da missa, que se oficializava na diáspora, segundo informações de Leda Martins.

Criada pela Federação dos Congados de Minas Gerais na década de 1960, como meio de amenizar as relações entre os Reinos negros e a Igreja Católica, a missa conga segue os rituais católicos tradicionais, com pequenas variações, sendo os cantares, próprios da tradição dos congados, entoados ao longo da cerimônia, com o acompanhamento de todos os instrumentos de percussão e ritmo. (1977, p. 160).

No Brasil, como já foi dito neste trabalho, as décadas de setenta e oitenta promovem um novo tipo de conscientização e de elaboração de um discurso negro. Há uma procura de reafrikanização e também de valorização da história dos afro-brasileiros. Em vários espaços revigoram-se formas de atuação, que podem ser apreendidas dentro do conceito de “*praxis* afro-brasileira” ou “quilombismo”, também já citado aqui e proposto por Abdias Nascimento (2002, p. 265, grifos no original). Neste momento, afirma-se, na igreja católica, a presença dos agentes de pastoral negros. Um ideal de vivência quilombola vai ser procurado e recuperado por alguns grupos no interior da igreja e nas comunidades de base, segundo estudos de José Geraldo da Rocha (1998, p. 68). Uma *quilombização*, explica o autor, vai distinguir a prática de vários católicos naquele momento (p.69, grifos no original). Aos poucos, uma “reafrikanização católica” propicia o surgimento de atos litúrgicos, com os quais os negros se sentiam mais identificados. Para Rocha, ainda hoje, esses grupos significam a continuidade, “o testemunho histórico de uma longa tradição negra na Igreja Católica”, desde a escravidão, representada pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, das Mercês, de São Benedito, Santa Efigênia e outras (p. 70).

Antes mesmo do surgimento desses grupos, ações individuais de padres, leigos e intelectuais negros, junto aos congadeiros, já tinham conseguido instituir a missa conga, conforme atesta o estudo de Martins. Porém, todos eles, em momentos históricos diferentes e com modos diversos de atuação, enfrentam a ortodoxia católica,

reivindicando o reconhecimento e a valorização de uma espiritualidade, profundamente marcada por elementos da religiosidade e das culturas negro-africanas.

Buscando aproximar o poema “Missa Conga”, de um ensaio sobre o tema, em que o próprio poeta oferece, como pesquisador e em co-autoria com Núbia Gomes (1990), apresento um breve relato de um momento festivo da Comunidade dos Arturos. É a descrição da “Festa da Libertação”, ocasião em que os Arturos comemoram a assinatura da “Lei Áurea” e realizam a solenidade da missa conga.

Os dois pesquisadores informam que a missa é precedida por um cortejo de homens acorrentados, representando os escravos, acompanhados pelas guardas de congado pelas ruas da cidade. Ao chegar à porta da igreja, entoam-se lamentos e, em seguida, há a leitura do texto da “Lei Áurea”.

A recordação do passado aparece concretamente nos sujeitos que encenam o papel de escravos. A lembrança presentificada dos cativos torna-se necessária para que o momento de júbilo pareça mais real. E quando a liberdade é anunciada, tudo explode em som, em festa, em dança. Sentindo-se livre, o negro já de posse de seu direito de ir e vir, busca usufruir um direito fundamental do ser humano, “dirigir-se ao Criador adentrando o templo”. Entretanto, neste momento,

a lembrança do passado retorna, viva, recordando a exclusão dos negros das igrejas do senhor branco: diante da porta fechada, o ex-escravo canta a sua mágoa. Embora conduzisse o senhor até a igreja, o negro aguardava de fora o término da cerimônia religiosa.

Cessando o lamento, a voz de um capitão [de congo] pedirá ao padre a abertura da porta, pois o negro quer assistir à missa do lado de dentro.

(1990, p.78)

A missa se desenrola, então, marcada pela presença dos negros com suas roupas festivas e com as guardas entoando as músicas próprias dos congados. Na frente se posta a realeza negra com os seus símbolos de poder – “coroas, bastões, espadas – que são depositados no altar no momento do ofertório”.

As encenações do passado, no presente, realizadas pelos Arturos, na “Festa da Libertação”, como um ato de atualização da memória histórica, se revestem de valor performático. Ao dramatizarem o momento em que os ex-escravos buscam usufruir o direito de entrarem na igreja, por meio desta performance, os Arturos, na prática se colocam distintivamente, com um modo próprio, diante do poder eclesiástico e com isto asseguram uma alteridade do ponto de vista religioso e cultural.

Retomando a leitura do poema, começo pela estrutura do texto, que se compõe de quatro estrofes interrogativas. Estas indagações podem ser traduzidas como uma constante e profunda interrogação do eu-lírico, em momentos de introspecção religiosa.

“Para que deuses se reza”, indaga o sujeito poético, condicionando o ato de rezar a um sentido específico de corporeidade, diferente daquela que orienta a religiosidade cristã. Surge, pois, o primeiro questionamento:

Para que deuses se reza
quando o corpo aprendeu
toda a linguagem do mundo?

Ora, não se pode deixar de considerar que a missa, para os católicos, é um lugar de recordação: “Este é o meu corpo que vos é dado; fazei isto em minha memória” (Lucas, 22,19). Segundo a narrativa bíblica, estas expressões pertenceram ao próprio Cristo e são as mesmas ditas durante o ritual. A cerimônia católica traz, pois, a lembrança do corpo crucificado de Jesus e relembra o sacrifício exemplar e máximo do cristianismo. Um ato sacrificial marcado pela negação do corpo que, mesmo ressuscitado, deixa a morada terrena e sobe aos céus. Entretanto, o rito, ao se desenrolar contaminado por referenciais das culturas bantas, provoca outras lembranças. E dentre elas, está a lembrança de que ele – o sujeito poético – é possuidor de um corpo físico, veículo sensorial, o que lhe permite chegar a uma vivência do sagrado, que se pode manifestar na materialidade de seu corpo.

Lendo o poema, buscando o fato histórico e o modelo cultural que lhes são subjacentes, trago as considerações de Rocha (p. 168). O autor advoga uma teologia cristã que incorpore a cultura e a religiosidade negras. E aponta a necessidade das práticas católicas congregarem modos de vivência de uma espiritualidade do povo afro-brasileiro, dizendo:

em algumas culturas, o corpo tem sido tratado como instrumento de pecado, ao passo que nas culturas negras, ele é um instrumento de comunicação com o divino. Portanto o corpo é um canal de explicitação da espiritualidade. *São os corpos suados, humilhados e sofridos que vão denunciar as injustiças resultantes de um sistema social, político, cultural e religioso que oprime e mata, num mesmo tempo que expressam a espiritualidade que liberta.* (1998, p.168, grifos meus)

Que outras lembranças poderiam estar atravessando a imagem do mito católico revivido, reencenado naquele momento? Poder-se-ia dizer que há uma superposição de imagens.

Núbia Gomes e Edimilson Pereira apontam que a missa conga é “uma atitude de resgate pela aceitação de um catolicismo que é em essência, resultante do sincretismo” (1990, p.78). Uma possível observação, a partir da fala dos dois estudiosos, é que a missa conga, por sua linguagem católica sincretizada com vários índices negros, representados pelos congadeiros e pelo evento histórico ali comemorado, permite que a ocasião se torne lugar de rememoração de mitos africanos também. O sujeito descrito, ou melhor, aquele que fala no poema, ao assistir à evocação do mito católico, revela a necessidade, o desejo de invocar outros deuses. Acima de tudo, revela uma crença em outras divindades que não se acham ali representadas. E por isso pergunta:

Onde se deitam os olhos
quando o altar dos antigos
ainda se esconde?

Para que deuses se reza
quando as palavras se velam
para invocar os nomes?

Outras recordações que habitam a memória do sujeito poético vão se afirmando num crescendo no poema. O poeta se lembra dos “antigos” que não aparecem no altar católico, pois até “as palavras se velam para invocar seus nomes”. Neste momento, um fundamento da religiosidade das culturas bantas surge defendido no texto: a crença nos ancestrais, naqueles que já se foram e que têm a função de intermediários dos homens junto a Nzambi, deus supremo do panteão banto. Sobre esse dado da filosofia banta, Nei Lopes afirma:

De fato, parece que em todas as religiões bantas os espíritos dos ancestrais são os intermediários entre a divindade suprema e o homem. Assim, são eles que levam as oferendas dos fiéis e intercedem em seu favor junto a Nzambi, Suku, Kalunga, etc. (1988, p.127)

Insistindo na ideia de que a “Missa Conga” vivida pelo sujeito poético acaba por lhe suscitar outras lembranças, leio a última estrofe como clímax da explicitação de um

sentimento marcado ainda pela revivência de um antigo banzo. A voz poética assim se pronuncia:

Por que não entregar a vida
ao deus com olhos de plumas
que vive no fundo dos tempos?

Buscar na memória outros deuses, entregando-se à lembrança dos mesmos, ou melhor, “ao deus com olhos de plumas que vive no fundo dos tempos”, é manter certos nexos com uma origem perdida, tentando reinventá-la na missa conga, lugar propício também para tal façanha de resistência.

Matias da Mata, em entrevista a Leda Martins, pronunciando-se como congadeiro, ressalta que “a Igreja Católica entra no Reinado com o sacramento e o mandamento, mas não com o fundamento. O fundamento é do negro” (1997, p. 162).

O terceiro poema de Edimilson Pereira, que apresento, traz um mito relacionado à linguagem. Uma memória mítica é reconstruída no texto, sob a forma de um poema-enigma, relembrando os modos de articulação da palavra africana. Foi a partir do jogo, palavra cruzada e oralizada dos negros Arturos que o poeta armou o seguinte texto (1991, p. 111):

BABARÁ, DONO DE SEGREDOS

Um sol não é um sol.
Uma gunga não é uma
gunga.

Uma guarda não é uma
guarda. Um vassalo
não é um.

Um rei não é um rei.
Uma rainha não é uma.
Um mistério.

Um rosário é uma
concha. E uma concha
são outras.

E o que é candongueiro?²⁸

²⁸O termo candongueiro, registrado por Nei Lopes, no *Dicionário Banto do Brasil*, dentre várias acepções, apresenta aquela referente ao tocador de candonga, tambor de jongo, dança afro-brasileira. O jongo, assim como o candombe, são danças ligadas, em suas origens, ao sagrado, trazendo em si uma auréola de segredo.

Um negro é um negro.
Um Arturo é um negro.
Um Arturo. Não é, sim, candongueiro?

Não, são, são, candongueiro?
Um tambor é um segredo.
Um segredo são três.
São muitos.

Ao construir o poema como se fosse um jogo de adivinhação, lembranças das culturas africanas são suscitadas. Os nagôs têm, na decifração dos jogos adivinhatórios, modos de compreensão da vida. Ifá é o orixá “da adivinhação ou da predição”, e só fala por meio de enigmas ou parábolas. Na tradição nagô, o *aró* é correspondente aos jogos de adivinhações, brincadeiras, bastante registradas na cultura popular brasileira. E quando se responde à adivinha, ao resolver o enigma, “aí começa mesmo o segredo”. O enigma nada mais é que “um elemento do jogo”, comenta Muniz Sodré (1983, p. 141). Na sociedade Ifá, “as coisas se jogam, o Destino aparece sempre no jogo”. O conhecimento do enigma implica, continua o autor na mesma página,

no conhecimento de um universo cósmico, habitado por entidades humanas, não humanas, abstratas, sobrenaturais, com as quais os homens realizam operações de contato e de troca. O enigma é uma provocação ou um desafio à luta para se conhecer a regra do jogo, é uma exibição do segredo.

O segredo, para os nagôs, não acaba pelo fato de se conhecerem as regras do jogo. Distanciando a postura nagô da ocidental, o autor observa que nas sociedades modernas impera a ideia de que “em todo segredo, o fundamental é o que se esconde”. A onipotência racionalista da Modernidade busca – ainda Sodré - uma sociedade “sem segredos, sem obstáculos à manifestação da verdade”. (p. 142) Há uma pressuposição da existência da *Verdade*. Todos são obrigados a se submeter a essa *evidente verdade*. Há um grande imperativo na ideologia moderna, assevera o autor, o da transparência absoluta: “tudo deve ser dito, tudo deve ser revelado”. Sodré além disso acrescenta que a psicanálise “encena a presença de um segredo, mas ao mesmo tempo o destrói através da *interpretação*, desmascarando o segredo pessoal” (grifos no original). De maneira diferente, não há nada que possa exaurir o *auô*, o segredo nagô. “Não há nada a ser dito que possa acabar com o mistério, daí a sua força”. Sodré ainda acrescenta que

o segredo não existe para, depois da revelação, se reduzir a um conteúdo (lingüístico) de informação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico. Elas circulam como tal, como *auô*, sem serem “reveladas”, porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida à luz. (p.142, grifos no original)

O poema se apresenta estruturalmente composto por versos curtos, parafrásicos, cujo sentido deve ser buscado no sintagma anterior. Versos como os seguintes são exemplificadores:

Uma guarda não é uma
guarda. Um vassalo
não é um.

O verso que finaliza a terceira estrofe resumidamente diz: “Um mistério”, concluindo a ideia de que nada é aquilo que se apresenta como sendo; “um sol não é um sol, um vassalo não é um, uma rainha não é uma...”

Com uma retórica própria e próxima dos modos de articulação da fala oral, em que a linguagem é também experimentada “como um território de prazer”, (SODRÉ, 1983, p. 156) o poema segue, trazendo para dentro de si significantes da tradição dos Arturos. Ícones negros são tomados como objetos da fala enigmática do poema. Aparecem cercados de interrogações, negativas/ afirmativas que visam a decifrá-los e, quando o fazem, acabam por escrevê-los em outro mistério, confirmando a fala de Sodré. Resolve-se o enigma e se adentra no segredo maior.

Intrigada com o enigma proposto desde o título, faço uma leitura de “Babará, dono de segredos”, que, para mim, não é senão, Lebará ou Elegbará. O Exu Bará, “o controlador de grandes segredos, é quem os articula, controla, por ter interiorizado-os em si mesmo” (GUIMARÃES, 1990, p. 48). Entretanto, ressalto que o título se abre, em sua significação, tanto para o universo cultural nagô, como para o banto. Pode ser lido em relação ao orixá Lebará ou Elegbará, o Exu Bará, mito nagô, como pode ser reconhecido também no universo cultural banto, em o “chefe dos mistérios do Congado” é o Babará, (PEREIRA, 2000, p. 626). Contudo, no momento opto por dialogar o título com Exu, entidade do universo religioso nagô, assim como trazer a narrativa do mito para dialogar com o poema.

Em uma das narrativas do mito de Exu, segundo Juana Elbein dos Santos (1988, p. 165-6), ele recebe o nome de “Boca Coletiva”. Isto devido ao fato de sua boca ser

formada por pedaços de quatrocentas bocas de *Irúnmalé*, quando *Esú* foi representá-los junto a *Olórun*.

Anunciando e ampliando o sentido do enigma, o sujeito do discurso poético chama pelo candongueiro. Parte do segredo já foi revelada. Sabe-se que nada *é*, ou melhor, *tudo* pode ser outra coisa. O candongueiro *é* desafiado. *E o que é candongueiro?* Surgem novos elementos enigmáticos, como pistas novas, mas causam outros embaralhamentos:

Um rosário é uma
concha. E uma concha
são outras.

Os signos se misturam, o poeta utiliza um processo recorrente em seus versos. Aquele que acarreta a fusão de elementos católicos com outros próprios das religiões de matriz africana; funde rosário e concha. Concha que pode ser lida também relacionada a Exu, mito que aparece desde o título do texto. O orixá *é* associado ao *ókótò*, uma espécie de caracol, cuja concha cônica *é* aberta na base e que aparece representado nos emblemas de Exu. A apreensão do movimento do *ókótò*, como um pião, *é* um caminho que pode levar à leitura de mais um enigma proposto pelo poema. Elbein dos Santos assim descreve o *ókótò*:

consiste em uma concha cônica cuja base *é* aberta, utilizado como um pião. O *Òkòtó* representa a história ossificada do desenvolvimento do caracol e reflete a regra segundo a qual se deu o processo de crescimento (...). O *Ókótò* *é* o pião que apoiado na ponta do cone – um só pé, um único ponto de apoio – rola “espiraladamente” abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito (cume oco). (1988, p. 133, grifos no original)

Segundo a narrativa mítica, Exu traz em si o mistério, o segredo de ser uno e múltiplo ao mesmo tempo. Ele *é* o princípio da individualização e *é* também a “boca coletiva”. No movimento do *Ókòtò*, pode se inscrever a metáfora da propagação, da circulação da linguagem. Linguagem, pensada como fala individual, pertença e direito do sujeito, mas também como realização e bem coletivo, modos de integração com o outro.

Creio que a leitura de Marco Antonio Guimarães, sobre o *òkòtó* e sua relação simbólica com Exu, também ajuda a apreender os sentidos da relação traçada entre a

movimentação do pião e a ideia de propulsão, de propagação da linguagem que o mito encerra. O psicólogo assim se pronuncia:

O *òkótò*, que é um símbolo de Exu, portanto o representa, é metáfora com relação à questão da unicidade e de multiplicidade, que Exu contém. A possibilidade, a dinâmica que permite ao pião caracol, através do movimento, da transformação (elementos particulares de Exu) *tomar a aparência, ser* a circunferência, só é possível porque se apóia num único e primeiro ponto que o segura, mantém, principia. Este ponto/origem é o “pé do , *òkótò* a ponta do pião caracol, que simboliza Iangi, a ancestralidade de todos os Exus. (1990, p. 55, grifos no original)

Retomando o poema, considero que a partir dos versos: “E uma concha / são outras”, pode-se ler a multiplicidade das conchas, como uma imagem gerada pela dinamicidade da concha primeira, a ancestral, em movimento gerador e propagador de outras.

Outro signo também do repertório da cultura nagô que pode ser incorporado à semântica do texto, na leitura dos versos “Um rosário é uma / concha”, é o rosário de Ifá. Objeto usado para rituais adivinatórios, os opelês do Orixá-Ifá são feitos com pedaços de coco de dendê amarrados com palhas da costa. Eram usados pelos adivinhos africanos. Só estes faziam uso do opelê, direito que detinham como babalaô, “pai do segredo” (MARTINS, 1997, p. 58). Os sentidos do rosário católico, como signo apropriado pelos negros, se entrecruzam com os opelês do orixá da adivinhação. A tradição negro-brasileira tem uma narrativa que explica como se forjou esta continuidade sígnica. Quem fala são os congadeiros, que tiveram suas vozes registradas por Leda Martins, na obra que vem sendo aqui citada;

Nossa Senhora do Rosário [...] começou a chorar pelo martírio que os branco tava fazendo com os nego. Nesse momento ela chorou [...] essas água que correram dos seus olhos caíram no chão, [...] nasceu o pé de capim, desse pé de capim nasceu as frutinhas, dessas frutinhas em diante os nego fez os rosário de Nossa Senhora, os seus rosário dos sete mistérios. E até naqueles momento eles usava colar de conta de noz, contas de frutas de palmeira.²⁹ (p.58-9)

Os versos construídos por sintagmas negativos e interrogativos, fazem com que o desafio inicie pela própria estruturação frasal. “Não é, sim candongueiro? / Não, são,

²⁹ João Lopes, entrevista realizada em 12.01.94.

são candongueiro?” Valoriza-se o desafio da linguagem, tanto quanto o do segredo (SODRÉ, 1983, p. 192). A linguagem é parte constitutiva do segredo.

Pensando na valorização do desafio da linguagem, no qual se inscreve a sedução do lúdico, do jogo, relembro aqui, o prazer da capoeira e trago considerações de Maria José Somelarte Barbosa (2009), que ao escrever sobre a obra poética de Edimilson, tece os seguintes comentários:

Os movimentos sinuosos das palavras são coreografados pela multidimensionalidade do jogo semântico e pela ambivalência do processo criativo. O improvisado e a fala dupla dos seus textos poéticos assemelham-se à oscilação dos movimentos gingados e à malícia do “jogo bonito” da Capoeira Angola [...] Edimilson manipula as jogadas poéticas, articulando as manobras estéticas e estabelecendo o ritmo e a cadência semântica. (p. 52-3, aspas no original)

Assim, como Nei Lopes, no poema “História para ninar Cassul-Buanga”, pretendeu aparentar seu texto escrito com as narrativas orais africanas – criando um sujeito poético que fala no texto como se fosse a voz de um “griot” –, Edimilson, na construção deste poema, tem um procedimento similar. Cada tríade pode ser lida como um enigma, lembrando os “pontos”, linguagem simbólica, que caracterizam o jongo. Na construção poética, está a intenção de ligar o texto escrito com o universo oralizado dos antigos escravos. Estes faziam do jogo semi-religioso uma defensiva, cuja arma era o emaranhado proposital, no uso da língua, o que tornava a fala do negro incompreensível para o branco ou outro estranho, não iniciado na brincadeira.

Renato de Almeida falando da linguagem poética dos jongs, observa que os cantadores em seus “pontos” se valem “de belas e poéticas imagens ou de estranhas metáforas para expressar seu pensamento” (1971, p. 131). E quando o conteúdo da letra trata de um enigma, só quando aquele é decifrado é que outro “ponto” pode ser apresentado na roda. Estes jogos de linguagem, além de lúdicos, constituíam formas de defesa e de enfrentamento, mesmo que dissimulado, ao poder escravocrata. Almeida, ainda acrescenta, na mesma página:

Êsse simbolismo permitiu intensa e constante comunicação dos escravos, mesmo sob atenta vigilância e presença de senhores e feitores. Desde que se levantavam até o momento de dormir, os negros cantavam pontos de jongo, muitos repetidos atualmente, sem que o cantador, não iniciado, lhes penetre o sentido.

O autor ainda comenta as indagações sobre as origens das metáforas nas canções de jongo, se são européias ou africanas. Para ele a resposta está na obra *Folclore Musical de Angola* (Museu do Dundo, 1967), do qual transcreve o texto abaixo:

... a letra que o Africano canta nas canções raramente tem, para o europeu, um sentido claro. Este é sempre, ou quase sempre, figurado, obscuro, como que um simbolismo de difícil decifração, que eles parecem esconder cuidadosamente, especialmente nas canções de iniciação. (p. 132)

Sobre o segredo encoberto no próprio jogo da linguagem, Boubacar Barry diz, que o “griot” no exercício da transmissão da narrativa do sagrado, diante dos não iniciados, tem sempre “um lado secreto, que o contador está encarregado de guardar”. E acrescenta que “Há sempre uma maneira de dizer as coisas. Cada palavra tem outro sentido, uma outra significação” (2000, p. 8).

Por outro lado, posicionado em um diferente contexto geográfico e histórico, e impulsionado por motivos diversos, dentre os quais um projeto literário específico, nas Antilhas, Édouard Glissant diz: “*Nous réclamons le droit à l’opacité*”. (1981, p. 11). Reivindicando o direito à opacidade, querendo distinguir um modo de linguagem marcado pela “estética da oralidade”, Glissant constrói a sua narrativa, segundo Eurídice Figueiredo (1998, p. 88) “hibridizando o francês” com a língua crioula. A busca de uma opacidade linguística pelo escritor antilhano gera os seguintes comentários de Figueiredo, na obra apontada:

Agrada-lhe essa possibilidade de contradizer, de ser opaco (ao contrário da clareza e concisão do ideal clássico francês) porque, no acúmulo de informações sobre os mesmos personagens e as mesmas histórias recontadas de maneiras diferentes a cada vez, o narrador não tem a pretensão da clareza e da precisão do romance linear, reivindicando, ao contrário, o direito à contradição, à dúvida. (p.87)

Ao lembrar-me da reivindicação de Glissant, cruzando-a com contextos e criações literárias diferentes, como o poema ora comentado, objetivo pontuar o campo da linguagem como um lugar propício para assinalar valorativamente e resguardar faces de uma alteridade.

Ainda buscando argumentar que a linguagem é um espaço de afirmação e de distinção identitárias, alinho-me ao pensamento de Leda Martins, quando a

pesquisadora recolhe do autor afro-americano, Amiri Baraka, o que ele afirma sobre um modo africano de concepção da própria linguagem:

a tradição africana visa mais à circunlocução do que à definição exata. O enunciado direto é considerado bruto e destituído de imaginação, e o encobrimento de todos os conteúdos em paráfrases sempre mudadas é tido como o critério de inteligência e personalidade. (apud MARTINS, 1997, p. 125)

Nota-se que um modo peculiar de construção da linguagem pelos africanos, em determinada medida, é repetido na diáspora. Os próprios negros americanos são exemplares com seus jogos lúdicos de significar (*signifying*). Observa-se, ainda, que o exposto por Baraka assemelha-se à defesa que Glissant empreende em relação ao direito a uma opacidade linguística.

Os africanos investem na gestão da palavra, já que esta conduz, ou melhor, explicita a vida do grupo. Utilizam-se de histórias, parábolas, provérbios para a discussão e resolução dos problemas no e do coletivo. Os provérbios são repetidos para as crianças e jovens, com o intuito de educá-los. Dirigidos a todos, estão em conformidade com o modo de vida do grupo em que nasceram e circulam, fazendo sentido dentro da tradição. Na palavra dita e cultivada, conserva-se a memória e a história do grupo. Neste sentido, trago as considerações de Laura Padilha:

O ato de dizer se fez, portanto, um gesto não gratuito na vasta territorialidade africana, adquirindo um especial matiz entre os sujeitos comunitários, pois tudo, durante séculos, emanou da palavra dita, já que só muito tardiamente a grande maioria dos naturais teve acesso à escrita. [...] O feito vivido [...] nas sociedades africanas não letradas passava a ter estatuto de fato contado e, com isso, preenchia-se o vazio lacunar da não-escrita e a História se disseminava pela voz. [...] Tudo dentro do espaço da vida comunitária africana se construiu/destruiu, por séculos, pela eficácia da voz que tanto re(in)staurava o passado, quanto impulsionava o presente, como anunciava o futuro, antes e durante os séculos da dominação branco-européia, quando a escrita não era um patrimônio do grupo. (1995, p 16)

Sobre a importância da palavra nas culturas africanas, assim se pronuncia, por sua vez, o renomado historiador, Ki-Zerbo:

Para o africano, a palavra é pesada. Ela é fortemente ambígua, podendo fazer e desfazer, sendo capaz de acarretar malefícios. É por isso que sua articulação não se dá de modo aberto e direto. A palavra é envolvida por

apologias [?], alusões, subentendidos e provérbios claro-escuros para as pessoas comuns, mas luminosos para aqueles que se encontram munidos das antenas da sabedoria. Na África, a palavra não é desperdiçada. Quanto mais se está em posição de autoridade, menos se fala em público. (1982, p. 28)

O entendimento da palavra como força que faz acontecer, ou a crença de que o enunciado é performático tão grande para os africanos que, para eles, o ato de atribuir nome a uma pessoa é quase que “apoderar-se dela”. Conferem tanto valor à palavra e ao nome - ainda acompanho o texto de Ki-Zerbo - “que os personagens venerados [pai, esposo, soberanos] são designados por paráfrases e cognomes” (p. 38).

Os dogons, um dos povos do Mali, convictos de que a palavra faz acontecer, têm no uso dos brincos, um amuleto de proteção contra a “entrada da palavra ruim”, de acordo com Jean-Maurie Auzias. (1978, p. 74)

Pensando no segredo, que é construído nas dobras da linguagem, ou, aliás, na linguagem que é o próprio segredo, a fala do grupo que o estranho não compreende e nem adivinha, volto ao poema. A última estrofe se abre para um segredo maior:

Não são, são candongueiro?
Um tambor é um segredo.
Um segredo são três.
São muitos.

Chega-se ao final da charada, do texto enigmático e o mistério se desdobra. Um signo novo, o do tambor, como uma nova pista surge e aponta outros sentidos. O candongueiro sabe – *não são, são* (um segredo) – são três os tambores sagrados – o Santana, o Santaninha e o Jeremia – nos rituais de candombe. São três, também, os dos rituais do candomblé, o Rum, o Rumpi e o Lê.

Núbia Gomes e Edimilson de Almeida Pereira comentam: “Ainda que o Candombe atual não seja o mesmo dos tempos antigos (...) no ritual do Arturos permanecem os pontos fortes, a linguagem ambígua e o desafio” (1990, p. 88) . O ritual guarda um segredo. Os tambores sagrados produzem toques evocativos que clamam pelos antepassados.

A referência aos três tambores sagrados aponta também para outro mistério, aquele em que a Virgem do Rosário se torna protetora dos escravos, e introduz o mito católico no poema, cuja narrativa resumida passo a apresentar, recuperando-a de Leda Martins:

A Virgem do Rosário, a santa que aparece no mar, é resgatada pelos brancos, mas recusa a capela oferecida pelos senhores, pois, apesar de ser uma obra feita pelos escravos, a eles era interdita a entrada. Voltava sempre para o mar, a cada vez, que era novamente entronizada na capela dos senhores. Só depois que os escravos conseguem a permissão para buscá-la, é que a santa deixa as águas.

Primeiramente uma *guarda* de congo cantando e dançando, consegue que a santa se movimente, mas, ainda, ela não vem para a terra. Mas, quando surgem os moçambiqueiros tocando os seus *candombes* é que a santa “sentada no tambor maior, o Santana ou Chama, acompanha-os devagar, sempre devagar. (1997, p. 45)

Pode-se fazer a leitura do final do poema, reportando-se ao mito da Virgem do Rosário. Sua presença mítica se insinua em todos os versos, a partir de um repertório linguístico que compõe o poema e é concernente ao cotidiano dos congadeiros e às suas festas em louvor à Santa do Rosário.

Edimilson Pereira, assim como Nei Lopes, enquanto descansa de seu ofício de poeta, envereda por outros caminhos, buscando diferentes ocupações. E como o Nei, que ao lidar no campo da história, garimpa fatos para compor os seus poemas, Edimilson no terreno da antropologia, recolhe vivências para corporificar em sua poesia. Das observações antropológicas e sociológicas efetuadas por Edimilson Pereira, na obra, *Os tambores estão frios* (2005) trago mais subsídios para se pensar o modo como os negros se apropriam do mito da Virgem do Rosário, imagem que de maneira implícita percorre os versos do poema, “Babará, dono dos segredos” e também do primeiro texto apresentado do autor “Capelinha”. Escutando e lendo várias versões sobre a maneira como a Virgem passou a fazer parte do imaginário religioso dos africanos e seus descendentes escravizados e como, ainda hoje, é cultuada e festejada nos rituais do congado e do candombe, o autor conclui que a apropriação da santa pelos negros acontece também no interior da linguagem, isto é, nos modos de interpretação e expressão dos escravos sobre a santa. Os relatos sobre o mito, ouvidos por ele, na comunidade dos Arturos, atestam que há uma “substituição da linguagem do dominante pela linguagem do dominado” (p. 460) na apropriação do mito católico. Da obra citada transcrevo uma passagem destacada pelo próprio autor:

Os ricos foi pra lá tirá ela, com banda de musica, e tal; ela num quis. Quando o padre foi celebrá missa, *falano plavra*, ela só mexeu um mucadim mas parô (...) nós põe um pedaço de coro ali no tampo dele e nós vão batê *cantano nossa language* (...) e nós vão fazê nossas oração, levá nossos terço de conta de lágrima... (p. 460, grifos meus)

“A santa católica sofre efeitos do rito de passagem para ganhar outras representações no universo simbólico dos africanos transplantados para o Brasil”, segundo Edimilson Pereira (2005, p. 461). Enquanto que no ritual católico a missa em latim ou em português marcava a louvação do mito, a celebração dos negros altera os modos de louvar a santa; toques de tambores, cortejos, danças, e “língua de preto”, observa o autor, entram como novas formas de rituais de louvação à Senhora do Rosário. Outro aspecto observado por Pereira é a interpretação dada pelos negros aos poderes da santa. Para os brancos livres e católicos ela era “a mãe guardiã, a consoladora nas horas do sofrimento”, esses valores ganharam um sentido radical, ressalta o autor, “quando a vitória sobre o sofrimento significava para os negros escravos o direito à vida e à liberdade” (2005, p. 461). No relato do mito ficam também explicitados, segundo Pereira, os conflitos das relações sociais da época, entre pobres e ricos, negros e brancos (idem, p. 462).

Observa-se que nos modos de interpretação do mito católico, em que a santa se cumplicia com os sofrimentos dos escravos, há uma similitude com o significado dado pelos africanos e seus descendentes, na América do Norte, a Abrão em busca da terra prometida. Essa passagem bíblica para eles simbolizava a promessa e a procura da terra da liberdade, em oposição à escravização que sofriam.

Dando por finalizada a leitura de “Babará, dono de segredos”, embora sabendo que seus versos ainda podem oferecer inesgotáveis sentidos, passo a apresentar o último texto que escolhi de Edimilson, para formar o *corpus* desta tese. Assim como considerei o poema “História para ninar Cassul-Buanga”, de Nei Lopes, um discurso propício para iniciar a apresentação dos poetas brasileiros, deliberadamente escolho o poema “Árvore dos Arturos”, de Edimilson Pereira, para finalizar. Se o primeiro de Nei Lopes pode ser lido como letras desejosas de contar fatos fundantes de nossa afro-brasilidade – desde os primeiros eventos até o presente apontando para o futuro – o poema “Árvore dos Arturos” também oferece uma leitura que louva a rememoração do passado, não como um tempo estanque, acabado, mas, como algo possuidor de uma força contínua que se imbrica no presente e que aponta para uma *memória futura*, se assim se pode dizer.

Edimilson de Almeida, com suas palavras, sumo da árvore – não a do esquecimento, aquela que os africanos eram obrigados a circundar antes da partida, mas, a outra, a que está plantada no solo da diáspora – busca também em nossa experiência de povo diaspórico, material poético. Se os textos históricos sobre a escravidão no

Brasil não oferecem possibilidades para um encontro objetivo com a nossa genealogia africana, os afrodescendentes inventam raízes ou rizomas, árvores, frutos e sementes, sombras, imagens confortantes, para situar suas origens. Matéria que o poeta recolhe para escrever o poema “Arturos” (1988, p. 100):

Viverei até quando.
Os vassalos seguram o Congado
o tempo responde por todos.
Viverei até quando.
Peço aos meninos: não saiam
guardem os ossos no canto.

Viverei até quando.
Deixo o siso na memória
o grito no chitacongo.

Na primeira leitura, logo se percebe uma construção imagética em torno de “um mais velho”, que, talvez, por perceber o seu tempo de partir, afirma, entretanto, que a sua permanência depende dos mais novos.

A repetição, recurso bastante usado pelo poeta em seus textos, e que produz sempre um efeito rítmico, enfatiza aqui a fala do sujeito do discurso poético na afirmação da continuidade de sua vida, projetando-a para o futuro. Idéia que aparece nos versos iniciais de todas as estrofes “Viverei até quando”.

Pode ser observado, também, na artesanaria do poema, um outro procedimento estilístico já utilizado em “Babará, dono de segredos”. Alguns versos trazem na elaboração um sintagma cujo adjunto ou complemento aparece somente no verso subsequente. Exemplar o verso: “Viverei até quando”. Na sua construção, o elemento indicativo de subordinação “quando” aparece isolado, deixando de ser conectivo dos versos precedentes. Surgem outros construídos como orações independentes. Ex: “Os vassalos seguram o congado / o tempo responde por todos”. Observa-se que este jogo de mudança das regras gramaticais acaba por acentuar a idéia de que a continuidade da vida do sujeito poético depende das ações dos mais novos, aqueles que “seguram o congado”, como também da ação dos meninos a quem pede “não saiam/guardem os ossos no canto”.

No poema “Arturos”, muito do saber filosófico banto é apresentado. O sujeito do discurso, aquele que simboliza o “tronco” da “Árvore dos Arturos” ao dizer que “o tempo responde por todos”, se refere ao tempo que abrange a coletividade. Ele se situa dentro de uma perspectiva africana, em que o tempo é apreendido pelo seu sentido

social e coletivo. O sentido deste tempo *coletivizado* assim aparece expresso por Boubou Hama e Joseph Ki-Zerbo.

Para o africano, o tempo não é a duração que impõe determinado ritmo ao destino individual; é o ritmo respiratório da comunidade. Não é um rio que flui numa única direção, de uma fonte conhecida a uma foz desconhecida. O tempo tradicional africano abrange e incorpora a eternidade em ambas direções. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo atual; continuam, a sua maneira, sempre contemporâneas e tão influentes como quando viviam, ou até mais. (1977, p.10-11)

Nas culturas bantas, os ancestrais são consultados, visto que possuem uma sabedoria que lhes é própria, porque “ao passarem pela agonia individual da morte, adquiriram um conhecimento mais profundo do mistério e do processo de participação vital do universo”, diz Nyang. (*apud* LOPES, 1988, p. 127).

Na herança recebida e transmitida, pereniza-se uma cultura ao longo do tempo. “Os vassalos seguram os congados” relembando e dando continuidade aos atos dos antigos. E, enquanto eles repetirem os gestos daqueles, ao sujeito poético será permitido “viver até quando”.

Sobre estes gestos repetitivos no tempo, guardadores de uma herança, pertencente ao universo cultural dos congadeiros, descrito por Edimilson, Leda Martins explica:

Faz-se, assim, porque assim o fizeram os antigos, que cumpriram esses ritos, nesses lugares, num tempo sem tempo. É essa repetição do gesto, espiralar e prospectiva, que funda a grafia do rito, revisitada e fertilizada pelo gesto do presente, numa espacialidade curvilínea que atualiza o tempo da *durée* mítica, sincronizando o pretérito no presente e, neste, figurando o futuro. (1997, p. 166)

Para que seu desejo se realize, quando afirma “Viverei até quando”, o “mais velho” sabe que precisa dos meninos, por isso pede que: “não saiam / guardem os ossos no canto”: Tais versos podem ser lidos como uma alusão ao cuidado que se deve ter com o que representa a memória do grupo. Conservar, rememorar a tradição é manter a espinha dorsal da coletividade. Os mais novos entram em cena para cumprir o mesmo papel, passando a ser receptáculos da memória do grupo.

Imagem semelhante é trabalhada por Nei Lopes, no poema, tantas vezes citado aqui, “História para ninar Cassul-Buanga”. Ali o sujeito poético, como se estivesse em um rito iniciático, inocula a sua memória no menino, pelo ato de contação de história.

Aqui, também, como se vivesse um rito duplo de passagem, o velho congadeiro entrega sua memória para o outro, o mais novo. Rito de passagem para quem entrega e para quem recebe. E o velho “viverá até quando”, pois o menino é a sua perduração ao longo do tempo, até que a criança envelheça e chame também por outros meninos, repetindo o mesmo gesto, como comentou Martins. Envelhecer é um bem almejado nas culturas africanas. Longinos Lopez relatando uma cerimônia de um rito de iniciação dos Karamoja, um dos povos de Uganda, repete a fala dos anciãos aos mais novos. Eles, observa o autor, dizem para os jovens iniciados: “que você possa se tornar ancião e ver a sua descendência”. (1996, p. 96)

Na última estrofe, o sujeito poético continua a explicitar com veemência a certeza e, ao mesmo tempo, o desejo de prolongamento da sua vida, pelo futuro adentro: ‘Viverei até quando’. E, como nos versos anteriores, indica que a realização de sua perenidade se faz nas ações atuais e no momento mesmo em que se dá o seu ato de dizer, pelo uso da forma verbal no presente, “deixo”.

Ao finalizar a sua fala, ele nomeia as heranças que deixa para o grupo: “a sabedoria e a voz”. Observa-se que a referência à voz está contida no último verso: [deixo] “o grito no chitacongo”. Leio “o grito” como sendo a voz, palavra oralizada, modo de propagação de um saber anunciado por ele: “deixo o siso na memória”.

Terminando a leitura do poema, recorro novamente à imagem do narrador de Benjamin, assim como o fiz para ler “História para ninar Cassul-Buanga”. O representante, aquele que encarna o tronco da “Árvore dos Arturos”, benjaminianamente, “é um homem que sabe dar conselhos” (1996, p. 200). Ele deixa aos descendentes o siso, a prudência, enfim, a sabedoria. E, para ele o passado não está acabado, sabe que a “*reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”, conforme o proposto por Benjamin (p. 211, grifo no original). Ao pensar o eu-lírico representado pela figura do congadeiro, busco ainda o texto benjaminiano para dizer que o “mais velho”, aquele que fala no poema, tem na narrativa que faz para os mais novos, uma das formas de memória. E, viverá até quando tiver herdeiros para as suas reminiscências.

Após a apresentação dos textos dos poetas afro-brasileiros, quero enfatizar alguns aspectos sobre a seleção dos mesmos. Os textos apresentados não esgotam a diversidade da obra de nenhum dos dois. A necessidade de cuidar da economia do texto impossibilitou trazer uma quantidade maior de poemas. Acredito, porém, que os que li permitiram a observação dos modos distintos de criação dos dois.

Nei Lopes traz uma escrita marcada pelo desejo de contrapor seu fazer poético a um discurso histórico, que premeditadamente produz um apagamento da trajetória dos africanos e de seus descendentes no Brasil. Procura os eventos históricos e com eles institui um diálogo, como nos poemas “História para Ninar Cassul Buanga” e “Angola arde”. A preocupação em compor um registro que elucide a história dos afrodescendentes aparece em vários escritos do autor, tanto no campo da criação literária, poemas e canções, como nos ensaios oriundos de suas pesquisas sobre a cultura afro-brasileira. Apontando a discriminação que a história oficial – assim como alguns historiadores de literatura e outros estudiosos – faz dos povos bantos em relação aos sudaneses islamizados, Lopes conclui que tal visão se volta contra o negro em geral, pois a grande maioria dos africanos vindos para o Brasil pertencia às culturas bantas. O escravo banto era considerado “bronco e de curta inteligência” (1988, p. 1).

Sempre insistindo em apontar a lacuna histórica e a ausência de estudos sérios acerca dos povos africanos vindos como escravos, toma para si a tarefa de refazer, de reparar o discurso hegemônico em relação ao negro, como afirma na mesma obra: “Então resolvi abrir o caminho para o preenchimento dessas lacunas e a correção dessas distorções, enfrentando o desafio de escrever este texto”. (idem, p. 4)

Buscando sempre a compreensão da história a partir do ponto de vista “dos dominados”, dos aparentemente vencidos, o pesquisador denuncia a interdição que é feita aos africanos e aos seus descendentes e os impede de tomar conhecimento da saga histórica de seus antepassados. Ponderando sobre a necessidade dos afrodescendentes apropriarem-se de sua história, com essas palavras ele se pronuncia:

A verdade é que no Brasil, nas Américas e na África, *o ser negro tem uma História*. Lá, como aqui, nossos antepassados e nós somos agentes de ricos processos civilizatórios, aos quais imprimimos nossa especificidade, nossa singularidade, nosso modo de ser. *E isso tem que ser mostrado* [...] para a construção de auto-estima positiva [...] Descobrimo que seus antepassados, na África e nas Américas, não foram apenas humilhados [...] mas sobretudo indivíduos capazes de criar, inventar, ensinar, dirigir e governar, as novas gerações de descendentes de africanos vão se instrumentalizar para um novo tempo, com uma nova perspectiva. (LOPES apud DANIEL, 1994, p. 8, grifo no original)

Enfim, os poemas de Nei Lopes tendem a dialogar com a história dos africanos e de seus descendentes, seja com o evento remoto, com o mais próximo e mesmo com o contemporâneo.

Enquanto Nei Lopes, nos poemas apresentados, trava um diálogo com a história, Edimilson de Almeida Pereira, repito, busca na vivência religiosa, nos mitos católicos reconfigurados por um olhar negro-africano, o estofado para os seus versos. Utilizando conhecimentos que lhe são conferidos por sua intimidade com o campo da antropologia, Edimilson Pereira, dialoga com a cultura afro-mineira e com as culturas africanas, na construção de seus poemas. Aproveitando a riqueza do universo cultural banto, aliás, muito pouco estudado, se levarmos em consideração a infinidade de pesquisas e publicações sobre os nagôs, o poeta centrando o seu olhar na Comunidade dos Arturos, constrói grande parte de sua obra poética dialogando os ritos culturais e religiosos que ali acontecem. As festas do Rosário, a celebração do candombe e das congadas, os rituais relativos ao cultivo da terra, conversas, entrevistas e ensinamentos nascidos da sabedoria popular, tudo filtrado pelo olhar do poeta, mais a sua extrema habilidade de “artesão verbal na casa da palavra” (BARBOSA, 2009), inscreve a sua poesia na linha das experiências históricas dos afro-brasileiros, ao lado de outros temas.

Sobre o aproveitamento do mito em seu discurso poético, trago um pronunciamento do próprio poeta, quando discorria sobre uma de suas obras, o *Livro de Falas*, em uma entrevista concedida a um pesquisador americano.³⁰ Embora as considerações expostas não girem em torno dos poemas lidos nesta pesquisa, acredito que a sua fala sirva para os vários textos de sua autoria. Assim, recupero sua explicação sobre o fato de recorrer à mitologia, como alimento de sua escrita:

Eu sempre alimentei a vontade de que minha poesia pudesse ser enriquecida com a poesia que existe na mitologia yorubá. [...] Eu sentia a necessidade de internalizar, ou de engolir a beleza dos mitos para depois devolvê-los ao mundo. Trazer os mitos para dentro de mim era a maneira de conhecê-los; ainda que parcialmente. E o que me atraía mais era devolver os mitos com algum sentido a mais, além dos sentidos sagrados que eles possuem no Candomblé. O novo sentido para os mitos está na minha experiência de não-iniciado [no Candomblé], ou seja, do homem moderno e fragmentado que deseja se reaproximar do sagrado. (1995, p. 1)

Ainda comentando o *Livro de Falas*, o poeta enfatiza a sua atração pelo mito dizendo que “na voz dos poemas está meu encantamento pelo sagrado e minha perplexidade por vê-lo apenas de fora”. E reafirmando a sua condição de sujeito fragmentado entre o antigo e o moderno, experiência que, entretanto, é aproveitável

³⁰ Entrevista de Edimilson de Almeida Pereira concedido a Steven White, Juiz de Fora-BR/Cantom-USA, 27/10/1995. Material apostilado e xerocado.

para o seu fazer poético, Edimilson diz que do diálogo entre a tradição e a modernidade [ele se propõe] *a criar uma linguagem que nascesse da riqueza estética da cultura afro-brasileira*". (todas as citações são da mesma página, grifo no original).

O poeta ainda observa que, se para ler um texto que traz como referencial a tradição greco-romana, se torna necessário "afinar a sensibilidade e o intelecto" para se chegar à apreensão de algum sentido, ao oferecer a experiência de uma outra "tradição clássica" (aspas no original) está propondo o mesmo exercício. Só que a cultura tomada como referência é a afro-brasileira. "Os deuses são negros, os ritmos vêm da percussão, as regras de sacrifício e premiação pertencem a outro modelo de cultura" (todas as citações são da mesma página).

Para Edimilson Pereira, a vivência religiosa, dos africanos e seus descendentes, não pode ser analisada somente "como elemento de afirmação" ou como "elemento alienador e explorador do homem negro". Nos espaços religiosos "é indispensável buscar também aí", segundo o poeta, "a nossa história de afro-brasileiros". (p. 4, todas as citações) E comentando as influências culturais e religiosas bantas que caracterizam um "catolicismo negro" vivido em Minas Gerais, observa que o panteão banto, quando comparado ao iorubá, apresenta menos elementos. Mas, continua o poeta:

é preciso entender que os rituais herdados da inter-relação entre a tradição bantu e o catolicismo possui uma complexidade própria. Os festejos de Nossa Senhora do Rosário [...] exprimem uma parte do catolicismo de negro. A santa branca foi tomada pelos negros e venerada como sua protetora (Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos). Ela é cantada e louvada juntamente com Zambi e as almas dos ancestrais.

[...] As heranças bantus modificaram o catolicismo e para compreendê-las é preciso estar atento principalmente à linguagem metafórica dos cantos e ao corpo dos negros que dançam para Nossa Senhora do Rosário e para os santos negros católicos, São Benedito e Santa Efigênia .(p. 5)

Prescrutando sempre as dobras da linguagem, o poeta, ainda nessa mesma entrevista, diz que é necessário aprender a linguagem simbólica do povo, para perceber suas formas de resistência citando uma frase dos Arturos, que ele diz gostar muito: "negro é aroeira". E contextualizando a frase no interior da comunidade, traduz a complexidade da mensagem. Cito:

Aroeira é uma árvore forte. Das folhas da aroeira se faz remédios para curar males, negro é conhecedor desses remédios e, portanto, é mais forte porque domina o sagrado. Por fim, da casca da aroeira se retira uma tinta para colorir objetos, o negro é como a casca da aroeira ele “tinge” (vence pela inteligência e pelos artifícios) os brancos que pensam oprimi-lo (p. 8, aspas no original).

E confirmando que a sua poesia intencionalmente se relaciona com a história dos africanos e de seus descendentes no Brasil, o poeta ainda firma:

Minha opção é no sentido de fazer uma poesia com qualidade estética baseada na aprendizagem das diversas vertentes da história dos negros no Brasil. Há todo um imaginário nacional de fontes negras que sugere novos temas e novas linguagens para a criação artística e para o discurso político-social. (11)

Lendo os poemas de Nei Lopes e de Edimilson Pereira e observando ainda os estudos feitos, em sua condição de pesquisadores, torna-se explícito que a escrita dos dois tem como suporte materiais pertencentes a uma história e memória de povos, cujas matrizes culturais são africanas. São textos que, tendo como imaginário uma memória comum entre Brasil e África, tentam capturar e traduzir, por meio da criação poética, determinadas lembranças partilhadas. Rememorações comuns nascidas a partir de um evento histórico singular, o do tráfico negreiro, fato que passa a direcionar a história da África e que institui a formação do mundo diaspórico africano.

III Capítulo

“A sagrada esperança do poeta: falar é fazer”

Um homem não pode passar doze anos na guerra.
 A guerra transforma esse homem num bloco de pedra
 E afia nos cantos da alma suas garras de fera.
 [...]
 Mas um homem precisa adubar com sangue sua terra
 E matar toda erva daninha que ao acaso ali medra
 Para que nela floresça um pomar, quando da primavera
 [...]
 Mas um homem não pode passar doze anos na guerra...

(“Balada do soldado”, Nei Lopes, 1996, p. 94)

Assim como a experiência da escravidão, e as suas consequências, ainda atuais, constituem temas preferenciais de vários autores afro-brasileiros, a vivência de uma dominação interna, a colonização, marca profundamente a escrita de um grupo bastante representativo de escritores africanos. Da situação de povos agredidos pela opressão colonial surgem temáticas para uma produção em prosa e verso e também fomento para o teatro e o cinema, em menor escala. Antes, durante e mesmo após o período das lutas de libertação das colônias, para muitos, escrever era um ato similar ao de alistar-se nas frentes de guerra, organizar e dirigir partidos ou assumir a direção das nações que surgiam. Vários chegam a conjugar duplas funções. São literatos e mentores políticos, como Amílcar Cabral e, depois das independências, exercem funções de dirigentes de estado ou pertencem aos quadros de gestão de seus países. E dentre os casos exemplares podem ser citados o do angolano, Agostinho Neto, o da são-tomense, Alda do Espírito Santo e o de Vasco Cabral, da Guiné Bissau e Samora Machel de Moçambique. Na África de colonização francesa, cita-se Senghor, o principal mentor da Negritude e nas Antilhas, Aimé Césaire. Entretanto, diferentemente dos que lutavam contra a colonização portuguesa, o estadista de Senegal empreendeu uma revolução que se atrelou aos dados culturais somente. Contudo, “o discurso da volta às fontes” acabou por influenciar a todos que buscavam dizer-se africanos ou herdeiros de uma africanidade.

As literaturas africanas se independentizam no mesmo movimento de autonomia política dos respectivos países em que são produzidas. Aliás, são elas espaços privilegiados para se pensar e forjar uma consciência nacional, pois, se aos grandes navegadores coube a aventura de “descobrir” novas terras, aos poetas desses territórios, postos a descobertos pela intromissão do outro, séculos e séculos depois, caberia o

movimento – de escrever a recuperação do território perdido. Pela escrita se encenaria a posse, não da terra alheia, e sim a recuperação daquela que estava sob o mando do colonizador.

A nação angolana é imaginada primeiramente pelos escritores, quase todos dos quadros do Movimento Popular da Libertação de Angola (MPLA), fundado em 1956. Desse modo, o movimento de escrever a pátria que surgiria se confundia com o de libertar a terra. Sobre o gesto do colonizado que, ao escrever, imagina retomar o seu espaço territorial, Said assinala que:

Para o nativo, a história da servidão colonial é inaugurada com a perda do lugar para o estrangeiro; a partir daí ele precisa buscar e de alguma forma recuperar sua identidade geográfica. Devido à presença do estrangeiro colonizador, a terra, a princípio, só é recuperável pela imaginação. (1995, p. 284)

Porém, por mais que esses visionários homens pretendessem cunhar um rosto próprio para a nação emergente, o desenho político-geográfico da mesma já tinha sido elaborado pelo colonialismo. A partilha de África, instituída pelo tratado de Berlim, em 1884/1885, buscando atender às demandas de países capitalistas da Europa, legitimou novos modos de exploração do Continente Africano. A Europa estava em franca afirmação imperialista e a Conferência buscava estipular regras entre as grandes potências para definir a repartição do Continente Africano. Otto Von Bismarck, chanceler da Alemanha, naquele momento, convocou 12 países que eram potências na época para definirem os limites das suas áreas colonizatórias, de modo a evitar confronto entre as potências. E a África, de fornecedora de mão de obra escrava, passou a ser explorada em busca de matérias primas e produtos agrícolas, que sustentaram a escalada do capitalismo europeu. E o que se observa, hoje, a repartição de África, imposta pelo Tratado de Berlim, se constitui ainda como uma das dificuldades, não resolvidas. Circunscrever estados africanos pluriétnicos em um modelo de nação europeia até hoje constitui um empecilho para a formulação de uma política de integração entre vários estados e povos africanos.

Conflitos atuais, como muitos dos mortais enfrentamentos étnicos, comprovam que as populações vivem mal nos espaços definidos como os limites dos estados-nação, traçados pelos colonizadores. São crises que ilustram com agudeza as dificuldades de os governantes gerirem uma herança colonial deixada a partir de demarcações de

“fronteiras tanto artificiais como arbitrárias”. (BARRY, 2000, p. 65). É uma problemática enfrentada por grandes estados como o Congo, Angola, Nigéria, assim como por estados menores como Ruanda, Burundi, Serra Leoa, Senegal ou Guiné-Bissau. Os conflitos internos desses países, paradoxalmente, muitas vezes advêm das questões de fronteiras, o que provoca consequências no plano externo. Gerir, pois, os limites fronteiriços desses estados-nações, adverte Barry, exige o repensar do problema e a “redefinição das fronteiras ou, pelo menos, de um novo espaço territorial, econômico e cultural suscetível de consolidar a paz e a segurança dos povos” (2000, p. 66).

Anthony Appiah também reflete sobre a impossibilidade de circunscrever na África o conceito de “nacionalismo” a partir da ideia de nação oferecida pela Europa. O filósofo ganense aponta a gama de diversidades em um mesmo estado, e, tomando como exemplo o seu país natal, diz:

O Estado que herdou Gana dos britânicos parecia-se com a maioria das cercas de duas vintenas de Estados sub-saarianos da África pós-colonial. Tinha uma gama bastante ampla de culturas e línguas dentro de suas fronteiras [...] Havia, por exemplo, o próprio estado achanti, burocrático e relativamente centralizado, juntamente com vários outros estados akan de menor tamanho e poder [...] havia ainda, no sudeste, os povos de língua ewe, muito menos centralizados, cujos dialetos nem sempre eram fáceis de entender mutuamente e cuja separação dos outros falantes de ewe, em Togo, foi um artifício da divisão das possessões coloniais da Alemanha no fim da Primeira Guerra Mundial; havia os ga-adangbe, significativamente urbanizados, que dominavam a região da capital; e havia uma miscelânea de pequenos clãs e sociedades acéfalas no que nós, em Koumassi, chamávamos de “o norte”. (1997, p. 225-6, grifos no original)

A divisão da África aconteceu tanto no plano do macro-espaço, o do continente, como também no espaço mais restrito, isto é, cada território gerido, a princípio, pelo respectivo país colonizador. Uma geografia também arbitrária, instituída segundo os moldes colonizatórios dos grupos dominantes, aos poucos vai prefigurando a feição interna de cada colônia. A África do Sul é um exemplo. Uma divisão local imposta pelo colonizador, durante quase cinco séculos, culmina com a criação dos bantustões, em 1913, medida que aprofundou cruelmente a política do apartheid da época, conforme afirmação de Klaas de Jonge (1991, p. 18) e que talvez levará longos anos para que seus efeitos sejam neutralizados, apesar dos esforços da política anti-apartheid do estado, inaugurada pelo governo Mandela em 1994.

Pepetela (1997), em um ensaio, descreve as mudanças ocorridas na cidade de Luanda, cuja ocupação se foi modificando pelos séculos. Assim, por exemplo, a

distinção entre cidade baixa e alta, ou seja, entre o espaço do comércio de escravos, por exemplo, ao nível do mar e o centro do poder acima, vão perdendo suas fronteiras, até se chegar à criação de um espaço segregado; em que os negros e mesmo “os brancos de segunda” vão sendo afastados da baixa e ocupando a periferia com os museques (cf. p. 237-244).

Foi essa segregação e divisão de que Luanda é uma metáfora possível, que alguns homens, incorporando os desejos do povo, decidiram confrontar, recuperando Angola para os angolanos. E começaram pela escrita. No duro exercício da pena, eles escreviam em qualquer lugar. Na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, na cadeia, no exílio, nas frentes de combate enquanto a PIDE espalhava o medo, o terror e a morte. Mas, não se amarram as mãos dos poetas, pois eles escrevem as suas palavras nas linhas do tempo. Eles insistem. Não renunciam, é impossível. São movidos pela sagrada esperança, assim perseguindo-a, o poeta Agostinho Neto faz de seu falar um fazer, como tentarei demonstrar a partir de agora.

Neto ocupa um lugar paradigmático não só nas letras de Angola, mas no âmbito das literaturas da descolonização. Não se pode esquecer também o significado atribuído ao poeta e político, pela militância negra brasileira. Em 1976, surge no seio do Movimento Negro o livro, *Poemas de Angola*, prefaciado por Jorge Amado. Essa única obra do poeta, publicada no Brasil, além de ajudar nortear a assunção de uma negritude brasileira, nos informava sobre os desejos de libertação dos povos africanos sobre o jugo do colonizador. Entretanto, os poemas que serão apresentados se encontram no livro *Sagrada Esperança* (1985), uma edição da União dos Escritores Angolanos. Observa-se desde o início que a nomeação da obra, por si mesma, torna-se profundamente emblemática, enquanto compilação de textos, escritos em sua maioria na prisão. A antologia pode ser lida como um canto premonitório de uma Angola livre, de uma pátria que haveria de nascer. Talvez, mais forte do que as armas, o sentimento de esperança foi o aparato bélico profundamente eficaz na mente, no pensamento de todos que sonhavam com a libertação da terra. As palavras de Jofre Rocha - ditas dez anos após a Revolução, - momento ainda em que Angola lutava para confirmar seu destino de nação livre, revelam que a esperança ainda nutria os espíritos de muitos. Referindo-se ao trabalho dos escritores angolanos, entre os quais se inclui, diz: “São vozes harmoniosas que em nome da sagrada esperança da libertação, conclamam os homens à luta e fazem convergir todos os esforços na mesma direção”(1984, p. 15). Embora edificada na esperança e na utopia de construir uma nação plenamente livre e desejosa

de ver surgir o novo homem angolano, observa-se que a palavra literária de Agostinho Neto e de outros, na época, nasce fecundada no real, buscando apreender tudo aquilo que compunha a cena africana. As letras desenham desde o micro-espço, o da aldeia, até o macro, representado pelo continente, em que Angola se insere. E no decorrer da organização e da realização das lutas libertárias, o texto literário, o poema, como se fosse um papel rascunho, exhibe, não só o mapa da terra colonizada, mas inventa novos contornos para a nação que surge.

Escrevendo, marcado tanto pelo neorrealismo português como pela Negritude que, mesmo em decadência, influenciou escritores africanos de língua portuguesa, como também os afro-brasileiros, a poesia de Neto, como a de outros da época, pode ser lida como uma arte que revive a história africana/angolana. No resgate do passado, ela conta e louva a tradição, como forma de o passado dialogar com o presente e nutrir o futuro. O texto poético exalta a terra angolana, valoriza o território, cultua os heróis, destaca a importância da África rural, aponta a opressão colonial, com a intenção de conscientizar o povo para a necessidade de participar das lutas de libertação.

Dalva Calvão aponta, na poesia agostiniana, o diálogo com as propostas do movimento neorrealista português. Ela observa que, em Portugal, os escritores neorrealistas se diziam comprometidos com a “denúncia social e com a luta por direitos e justiça”, mas se afirmavam principalmente “como uma consistente reação literária ao autoritarismo do governo Salazarista”. Para Verani, a obra de Agostinho Neto se inscreve numa forma especial do fazer poético, em que a preocupação maior é a de “instigar pelo verso, a prática revolucionária capaz de gerar transformações”. (2006, p. 20). A ensaísta ainda acrescenta que não é por acaso que os poemas que finalizam a obra *Sagrada Esperança* são datados de 1960, período que antecede o início das lutas de libertação do povo angolano.

A poesia de Neto, fotografando o território e o homem colonizado, se constrói por meio de uma linguagem precisa, que comporta poucas metáforas e é sempre de fácil compreensão. O poeta tem consciência de que escreve numa ambiência plurilinguística, e que, além de fazer uso da língua portuguesa, idioma cujo domínio se restringe a poucos, ainda deve lidar com várias línguas locais. No entanto, ele almeja converter a sua palavra poética em diálogo para todos. Sua poesia, resistência e revolução, sonha ser do povo.

Os tambores da diáspora que Edimilson Pereira tanto louva em seus poemas, e que Nei Lopes, com as batidas rítmicas de seus versos, a lembrar sons de tambores,

para referenciar Ogum, podem ser reencontrados no poema “Na pele do tambor”, do angolano Agostinho Neto (1985 p. 64-5).

As mãos violentas insidiosamente batem
no tambor africano
e a pele percutida solta-me tantãs gritantes
de sombras atléticas
à luz vermelha do fogo de após trabalho

Esmago-me na pele batida do tambor africano
vibro em sanguinolentas deturpações de mim mesmo
à vontade das percussões alcoólicas
sobre a pele esticada do meu cérebro

Onde estou eu? quem sou eu?

Vibro no couro pelado do tambor festivo
em europas sorridentes de farturas e turismos
sobre a fertilização do suor negro
nas áfricas envelhecidas pela vergonha de serem áfricas
nas áfricas renovadas do brilho firme do sol e da transformação
sedosa e explosiva do universo
dentro do movimento de mim mesmo na vibração ritmada
da pele cerebral do tambor africano
ritmada para o esforço de dançar a dança suave das palmeiras.

Vibro
em áfricas humanas de sons festivos e confusos
(que línguas pronunciais em mim irmãos
e não vos entendo neste ritmo?)

Nunca me pensei tão perverso
ó impureza criminosa dos séculos coloniais
(que história é essa da lebre e da tartaruga
que contas neste novo ritmo de fogueira
à noite
minha avozinha de pele negra de África)

Mas não tão longe nem tão perverso
quanto as vibrações
da pele do meu cérebro
esticada no tambor das minhas mãos
pela África humana

As mãos entrelaçadas sobre mim
em gozo de vida em gargalhadas em alegrias
de lagos libertados por amplos verdes
para os mares

dão-me o tom da minha África
dos povos negros do continente que nasce

fora dos abismos escurecidos da negação
ao lado de ritmos de dedos congestionados
sobre a pele envelhecida do tambor
dentro do qual vivo e vibro e clamo:
avante!

1953

Iniciar a leitura dos textos do poeta por “Na pele do tambor” foi sugerido pelo fato de ser o tambor o objeto cultural africano que mais se disseminou pela diáspora. Tanto quanto o navio, o tambor encena o signo da dispersão dos povos africanos pelo Novo Mundo. A continuidade do instrumento, adaptado nas Américas, entretanto, oferece uma leitura do tambor como um signo aglutinador de lembranças evocadas e produzidas pelos africanos no Novo Mundo.

No Brasil, esse instrumento percussivo, com seu poder convocatório, se torna nomeação de atos, não só de lazer, como o “tambor de crioula”, como também denomina religiões de matriz africana, como o “Tambor da Mata”, religião afro-brasileira cultuada no interior do Maranhão e do Pará, segundo Ferretti (1999).

Em São Luís, o “Tambor de Mina”, culto aos voduns, ainda existente na cidade, é uma lembrança retomada por Josué Montello, inspirando-lhe o romance, *Os tambores de São Luiz*. Sobre a construção da obra, o autor diz:

Quando pensei em voltar ao romance, [...] o que primeiro me aflorou à consciência, inspirando-lhe a germinação misteriosa, foi o ruído dos tambores da Casa das Minas, que ouvi em São Luís, nos idos de minha infância e juventude. (1975, p. 484)

Maria Aparecida Santilli, discorrendo sobre a poesia angolana e a identidade nacional, aponta o aproveitamento que os poetas fazem dos lugares de sua terra em seus textos. Na convocação de lugares topográficos, assim como os monumentais ou simbólicos, e ainda os funcionais, eles desenham, nos poemas, uma imagem africana, *latu-senso*, mas já com uma especificidade nacional angolana. E como exemplo de recolha de “lugares funcionais” para incorporá-los à criação poética, Santilli aponta o uso signífico que Agostinho Neto faz do “tambor africano”, uma convergência de gestos, rituais e até mesmo palavras e imagens (1985, p. 69).

Na leitura do poema, a imagem do instrumento percussivo pode ser melhor apreendida ao se relembrar de funções fundamentais do tambor nas sociedades

tradicionais africanas. Assim, segundo Alberto da Costa e Silva os tambores têm destaque especial junto a outros objetos constituidores de símbolos tradicionais das chefias lundas, povo banto e entre os nupes, povo iorubá, (cf. 1992, p. 474). Segundo o historiador, por meio de um relato da tradição, percebem-se também “os tambores de estado”, como peças representativas das “insígnias do poder”, (p. 545). Em Nikki, um dos reinos iorubá, o poder do rei não se fundamenta apenas na descendência, no sangue, “mas também na posse de tambores sagrados”, ainda segundo Costa e Silva (p. 547). Estes não saem dos santuários em que são guardados, a não ser para as festas mais importantes. O pesquisador ainda informa que, “com a morte de um soberano, a pele desses tambores é furada e a todos é vedado olhar o seu oco” (idem).

Por esses poucos exemplos sobre a função do tambor na África, percebe-se o *status* do instrumento como objeto detentor de carga simbólica, presente na organização sagrada e política de povos tradicionais africanos. Conclui-se que Agostinho Neto, desde o título do poema, utiliza uma imagem que, por si só, permite a apreensão de um dos mais fortes signos das culturas tradicionais africanas. Entretanto, o poeta institui um diálogo novo com a tradição. O tambor é projetado, não mais como uma insígnia religiosa de um tempo anterior, mas como uma voz crítica do presente. Ele ganha significado, como ferramenta de análise para o tempo vivenciado no momento da escrita do texto. O objeto da cultura tradicional é apropriado para construir um discurso de conscientização. Faz-se ouvir a voz de África de dentro de uma tradição valorizada, mas não petrificada, e que aponta para o futuro como indica o último verso: “Avante”. A função simbólica se realiza como um *continuum* dentro da tradição, entretanto ganha uma dinamicidade própria, atualiza-se. Observa-se, inclusive, que o poema se constrói com as formas verbais no presente. Inventa-se outra função ou outro sentido para a tradição, modifica-se o lugar convencional do tambor africano e dele fazendo um elemento do discurso da modernidade. O objeto-signo surge atualizado em sua função comunicativa, pois ele quer anunciar a *boa nova*, ou seja, a Revolução que estava por surgir.

Notam-se formas diferenciadas de diálogo com a tradição nos discursos poéticos do Angolano Agostinho Neto e do brasileiro Edimilson Pereira. Marcados por contextos diferentes, ambos se apropriam de um dado cultural, criando formas diversas de lidar com ele. O primeiro politiza explicitamente, por assim dizer, a tradição, aproveitando a força do *signo tambor* para dele fazer a trama de um discurso que conclama à revolução. O segundo, orientado, ou melhor, a partir de uma memória histórica, a da escravidão,

traz em seus poemas um subtexto que relembra a interdição dos deuses africanos pelo *catolicismo escravocrata*, apresentando, entretanto, um texto cuja “memória”, como sugere Muniz Sodré é “a invenção, por enunciados presentes, de um passado ou uma ancestralidade politicamente afirmativa” (1999, p. 221).

O uso que Neto fez da tradição no poema cumpre o proposto por Frantz Fanon, quando este, ao discorrer sobre as lutas anticoloniais, se refere ao aproveitamento do passado, pelo escritor, no seio das sociedades colonizadas. Para Fanon, o homem colonizado, escrevendo para o povo, ao utilizar o passado, deve ter a intenção de “abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança” (1979, p. 193).

Anos mais tarde, Manuel Rui, também escritor angolano, estaria defendendo, em seu ensaio denominado “Entre mim e o nômade – a flor” um modo distinto de uso da tradição, não somente como um retorno “às fontes”, segundo a proposta da Negritude de Senghor, mas o uso político-revolucionário do conhecimento do passado. Poeticamente, ele teoriza algo que pode ser observado na construção do poema “Na pele do tambor”, de Neto, escrito em 1953. Com estas palavras, Rui propõe a maneira, ou melhor, explicita o modo como ele apreende e usa o repertório cultural do passado –

Eu, letrado, aceito a tradição para hoje, nunca para ontem. Então agora não há mais seres mitológicos que comem a gente. Nem mitologias. No meu texto podem os seres de hoje obedecer à designação tradicional, *mas para comer quem quer comer a gente*. O resto, o seu passado a registrar – como tal, no seu limite de um tempo outro que eu posso encantatorizar para um tempo hoje. (1979, p. 543, sem grifos no original)

Benjamin Abdala, por sua vez, observa que na construção poética dos escritores da geração de Agostinho Neto, não há interesse pelas raízes míticas, e sim pela “tradição que se faz presente – a cultura popular, em especial a dos centros urbanos de seus países, a sua face viva, processo em transformação” (1989, p. 21).

O poema “Na pele do tambor”, desde o título, traz a indicação de que o discurso poético se realiza a partir de um lugar próprio. O sujeito enuncia-se na pele do instrumento antropomorfizado que se converte em uma imagem única – “eu-tambor”. Depois de um rápido movimento de descrição da cena - nos versos iniciais lê-se que “as mãos violentas insidiosamente batem / no tambor africano”, o que pode ser lido como metáfora dos punhos de ferro do colonizador – Desse verso em diante o poema passa a se desenvolver em primeira pessoa.

Escrever, colocando-se dentro da cena, como alguém que não somente fala pelo grupo, mas que é também do próprio grupo, marcou a escolha estilística dos autores da época. Essa opção travava uma batalha no âmbito da linguagem, quando se parte do princípio de que formas enunciativas podem esconder jogos de poder e de dominação. A construção de um texto literário, que busca atualizar-se como voz do “Outro”, executa o exercício de “poder dizer”, relembrando sempre o proposto por Eni Orlandi (1988, p. 7). Pela práxis poética, o sujeito autoral assume uma conduta político-contestatória, produzindo uma literatura de combate. No caso de Agostinho Neto, a escrita vai além da condição combativa: é uma escrita que ensaia ser o povo, por ele visto como autor, autoridade e ator de uma história que se faz sua. Inscre(vendo)-se na cena poética, o eu lírico adensa a ideia de que o tambor se faz um modo de revelação do corpo-continente africano. O jogo semântico e fônico, desenvolvido em torno dos vocábulos “percutida” e “percussões” respectivamente na 1ª e 2ª estrofes, intensifica a imagem de embate dos corpos do colonizador x colonizado na cena colonial.

A caracterização mais veemente do movimento do poeta inscre(vendo)-se na cena poética pode ser depreendida no verso único que compõe a terceira estrofe: “Onde estou eu? Quem sou eu?”. Este é no doloroso exercício de tentar descobrir e recuperar a sua identidade, não só pessoal, mas notadamente a identidade coletiva. Tal verso é o sintagma que desencadeia um processo de auto-apresentação de um sujeito, que conscientemente opta por um locus enunciativo, que se contrapõe ao espaço físico em que ele está inserido. Neto está na Europa, precisamente em Portugal, mas fala com o “Coração em África”, relembrando aqui o longo poema de Francisco José Tenreiro,(1994, p. 81-83) poeta de São Tomé, cuja existência, se passa na Europa, sem contudo esquecer a sua terra de origem. Optando por fazer do continente africano o lugar de enunciação, “as europas sorridentes de farturas e turismos” não se apresentam para o colonizado como um espaço de sedução e sim, como um lugar que foi erigido “sobre a fertilização do suor negro”, o seu povo. Uma identidade violentada aparece sugerida no verso: “Esmago-me na pele batida do tambor africano” , assim como os conflitantes e variados sentimentos experimentados pelo sujeito colonizado: reconhecimento/negação de si, glorificação, repúdio, orgulho e o desejo de construir outra história.

Apesar de o poema “Na pele do tambor” trazer um discurso construído em primeira pessoa, em que o eu-lírico se amalgama ao próprio instrumento e se converte em voz de África, a voz desse “eu” emissor no texto não pode ser confundida com a

fala de alguém que desabafa uma situação particular, individual e intimista. As indagações do eu lírico “Onde estou? Quem sou eu?”, ou ainda, “que línguas pronunciais em mim irmãos / que não vos entendo neste ritmo?”, são questões apresentadas por um sujeito colonizado, que tem de curvar-se à herança legada pela colonização. São indagações pelas quais passaram e passam ainda vários africanos letrados. Aquele que adquiriu o saber do colonizador, especialmente o domínio escrito da “língua colonizatória”, passa a ser possuidor de um bem exógeno que o distingue dos seus e de sua comunidade.

Nesse sentido, para alguns dos escritores, a escolha da língua em que deveria escrever se converteu em profundo dilema. Escrever na língua herdada da colonização ou na língua materna? Dentre os que defendiam uma escrita que deveria ser feita na língua materna, como um ato de descolonização que se daria desde a linguagem, se destaca o queniano Ngugi Wa Thiong’o. Entretanto, para expor o seu ponto de vista, teve de escrever em inglês o livro *Decolonising the Mind – The Politics of Language in African Literature* (1986). Não só escritores, mas também críticos literários refletiram sobre a questão do legado e do uso das línguas trazidas pelos colonizadores. Contrapondo-se à ideia de que escrever na língua materna seria o ato máximo e única forma de romper com um *colonialismo linguístico*, Wole Soyinka, aliás, também questionador dos princípios da Negritude propostos por Senghor, defende o uso das línguas herdadas pela colonização. Na apropriação diferenciada que o escritor da colônia faria do idioma deixado pelo colonizador, estaria marcada uma rebeldia linguística. O escritor africano, ao reterritorializar as línguas europeias, o faria a partir de uma ambiência cultural e política africana, o que consistiria também em um ato de subversão contra a colônia:

Os povos negros arrancaram a lâmina linguística das mãos do castrador cultural tradicional e entalharam novos conceitos na carne da supremacia branca. O uso linguístico costumeiro foi completamente rejeitado e uma nova sintaxe, crua, urgente e revolucionária, foi dada a esse meio que havia se tornado o maior repositório de conceitos racistas. (SOYNKA apud REIS,1999, p. 103)

Ao que parece, esse impasse entre a utilização do idioma deixado pelo colonizador e o uso das línguas maternas, não se encontra totalmente resolvido. Odete Costa Semedo, de Guiné Bissau, que escreve tanto em português como na língua

crioula, compôs um belo poema ilustrativo do dilema do colonizado que transita entre duas línguas, cujo título é: “Na Kal lingu ke n na skirb nel – Em que língua escrever”, segundo os estudos de Moema Parente Augel (2007, p. 169).

Russell Hamilton se refere a uma “crise de identidade étnica, linguística e psicológica” (1985, p. 438) vivida pelos escritores/intelectuais africanos conscientizados. E ressalta a procura que eles empreendem como também a solução que encontram, para construir seus processos de identidade e de identificação, tanto individual como coletiva. O autor diz a seguir que:

Neste sentido, o poeta, contista, romancista ou dramaturgo, à procura da expressão de identidade étnica e/ou nacional, formula, na sua obra, situações locais e um discurso característico destinados a transmitir uma mensagem culturalmente reivindicatória. (idem)

Logo, uma literatura engajada há de permitir ao escritor um sentimento de pertença ao grupo nacional e continental. Escrevem com o intuito de criar para si e para o povo uma “identidade descolonizada”, conforme a expressão de Said (1995, p. 286).

Anthony D. Smith, discorrendo também sobre a crise de identidade dos intelectuais conscientizados da situação colonial, busca localizar o gérmen do problema, dizendo que a questão deriva –

essencialmente dos desafios colocados à sociedade e à religião tradicionais pelo “estado científico” e pelas “revoluções” ocidentais que este promove, onde quer que a sua influência seja sentida [...] É este desafio profundo aos símbolos, às teodiceias e às imagens cósmicas tradicionais [...] que impele muitos intelectuais a descobrir fundamentos e conceitos alternativos, e uma mitologia e um simbolismo novos, para legitimar e justificar a ação e o pensamento humanos. (1997, p. 123, grifos no original)

O momento de crise identitária do intelectual – continua Smith – vivido pelo sujeito detentor do saber ocidentalizado, no seio das sociedades tradicionais, impõe para ele uma questão. “quem sou eu? Quem somos nós? Qual o nosso propósito e o nosso papel na vida e na sociedade?” (p. 124). E para Smith, a resposta mais procurada é aquela em que o intelectual “afunda ou ‘realiza’ a identidade individual dentro da nova identidade cultural coletiva da nação” (idem).

Henrique L. Alves (1989), apresentando algumas reflexões sobre a junção do poético e do político na criação de Agostinho Neto, ajuda também no entendimento de

que os poemas do poeta angolano fogem a uma escrita meramente pessoal, catártica no sentido de liberação de um eu sozinho voltado para si próprio. Alves observa que “a poesia de Neto transita desde a inconsciência caótica até ao cosmos do consciente; o *ego* é ponto de partida, apenas: seu sujeito poético é a *consciência colectiva*, que constrói o caminho da libertação” (p. 33, grifos no original).

Retomando a leitura do poema, observa-se que o monotípico faz sobressair a indagação “Onde estou eu? quem sou eu?” A segunda pergunta “quem sou eu?” pode ser lida como pertencente à construção frasal anterior, pela ausência da maiúscula inicial, apesar do ponto de interrogação antecedente. As duas indagações se fundem em uma só, traduzindo o atordoamento do sujeito colonizado. A luta que ele trava contra a sua despersonalização, buscando o seu *território-corpo*, que é agredido na mesma proporção em que seu *território-terra* é manipulado pelas mãos do outro.

O arranjo gráfico, que Agostinho Neto dá ao verso citado anteriormente ilustra a observação de Pierrete e Gérard Chalendar (1989) sobre a disposição gráfica em muitos de seus trabalhos. Os estudiosos, lendo Michel Butor, dizem que na obra de Neto surge uma outra poética edificada “não já sobre os elementos prosódicos, mas sobre os componentes visuais”. Eles sugerem que a leitura dos poemas deve considerar a existência de uma outra gramática, que abarque tanto a ordenação visual das palavras, como a impressão auditiva das mesmas, pois são elementos de uma retórica diferente, distinta. Neto utiliza, pois, uma gramática de princípios gráficos geradores de uma “espacialidade original”, quando isola uma só linha, ou ainda destaca palavras ou expressões chaves do texto. Essa forma particular de arrumação das palavras, “de inscrição na página”, ainda, segundo os estudiosos, oferece ao leitor uma visualização dos “tempos fortes do texto” (1989, p. 163, todas as citações).

Considerando a existência de “tempos fortes” no poema que está sendo lido, segundo a proposta crítica feita pelos dois estudiosos, acerca da escrita de Neto, observa-se que versos das 5^a e 6^a estrofes se destacam na estrutura do poema, ao aparecem entre parênteses. Eles enfatizam a questão crucial contra o qual o colonizado se bate, ou seja, o dilema da negação e/ou afirmação de suas referências culturais.

Vibro
em áfricas humanas de sons festivos e confusos
(que línguas pronunciais em mim irmãos
e não vos entendo neste ritmo?)

Nunca me pensei tão perverso
 Ó impureza criminosa dos séculos coloniais
 (que história é essa da lebre e da tartaruga
 que contas nesse novo ritmo de fogueira
 à noite
 minha avozinha de pele negra de África)

Na pergunta do sujeito poético, “que línguas pronunciais em mim irmãos e não vos entendo”, Neto aborda um dos grandes problemas do colonizado, que é o não reconhecimento de sua língua materna, assim como o não entendimento do sentido dos textos da tradição oral, contada pelos mais velhos à volta da fogueira, nessa mesma língua, isto é, a perda de suas referências culturais de origem. Refletindo sobre a hegemonia da língua portuguesa, em detrimento das línguas locais, em seus discursos sobre a cultura nacional, reunidos em um livro, pela viúva Maria Eugênia Neto, (1970), no livro, *...Ainda o meu sonho...* Neto faz a seguinte afirmativa:

Camaradas, neste momento já não é aceitável a ideia de fazer entrar na categoria de escritores apenas aqueles que manejam com perfeição a língua portuguesa. A interpretação ou a descrição da vida têm de ser sim atos de artistas, mas a forma que assume não se subordina ao domínio mais ou menos perfeito da língua que hoje usamos. (p. 33)

Vale ressaltar que esse discurso foi proferido por ocasião da cerimônia de posse dos dirigentes da União dos Escritores Angolanos, que foi instituída por Neto em 1975, como uns dos primeiros atos do “Camarada Presidente”, um mês após a proclamação da Independência de Angola. Ainda sobre a língua portuguesa em relação às locais, nesse mesmo discurso Neto insiste no propósito de valorizar as línguas autóctones, dizendo que a adoção somente do idioma português não resolvia o impasse linguístico de Angola e afirmava que tanto “no ensino primário, como provavelmente no médio, será preciso utilizar as nossas línguas”. (p. 32)

Quanto ao esfacelamento do colonizado, sob os efeitos [da] “impureza criminosa dos séculos coloniais”, Neto, empenhado na reconstrução da personalidade cultural do povo angolano, reconhece também em outro de seus discursos que “no contexto angolano, a expressão cultural resulta senão de cópia – por enquanto – pelo menos do resultado de uma aculturação secular” (1985, p. 42) e relembra que o povo angolano de independente havia se tornado “submisso e completamente dependente para voltar a independente em novas condições.” E incentivando a valorização das culturas locais

“sem chauvinismos e sem renunciarmos à nossa vocação universalista” (idem), ele enfaticamente assegura “A cultura angolana é africana, é sobretudo, angolana e por isso sempre consideramos ultrajante a mentira como o nosso povo foi tratado por intelectuais portugueses” (p. 44).

Luis Kandjimbo (2000, p. 60) observa que a preocupação de Agostinho Neto com a perda de identidade do angolano, provocada pelo desejo e pela assimilação *do modus vivendis* próprio da metrópole, transparece em vários de seus discursos, ao longo do tempo. Citando os intelectuais das gerações de 30 e 48, como aqueles que “se propõem fundar uma verdadeira e autónoma literatura angolana”, Kandjimbo relembra um discurso em que Neto, criticando a “Instrução ao Nativo”, título do próprio ensaio, ressaltava o seguinte:

Os nativos são educados como se estivessem nascido e residissem na Europa. Antes de atingirem a idade em que são capazes de pensar sem esteio, não conhecem Angola. Olham a sua terra de fora para dentro e não ao invés, como seria óbvio. Estudam na escola, minuciosamente a História e geografia de Portugal, enquanto que as da Colónia apenas folheiam em sinopses ou estudam muito levemente [...] (AGOSTINHO NETO apud KANDJIMBO 2000, p. 61)

Ora, ao almejar uma educação em conformidade com o ambiente cultural da colônia, Neto já apresentava um discurso reivindicador da valorização das culturas próprias. Para ele, educar o nativo a partir da geografia, da história, da cultura, da tradição, enfim de um discurso centrado na terra angolana, seria dar-lhe a possibilidade de escolher, de inserir-se numa cultura e não ser um mero indivíduo assimilando valores impostos.

Ainda no mesmo texto citado por Kandjimbo, percebe-se a veemência com que Agostinho Neto reclama o conhecimento de uma cultura própria por parte dos angolanos. Ele diz que os nativos “Não *adoptam* uma cultura; *adaptam-se* a uma cultura” (sem grifos no original). Apontando as consequências de um ensino que despersonalizava o homem africano, colocando-o como estranho a si mesmo, Neto, ainda no texto citado por Kandjimbo, insiste em sua crítica afirmando que os indivíduos assim educados acabavam por ter “a cabeça sobre vértebras estranhas, de modo que as ideias, as aspirações do espírito, são estranhas à terra. Daí o olhar-se esta, a sua gente e hábitos, o mundo que os rodeia, como estranhos a si – de fora” (2000, p. 61).

O discurso de Neto contra a alienação do sujeito angolano, provocada por uma educação que lhe é oferecida, fazendo-o arremedar em terras africanas o indivíduo

européu, relembra enfáticas observações de intelectuais da diáspora. Em contextos diferentes, vozes como a de Césaire, Fanon, Glissant, entre outros, proclamavam a alteridade dos povos afro-americanos diante da Europa. Eles também criticaram os sentidos de uma educação, em que os livros didáticos ofereciam para o colonizado *saberes* como “*nos ancêtres les Gaulois*” e ainda informavam sobre a “*notre climat tempéré*”, se referindo às ilhas Martinica e Guadalupe. Tais ensinamentos, observa Eurídice Figueiredo (1998, p. 22), apresentavam as Antilhas e a França como um espaço geográfico e histórico único.

Leonel Cosme (2000, p. 145) também cita uma fala de Agostinho Neto, em que o poeta argumenta severamente sobre os males da assimilação. Cosme observa, entretanto, que a crítica de Neto em relação ao assimilado acabava por endossar e por “dar força aos ideólogos mais ‘racistas’ do regime colonial português”, pois os mesmos com argumentações parecidas defendiam a “pureza” da raça branca. Entretanto, no próprio texto de Cosme é possível apreender que não só Agostinho Neto, mas também outros da época, como Mário Pinto de Andrade, defendiam uma angolanidade em contraposição à ideia de *crioulidade* ou de uma *luso-tropicalidade*. O sentido orientador de tal defesa era um contra-discurso às ideias de Gilberto Freire, em voga na época, que *amenizavam* a colonização portuguesa na África, assim como *misturavam democraticamente* o português senhor da casa-grande e o escravo da senzala, na história brasileira.

Na base das argumentações de vários intelectuais angolanos estava a não-aceitação do lugar menor em que eram colocadas as culturas autóctones e a denúncia do dilaceramento vivido pelo africano “culto”, por ter de menosprezar, de negar em si a tradição africana. A *crioulidade* era entendida por muitos como um resultado do “assimilacionismo colonial”, uma assimilação que levava o africano a uma perda total das referências de sua terra, de sua cultura, uma despersonalização doentia. Neste trecho retirado do ensaio de Cosme, pode ser observada, pelo tom enfático do discurso, a preocupação de Agostinho Neto, com os efeitos da assimilação sobre o sujeito colonizado.

Sabemos que ‘assimilado’ é um indivíduo que se encontra entre dois mundos. Desenraizado, sem laços que o unam ao seu povo, sem a sua língua, sem os meios de realizar a sua vida conforme a sente, não se encontra também no mundo europeu, cujos costumes adoptou, cuja língua fala, cujos hábitos pratica, sem que todas essas características culturais sejam de factos sentidas, sem que façam parte de seu eu. Pratica-as muitas vezes com

repulsa. É o homem marginal dos antropólogos, tendendo a construir um agrupamento isolado, culturalmente mestiço, flutuante entre dois povos, entre duas culturas, aos quais não se pode ligar. (Agostinho Neto apud Leonel Cosme, 2000, p. 145)

Como se pode observar, os discursos de Neto e seus poemas enfatizam sempre essa ideia de desenraizamento imposto ao colonizado que era preciso combater, para que ele pudesse se identificar com a sua terra de origem e reconstruir a sua identidade agredida pelos efeitos da colonização

Voltando à leitura do poema, vemos que nele se projeta o sujeito poético, angolano/africano dilacerado em sua identidade, por sua condição de colonizado, mas encontra na própria terra africana vigor para se reconstruir. Outras descrições no interior dos versos rompem com a ideia de um emissor impotente diante da colonização. Imagens como: “sombras atléticas”; “áfricas renovadas”; “novo ritmo de fogueira”; “vibração ritmada” e outras imprimem uma ideia de movimento no interior do poema, que corresponde a uma crescente consciência afirmativa do eu-lírico. Transitando pelas vias da tradição e da memória, o sujeito poético tenta recuperar a sua identidade reconhecendo-se “não tão longe e nem tão pervertido” e passa a apontar a força de uma terra em ebulição, marcada pelo movimento transformador:

nas áfricas renovadas do brilho firme do sol e da transformação
sedosa e explosiva do universo
dentro do movimento de mim mesmo na vibração ritmada
da pele cerebral do tambor africano.

Algumas imagens estereotipadas sobre a África são contestadas nestes versos. Uma delas é a noção do continente africano, como um bloco uno, igual, encarcerado em uma tradição estática, impermeável ao novo. Há uma pluralização do continente, são “áfricas” em movimento, em transformação. Aparecida Santilli ao empreender a leitura do poema, diz que o texto de Neto não capta África/Angola no “perpétuo presente etnográfico”, e sim, na “dialética da continuidade e da mudança” pelas “áfricas envelhecidas e áfricas renovadas”. Santilli acrescenta que “processo poético” retifica, pois o imaginário convencional que apresenta uma África cristalizada, estática e que o poema ao propor “um plural africano” se coloca em oposição à ultrapassada visão de um continente histórica ou culturalmente monolítico (1985, p. 153 – todas as citações).

Em concordância com a observação de Santilli, pode-se dizer ainda que o poema de Neto “descongela” a África. Continente que, segundo uma visão

antropológica corrente, preparadora da empresa colonial, no século XIX, foi classificado como sendo o das sociedades “frias”. Tal visão é rebatida ironicamente por Jean Maria Auzias, também antropólogo, com essas palavras: “isto é, são *esfriadas pelo olhar e pelo ato de dominação*” do outro (1976, p. 77, grifos no original).

Outro estereótipo combatido no poema é o que dota o negro só do poder da emoção, destituindo-o da faculdade da razão. Os versos: “sobre a pele esticada de meu cérebro”; “da pele cerebral do tambor africano” e ainda “da pele de meu cérebro” podem ser lidos como contra-argumentação à famosa e infeliz frase que teria sido dita por Senghor: “a razão é helênica e a emoção é negra” (AMONDJI, 1993, p. 100).

Na desconstrução de imagens cristalizadas relativas à representação de África, pelo ocidente-branco europeu, o poema ainda refuta signos verbais pertencentes à semântica do “áspero”, do “bruto”, do “grosseiro”, usados com frequência para descrever o território africano. Sobre a construção de um imaginário que apresenta o continente como algo caracteristicamente bruto, Marcel Amondji (1993, p. 72) cita uma exposição que foi feita na capital francesa, denominada “Sudão-Paris”³¹, em 1921, do futurista Marinetti. Amondji correlaciona a referida amostra com o surgimento da obra, *A Mentalidade Primitiva*, em 1922, de Lévy-Bruhl. Ele considera que o trabalho plástico do artista italiano, de certa maneira, compunha a ambiência que se adequava aos objetivos da antropologia colonial de Lévy-Bruhl.

Contrapondo a uma descrição “grosseira”, “rude” do continente, o poeta utiliza o adjetivo “sedosa” nos versos seguintes: “nas áfrias [...] da transformação / sedosa e explosiva do universo”, elaborando assim um modo descritivo da África, no qual cabe a metáfora da leveza.

Esta forma de descrição de África, de modo similar, a partir de uma temática diferente, foi feita por Nei Lopes, quando o poeta “desbrutaliza” e “humaniza” o útero da mulher negra, por meio de uma metáfora que remete para um sentido de suavidade. (cf. p. 50)

As três últimas estrofes do poema situam o eu-lírico livre, como um sujeito que se liberta do processo de diluição identitária a ele imposta pelo outro:

³¹ Nessa exposição, segundo Amondji, o artista italiano apresenta um trabalho denominado por ele mesmo de “mesa tátil”. A obra era composta da seguinte forma: de um lado materiais esponjosos, lixa grossa de papel, tela crua, enfim um conjunto de objetos que ofereciam a sensação tátil de aspereza e que ao serem tocados deveriam sugerir “ambientes e visões africanas”. Dividindo a mesa expositiva estava a representação do mar. Do outro lado materiais como seda, veludo, plumas representavam Paris. Para Amondji a relação que Lévy-Bruhl estabelece entre a mentalidade lógica dos “civilizados” e a pré-lógica dos “primitivos” corresponde à representação metafórica “da dissemelhança entre a Europa, sedosa e agradável e a África rugosa e grosseira” apresentada na obra-plástica de Marinetti. (1993, p. 72)

Mas não tão longe nem tão pervertido
 quanto as vibrações
 da pele do meu cérebro
 esticada no tambor das minhas mãos
 pela África humana

As mãos entrelaçadas sobre mim
 em gozo de vida em gargalhadas em alegrias
 de lagos libertados por amplos verdes
 para os mares
 dão-me o tom da minha África
 dos povos negros do continente que nasce

fora dos abismos escurecidos da negação
 ao lado de ritmos de dedos congestionados
 sobre a pele envelhecida do tambor
 dentro do qual vivo e vibro e clamo:
 avante!

Nesses versos o eu-lírico aparece em franca assunção de sua africanidade e por não estar “[...] tão longe nem tão pervertido” encontra novamente a terra. Por isso, a imagem das mãos é recuperada nas estrofes finais do poema. No início, tais mãos foram desenhadas sob a forma de “mãos violentas [que] insidiosamente/ batem/ no tambor africano” e, no fim, retornam desenhando-se como um gesto de auto-afago, realizado pelo eu-poético. Mãos indicativas de posse sobre o próprio corpo, assim fala a voz do texto: “mãos entrelaçadas sobre mim/em gozo de vida em gargalhadas em alegrias” e que permite também a leitura de um eu lírico em atos de plena assunção da cultura africana, ali representada pelo tambor. A imagem das mãos pode também ser apreendida como metáfora do trabalho, recurso utilizado em outros textos pelo poeta, inclusive do trabalho como missão revolucionária. Mãos africanas que tomariam a África para si. Uma voz identitária afirmativa, “vibrante”, assemelhando-se ao tambor, brada no último verso: “Avante!”. A repetição enfática do verbo “vibrar” e seus derivativos ao longo do poema, semantiza o texto a partir do objeto referencial, o tambor, ao mesmo tempo em que sustenta uma escrita que repercute a voz do autor. O poeta, homem “fazedor de versos e da pátria”, assim como o tambor africano, pretende ser signo de comunicação para o povo. Ele, sempre apontado como criador da nacionalidade angolana, enquanto poeta fez das palavras um rito preparatório para uma ação revolucionária, que juntamente com o povo, empreenderia um dia, retomando a terra que fora usurpada pela dominação colonial.

Uma afirmação de Said diz que “Uma das primeiras tarefas da cultura de resistência foi reivindicar, renomear e reabitar a terra” (1995, p. 286). A partir dessa marca básica “poeticamente projetada” surgem, ou melhor, se fundamentam diversos comportamentos dos colonizados em busca de afirmação, identificação e recuperação do território. Procura-se impor uma nova história nacional partindo de aspectos diferentes daqueles oferecidos pela versão colonial. Constroem-se novos heróis, retomam-se mitos, religiões e línguas maternas.

Um outro texto exemplar, aqui escolhido por traduzir o desejo do colonizado de retomar o espaço geográfico, que historicamente lhe pertencia e que ele perdera pela ocupação da empresa colonizatória, é o poema “Havemos de Voltar” (1985,p. 107-8), que transcrevemos:

Às casas, às nossas lavras
às praias, aos nossos campos
havemos de voltar

Às nossas terras
vermelhas do café
brancas do algodão
verdes dos milharais
havemos de voltar

Às nossas minas de diamantes
ouro, cobre, de petróleo
havemos de voltar

Aos nossos rios, nossos lagos
às montanhas, às florestas
havemos de voltar

À frescura da mulemba
às nossas tradições
aos ritmos e às fogueiras
havemos de voltar

À marimba e ao quissange
ao nosso carnaval
havemos de voltar

À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar

Havemos de voltar
À Angola libertada
Angola Independente.

Cadeia do Aljube, outubro de 1960.

O poema “Havemos de voltar”, canto de certeza do regresso, traz um sujeito poético profetizando o retorno à terra. Composição de oito estrofes, cujo título funciona como refrão ao longo do texto, é formado a partir de uma locução verbal. Esta espécie de redundância da afirmativa, não só afiança o momento da volta, como anuncia enfaticamente todos os lugares que serão retomados. A utilização do recurso sintático aproxima os dois tempos, presente e futuro, de acordo com a perspectiva da história angolana vivida nos momentos que antecederam a revolução. A expressão “havemos de voltar” faz crer que o momento da volta, além de possível, estava prestes a acontecer, daí sua força premonitória.³²

Sobre a maneira como Agostinho Neto desenvolve a temática da certeza em seus escritos, Maria Rosa Sil Monteiro diz que na poesia de Neto, a temática da certeza é trabalhada como um sentimento que forma e se forma como explicação do próprio texto literário. A certeza vivenciada pelo poeta é mais que uma insistente temática na escrita dele. A pesquisadora observa que, para Neto, “a Certeza da certeza é uma visão da verdadeira origem e destino dos homens”, mesmo quando o poeta erige um canto marcado pela dor e pela angústia. Sil Monteiro prossegue situando a relevância do sentimento “da certeza” na poética agostiniana e diz que esse sentimento é “a visão que, norteando o homem, alimenta o poeta e enche a sua poesia de uma ‘Sagrada Esperança’, construindo a verdade do futuro dentro da ficção do presente” (1989, p. 291 – todas as citações).

Voltando à leitura do poema, a enumeração, ou melhor, a enunciação de lugares geográficos e culturais como as casas, as praias, os campos, o quissange, o carnaval e

³² No Rio de Janeiro, nas imediações da Lapa, no Bairro de Fátima, no Estácio (perto do Sambódromo) e no Catumbi, há uma relativa concentração de angolanos que ali fixam residência. Alguns poucos que se dispuseram a falar com uma estranha que se apresentava como alguém interessada em conversar sobre a cultura angolana, quando eu exibia as poesias de Agostinho Neto, identificavam o poeta referindo-se respeitosos e emocionados como sendo o Presidente Agostinho Neto, o homem que libertou Angola. Desses, houve quem não esqueceu de usar o termo o *Camarada*. Nesses encontros provocados por mim em mesas de bares, fui informada de que o poema “Havemos de voltar” tinha sido recitado entusiasticamente, diversas vezes, nas escolas, pelas crianças, (eles próprios) nos primeiros anos da guerra de libertação de Angola. Esta informação me permite sugerir que essa composição de Neto pode ter se tornado uma espécie de hino comemorativo da revolução, ou melhor, da futura retomada de Angola pelo povo. O poema teria sido reconhecido como a fala do bom presságio. (Vale ressaltar que esses encontros informais que tive com os angolanos aconteceram por volta dos anos 2003-4).

outros, pode ser apreendida como um gesto de recuperação simbólica, em que o poeta, pouco a pouco, fosse restaurando, para si e para o povo, todas as partes do território angolano, antes dividido e apropriado pela colonização. No exercício de nomeação trava-se um enfrentamento contra a “violência geográfica” perpetrada pelo colonizador, que “mapeia” toda a terra e submete tudo ao seu controle, como observa Said (1995, p. 284).

Buscando a recuperação de sua “identidade geográfica”, a voz textual, afirmativa desde o título, preconiza a volta “às casas, às nossas lavras”, revelando um sentimento de *territorialidade construída a partir de dentro*. Busca a extração e a exibição de valores internos da terra, homens e coisas. Ao se considerar que a semântica do vocábulo “lavra” não abarca somente a ideia de lavoura, ou “lugar onde se extrai ouro, diamante e outros minérios, o poema oferece outro campo de leitura, também bastante significativo, pois “lavra” também se relaciona a conceitos como: “cultura”; “produção”; “autoria”. Por esse prisma, o poema “Havemos de voltar”, inserido nas relações simbólicas e políticas daquele momento, como tantos outros textos da época, se apresenta como um lugar que busca fixar, construir um sentimento de nacionalidade angolana. O autor realiza uma escrita cuja matéria-prima brota do território e da lavra cultural africana. É ele, pois, autor e autoridade de si, detendo a autoria de sua história, que é a do colonizado.

A valorização de uma África rural, uma das características marcantes dos textos veiculados na fase revolucionária, aparece no poema, ainda na segunda estrofe, quando é previsto o retorno:

Às nossas terras
vermelhas do café
brancas do algodão
verdes dos milharais

A esta descrição do espaço físico vai corresponder uma apreensão cultural de Angola, como nos mostra a quarta estrofe composta dos seguintes versos:

À frescura da mulemba
às nossas tradições
aos ritmos e às fogueiras
havemos de voltar

A alusão à *mulemba* traz à lembrança uma forma de relacionamento dos vivos com os seus ancestrais, pois, para muitos dos povos das culturas bantas, a copa das

árvores é lugar de moradia dos mortos. Sobre o sentido cosmogônico da árvore nas culturas bantas, e no caso descrito, particularmente em Angola, Virgílio Coelho (1997, p. 143) escrevendo sobre a formação do Reino de *Ndòngò*, Angola pré-colonial, destaca símbolos e emblemas identificadores de linhagens e da hegemonia de determinados povos, dentre eles, a referida árvore real angolana. Coelho explica que dois símbolos eram notadamente importantes nesse reino. Resgato a sua informação:

[...] Diferentemente de outros símbolos e emblemas, o símbolo ferrealítico *ngòlà*, pela facilidade de ser transportado de um lugar para outro, constituía grande vantagem sobre os anteriores, enquanto a permanência e a união dos grupos de parentesco e sua ligação com os antepassados *múndòngò* passaram a ser asseguradas pela árvore *múlèmbà*, que, doravante, passou a ser plantada no centro de cada nova aglomeração “(1997).³³

O poeta ao trazer para o texto, portanto, a imagem da *mulemba*, elemento sígnico desde a dinastia Ngola a Kiluanje, fundador de Angola, imprime no texto moderno a força do discurso da tradição. Voltar “à frescura da mulemba” é retomar o território marcado por uma etno-ecologia que havia definido, desde a história remota, aquele espaço, como o do povo angolano.

É, ainda, debaixo das *mulembas*, que se dá o espaço de socialização de conhecimentos por meio de diálogos coletivos, as discussões das “macas” que afligem o grupo. A “frescura da mulemba” abriga o contador de histórias e seu público, no momento em que a tradição é vivenciada duplamente, pois se resgata a tradição pelo ato milenar de contar histórias.

No poema, a imagem da fogueira, trazida também para o interior do verso, suscita lembranças que podem ser comparadas àquelas provocadas pela “mulemba”. A fogueira, um dos ícones das sociedades tradicionais africanas, funciona como um elemento aglutinador dos indivíduos, ao redor da qual todos se reúnem. A alusão aos ritmos, uma das marcas fundamentais das culturas africanas, se soma a outros componentes próprios de uma originalidade angolana citados na estrofe seguinte: “À marimba e ao quissange / ao nosso carnaval”. Todos esses lugares culturais, ao lado dos lugares geográficos, antes enumerados, vão compondo, pouco a pouco, uma nova

³³ Virgílio Coelho (*op. cit.*) informa ainda que “os portugueses tinham compreendido, já no decorrer do século XVII, a importância da *múlèmbà* para a manutenção do sistema de pensamento *múndòngò*. Por isso empreenderam ações sistemáticas de destruição dessas árvores (...)”. *in* Notas do autor, p.154. O autor ainda acrescenta que: “Ngòla à Kilwànje (...) está ainda hoje muito presente é bem marcada na vida cotidiana e na memória das populações que vivem na região de Luanda. De igual modo, as marcas e os símbolos da presença dos Samba (...) É o caso por exemplo da *mulèmba* (...) “a árvore do poder dos chefes locais”, que é “lugar de culto” (*ibid*, p.156)

cartografia da terra. O território angolano é redesenhado. Busca-se apagar os recortes do mapa elaborado pelo traço português; reconhece-se uma terra pluralizada, formada por partes distintas, nomeadas como “nossas terras” e que são unificadas pela pena do poeta, que canta o retorno a uma terra *nacionalizada, patrializada* para e pelo povo, nos seguintes versos:

À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar

Havemos de voltar
À Angola libertada
Angola independente

Da apresentação do território nos aspectos geofísicos, humanos e culturais o poema chega à nomeação do mesmo, “a bela pátria angolana”. O retorno é direcionado a um território que aparece reconstruído, soldado em suas partes, formando o espaço nacional, a *mátria* congregadora dos filhos da terra. Nesse momento, o eu-lírico pronuncia “nossa terra”, no singular, substituindo a ideia de “nossas terras” dos versos iniciais. Especifica-se, singulariza-se uma parte de África, para a qual se dará o retorno, “À Angola libertada / Angola independente”.

A construção do poema, que visionariamente celebra a reapropriação de Angola pelos angolanos, traz na estrutura, como foi dito anteriormente, o refrão “havemos de voltar”. Além de representar, como nas criações orais e populares, um exercício de memorização, no poema, ele, que deve ser enfaticamente pronunciado, se transforma em palavras de convencimento e de certeza. Nesse sentido, é interessante observar o deslocamento do refrão na estrofe que finaliza o poema. Ao inverter a posição do verso: “Havemos de voltar”, o processo de repetição se reduplica, pois a mesma expressão fecha a estrofe anterior: “à bela pátria angolana/ nossa terra/ nossa mãe/ havemos de voltar” e abre a posterior: “havemos de voltar/À Angola libertada/ Angola independente”, potencializando, assim, o caráter performático dos versos finais, anunciadores de uma Angola livre.

Nei Lopes e Edimilson Pereira, brasileiros, na confecção de alguns de seus poemas, utilizam-se de procedimentos que poderiam ser considerados análogos ao do poeta angolano. Mesmo não explorando enfaticamente o refrão, como faz Neto neste texto, os dois poetas brasileiros se valem da repetição para enfatizar certos eventos

históricos, relativos à chegada e à adaptação dos africanos ao Brasil, assim como aludem às táticas de sobrevivência dos afrodescendentes em solo brasileiro. Nei Lopes, no poema “História para Ninar Cassul-Buanga”, utiliza a repetição das palavras deslocadas de um para outro verso, o que produz o efeito de realçar determinados aspectos da história do negro brasileiro (cf. p. 50). Edimilson Pereira, no poema “Capelinha” (cf. p. 74), repetindo versos quase que semelhantes entre si, constrói uma semântica representativa de um silêncio que, ao ser imposto à cultura africana no seio da religião Católica, se transforma ao longo do tempo em tática defensiva. Ou ainda, quando este mesmo poeta trabalha de modo intenso a repetição de palavras no poema “Babará, Dono de segredos”, de tal forma que a própria estrutura do texto traz a lembrança de jogos defensivos, travados nas dobras da linguagem, jogos estes utilizados pelos negros da diáspora para se comunicarem, sem serem entendidos pelos estranhos aos jogos (cf. p. 89-90).

Voltando às nossas reflexões sobre o texto angolano, percebe-se que, se o poeta em seus versos unifica a terra libertada, o político Agostinho Neto sabia quão difícil seria semelhante tarefa e se comprometia a trabalhar para o sucesso de tal empresa. Ele estava certo de que não se tratava de anular as diferenças e, muito menos, de subestimar os efeitos das diversidades internas. Era preciso, sim, encontrar caminhos para a promoção de uma unidade para uma nação composta de “várias nações”, conforme vem explicitado neste trecho, retirado de um dos seus discursos, de uma de suas obras, já citada aqui:

Mas, no meu entender, será necessário aprofundar as questões que derivam da cultura das várias nações angolanas, hoje fundidas numa, dos efeitos da aculturação dado o contato com a cultura européia e a necessidade de nos pormos de acordo sobre o aproveitamento dos agentes populares da cultura e fazermos em Angola uma só corrente compreensiva da mesma (1985, p. 45).

Pierrete e Gérard Chalendar, como outros estudiosos, lendo Agostinho Neto, insitem que “há uma continuidade muito aparente entre o texto poético e as intervenções do Presidente do MPLA” (1989, p. 156). Na obra de Agostinho Neto, vida política e criação literária se confundem. Aliás, fusão perceptível também em outros poetas que na época entoaram o canto armado,³⁴ ao escreverem sobre um tempo, em que o ritmo dos

³⁴ *Canto Armado Antologia Temática de Poesia Africana-2*, organizada por Mário de Andrade. A obra, surgida em Lisboa em 1979, reunia uma produção poética de língua portuguesa. No prefácio, o

versos era marcado pelos sons secos das balas, pelo baque surdo dos corpos tombando nas batalhas.

Patrick Chabal, destacando aspectos que ele, como pesquisador, considera importantes para empreender uma leitura sobre a escrita de Agostinho Neto, observa que a maioria dos textos do poeta foi escrita em Portugal, nas décadas de quarenta e cinquenta, antes mesmo do envolvimento de Neto com o MPLA. O estudioso ressalta também, para uma melhor apreensão dos sentidos da obra desse autor, ter em mente que entre 1947 e 1962, ele escreveu “sob condições muito específicas de reclusão”, na prisão propriamente dita ou sob prisão domiciliar (1989, p. 121). Para Chabal, a ação de Neto inicia pela construção da palavra literária. O pesquisador ainda ressalta o fato de o angolano, ao assumir o papel político de Presidente do MPLA, e depois de 1975, de dirigente da nação que surgia, abandona a escrita literária.

Entretanto, pode-se observar que, ao abdicar da escrita literária, o poeta-presidente continua destacando a função da literatura para o país que buscava consolidar a sua liberdade, a sua independência. Neto insistia em fundir literatura, luta, arte e revolução. E valorizava o fato de os escritores angolanos pertencerem aos quadros do MPLA, e conclamando-os, por meio da União dos Escritores Angolanos para se colocarem “ao serviço do nosso povo, ao serviço dos operários, dos camponeses, que constituem as classes mais exploradas do nosso país” (1985, p.15-6). Relembrando ainda que, exatamente em 10 de dezembro de 1975, um mês após a proclamação da independência de Angola, estava sendo fundada a UEA.

Desejando organizar com e para o povo a *síntese de uma cultura* que, ao afirmar-se como nacional, aglutinasse identidades étnicas, linguísticas e sociais do povo angolano, Neto confiava em seus *camaradas* que, junto com ele, vinham forjando uma literatura angolana no calor da guerra. Jofre Rocha (1984, p. 17), comentando o modo como o fazer literário era assumido e vivido naquele momento, diz que a literatura “estava pronta para trilhar novos caminhos”, cumprindo novos deveres pelas mãos dos “escritores angolanos que, antes de escritores, são militantes revolucionários” (1984, p. 17).

organizador informa que o segundo volume “reúne a expressão poética mais significativa que ritmou os momentos de luta armada na Guiné, em Angola e em Moçambique.” Dentre os participantes da antologia estão Alda do Espírito Santo, Abílio Duarte, Arlindo Barbeitos, Corsino Fortes, Emanuel Braga Tavares, Jorge Rebelo, Pedro de Castro Van-Dunem e outros. Ilustrando a metáfora contida no título *Canto Armado*, registra-se a presença de quatro poetas que foram mortos em função das lutas libertárias: Deolinda Rodrigues (1968), Nicolau Spencer (1971), José Carlos Schwartz (1977) e Jasmim Rodrigues (1977) (Candido Beirante in “Crítica” – *Revista África*, no. 5, 1979, p.598-600).

Nesse período, Luandino Vieira, Manuel Rui, Pepetela, Boaventura Cardoso e outros estariam narrando as experiências vividas nas lutas coloniais. E Agostinho Neto estava definindo o escritor como aquele que “deve situar na sua época e exercer a sua função de *formador de consciência*, que seja agente ativo de um aperfeiçoamento da humanidade”. (1985, p. 27, sem grifos no original)

Neto continuava, pois, acreditando e estimulando a literatura, aquela de combate, que funciona como convocatória de “todo um povo à luta pela existência nacional”, lembrando aqui as palavras de Fanon (1979, p. 200). Era esta a literatura necessária ao momento, a que detinha uma funcionalidade revolucionária e era dessa maneira que o já dirigente entendia o fazer literário, ou seja, em consonância com a proposta de Fanon. Este, ao discorrer sobre cultura nacional, a partir de sua experiência como médico na guerra de independência na Argélia, pregava a necessidade de a arte do colonizado ser combativa. A letra do colonizado - assevera aquele que estuda o colonialismo, a partir dos danos mentais que a colonização causa ao colonizado - é de combate, “porque informa a consciência nacional, dá-lhe formas e contornos e abre-lhe novas e ilimitadas perspectivas. Literatura de combate, porque assume um encargo, porque é vontade temporalizada” (idem).

Esta compreensão da literatura e do papel do escritor, como agentes de luta, por Agostinho Neto, pode ser apreendida em seus vários discursos, dos quais já citei alguns trechos e que estão no livro ... *Ainda meu sonho...*

A poesia, palavra-combate de Agostinho Neto, traz uma temática central – África – tanto o espaço continental em si, como também aquele mais específico, o de sua terra natal, Angola. E no contexto histórico-cultural africano ele destaca o indivíduo, o homem, buscando reconstruir a dignidade do homem africano destruída pela colonização e procurando devolver-lhe a crença em si mesmo e no continente.

A memória da escravidão persegue não somente os povos diaspóricos, mas também os africanos que, na África, a experimentaram como uma das facetas da colonização sofrida no próprio solo. Esta memória não acontece como um passado a recordar e, sim, como um passado/presente a resolver. Um passado que se presentifica pelas consequências históricas na contemporaneidade dos sujeitos envolvidos. Pode-se afirmar que no Brasil, a memória e as consequências desse evento histórico também se alongaram até o presente. Na citação que se segue, de Abdias do Nascimento, depreende-se o significado da memória que a palavra “escravidão” desperta nos afro-brasileiros:

A escravidão não significa para nós um vocábulo petrificado nas páginas da História. Não é longínqua nem abstrata. Antes é uma palavra que nos devolve parte viva e dinâmica de nossa carne e espírito: os nossos antepassados. A violência que eles sofreram é violência que tem se perpetuado em nós, seus descendentes. A opressão de ontem forma uma cadeia no espaço, uma sequência ininterrupta no tempo, e das feridas em nosso corpo, das cicatrizes em nosso espírito, nos vêm as vozes da esperança [...] (2002, p. 100).

José Mateus Muária, por sua parte, analisando o fato cultural e linguístico angolano, relacionado ao processo de colonização/escravização sofrido pela sociedade e as consequências disto ao longo do tempo, observa que: “uma evolução derivada de um passado de escravidão, opressão e aviltamento do homem africano e de seu ambiente é tal que deixa nele marcas profundas de alienação” (1989, p. 333). Por isso o estudioso vê a colonização portuguesa como algo cruel, sobretudo por causar a perda total da autoridade tradicional, o que é acompanhado pelo cerceamento da mobilidade social de uma camada de mulatos e negros assimilados e pela exploração do colonizado, que passa a ser obrigado a trabalhos forçados nas lavouras e nas minas, dentro e fora de Angola, com a instituição do regime do contrato.

Embora a abolição da escravatura se tenha dado em 1878, o *colonialismo inocente* português, parodiando aqui Eduardo Lourenço (1976), sempre conseguiu elaborar formas de escravizar o africano, ora exportando-o como mercadoria para as Américas, ora ainda instituindo a escravidão doméstica, ou também forjando o surgimento do *contratado*, aquele que era recrutado por vários motivos e meios para o trabalho forçado. Foi dessa forma e de outras que a colonização portuguesa, eufemisticamente se valendo do termo “expansão”, conseguiu dar ao colonialismo português um sentido singular, criando, como bem explica, ainda, Lourenço, “o nascimento e em seguida a perpetuidade da mais espetacular *boa-consciência* colonial que a História registra” (p.5 grifos no original).

O estudioso português critica, assim, o *colonialismo inocente* de sua terra, que se apresenta como se a ação colonizatória de Portugal tivesse sido isenta da violência que é inerente a toda e qualquer colonização. Com estas palavras, Lourenço contra-argumenta o discurso apaziguador da consciência colonial portuguesa:

O que espanhóis, franceses, ingleses, holandeses mesmo, não alcançaram, os portugueses o obtiveram com uma espécie de perfeição tão excessiva que eles mesmos se esqueceram que o seu Império era fruto da Colonização, isto

é, de o encontro com *outrem* sob uma forma que não exclui, nem excluiu, a violência. (citações da mesma página, grifos no original)

E insistindo sobre os efeitos desse discurso, que acaba por naturalizar a violência como se ela não existisse, Lourenço prossegue criticando a *inocência* portuguesa que crê ter desenvolvido uma colonização “como se esse Outro jamais tivesse constituído um problema, ou como se a violência ingênita de todas as colonizações tivesse sido reabsorvida sem resíduos, ao menos na consciência do Colonizador (1976.p. 5)”³⁵.

Walter Rodney observa que os portugueses criaram modos distintos de colonizar as terras e o homem africano. Além do tráfico negreiro, quando a colonização propriamente dita se instala nos territórios coloniais, nas regiões em que a terra pertencia ainda aos africanos, modos de trabalho forçado surgiram. Havia desde a obrigação de cultivar só os produtos que o colono indicava, mesmo que o preço dessas colheitas fossem baixos. Mas o modo favorito de explorar aqueles que possuíam terras era a cobrança de impostos. Criou-se, segundo Rodney, uma técnica de assaltar os africanos, eles eram obrigados a pagar tributos sobre vários bens, gado, casa, etc. Um dos modos de liquidar a dívida tributária era o cultivo de produtos agrícolas, que deveriam ser entregues ao senhor, como também o de trabalhar nas fazendas dos europeus e nas minas (1975, p. 234).

A práxis poética de Neto estava atenta a essa realidade descrita por Rodney, pois, da história e do cotidiano angolanos brotavam a matéria-prima de seus versos. Sua poesia, ao resgatar o *locus* de tensão entre o colonizador e o colonizado, não poderia deixar escapar a imagem daquele que resumia em si o sentido exploratório da política portuguesa sobre as colônias: a pessoa do *contratado*. A economia da colônia se construía, tomando o corpo do contratado como objeto de trabalho, assim como tomara o do antigo escravo, para formar o seu capital. Abolida a escravidão, em 1878, Portugal pela implementação do trabalho *contratado*, regulamentado por decretos em 1875 e 1899, inventou meios de perpetuar o sistema de exploração sobre as terras coloniais.

Nos ardis para capturar o *contratado*, nota-se a repetição de modos de constrangimento, persuasão e sedução usados na captura e aprisionamento dos que foram vendidos como escravos para a diáspora. Ora obrigados, ora sob a pseudoproteção dos portugueses que estimulavam as guerras étnicas, ou ainda,

³⁵ Nota do autor: “Estas reflexões fazem parte de um longo ensaio escrito entre 1961 e 1963 e conservado inédito por motivos óbvios, dedicado ao problema do colonialismo português”.

seduzidos pelo dinheiro e bens materiais, tanto o sistema de tráfico negreiro, como o de arregimentação do *contratado*, o colonizador astuciosamente soube provocar a cumplicidade do próprio africano.

Comprometido com o destino de Angola, que haveria de surgir como nação e pensando um nacionalismo fundamentado numa identidade cultural, sim, mas que, antes de tudo, incorporasse a luta contra a exploração, contra a opressão sofrida pelo homem africano, Agostinho Neto e outros da época denunciavam o estado colonial com seus modos de dominação de classe, conforme observou Almeida Filho (1996, p. 42). Para o historiador, o elo entre os intelectuais literatos angolanos ultrapassava a questão da cor, embora a condição epidérmica tivesse sido um traço diferenciador em todo o período colonial. Mas, para além da cor, outra questão irmanava o grupo: “a luta contra estas injustas relações sociais de produção impostas pelo colonizador” (p. 51).

O terceiro poema de Agostinho Neto (1985, p. 39) que trago na íntegra para leitura, o poema “Contratados”, um outro desenho da cena colonial é apresentado pelo poeta:

Longa fila de carregadores
domina a estrada
com os passos rápidos

Sobre o dorso
levam pesadas cargas

Vão
olhares longínquos
corações medrosos
braços fortes
sorrisos profundos como águas profundas

Largos meses os separam dos seus
e vão cheios de saudades
e de receio
mas cantam

Fatigados
esgotados de trabalhos
mas cantam

Cheio de injustiças
caladas no imo de suas almas
e cantam

Com gritos de protesto
mergulhados nas lágrimas do coração
e cantam

Lá vão
perdem-se na distância
na distância se perdem os seus cantos tristes

Ah!
eles cantam...

Nesse poema, Neto escreve sobre aquele que trabalha sob o regime de contrato e recupera o drama do *carregador*, homem tão necessário ao comércio de Angola, que em seu trabalho embrenha-se pelo sertão adentro. Sobre a importância do carregador, Roquinaldo Amaral Ferreira (1997, p. 76) informa que a ele cabia a tarefa de transportar as mercadorias, entre a costa e o interior. Iam em grupos formando uma caravana de *carregadores*. Era desse modo que chegavam aos sertões e à costa de Angola e vice-versa, bebidas, panos e alimentos para serem trocados por produtos tais como cera, marfim, goma e outros. Ainda Ferreira, no mesmo artigo e página, aponta a importância dos *carregadores* na circulação de mercadorias, dizendo o seguinte:

Não havia a alternativa de uso de animais de carga, porque nenhum animal conseguia suplantiar o desempenho humano nesse tipo de transporte. Por exemplo, nem mesmo diante de condições de clima ou de rotas desfavoráveis os carregadores, que podiam transportar até 35 quilos de carga, deixavam de atravessar os sertões. (idem)

O poeta e outros sua lavra tomam para si a incumbência de denunciar o sistema de espoliação imposto pelo colonizador ao território angolano. A metrópole, não satisfeita em pilhar só o recurso natural, as matérias-primas, espoliava também o homem. Ao longo do tempo colonial, desenvolveu-se um tráfico de homens e coisas, em que o negro é transformado em mercadoria para gerar mercadoria, marcando, assim, a alienação do homem africano diante da riqueza, da economia que ele construía e da qual não participava. É da alienação do colonizado, *coisificado* até as últimas instâncias de seu ser, transformado em *besta de carga*, que a poesia de Neto, lugar desejante de liberdade, se ocupa como nos seguintes versos:

Longa fila de carregadores
domina a estrada
com os passos rápidos

Sobre o dorso
levam pesadas cargas

Os primeiros aspectos a serem observados na feitura do poema são os dois momentos quase que distintos na descrição dos *contratados*. Nas duas estrofes iniciais, os *carregadores*, homens cujo trabalho estava sujeito às normas do “contrato”, aparecem objetivamente representados. Uma informação sucinta, seca, compõe a economia do texto. No mesmo campo de visão e ocupação de espaço estão situados o homem, a estrada e as cargas, igualando tudo. A “longa fila de carregadores” se forma e se conforma segundo a geografia do caminho colonizatório. O colonizado “domina a estrada” e é dominado por ela, seu caminho único, via direcionada pelo e para o interesse do colonizador. A estrofe “sobre o dorso/levam pesadas cargas” remete, ou melhor, desenha a imagem do homem, cuja descrição física lembra a do animal cargueiro com a “carga no dorso”. Nessas duas primeiras estrofes, percebe-se que o homem é representado simetricamente à imagem dos animais cargueiros. As “pesadas cargas” metonimicamente simbolizam o peso da opressão, do jugo colonial português.

Apesar de o texto ser caracterizado, desde o início, por uma linguagem descritiva, objetiva e realista que intenta estar em conformidade com a situação vivencial dos seres retratados, há também uma descrição subjetiva, que busca revelar o mundo íntimo do *carregador*. Assim a partir da terceira estrofe, os *carregadores* passam a ser descritos pela dor, pelo desconcerto interior em que vivem:

Vão
olhares longínquos
corações medrosos
braços fortes
sorrisos profundos como águas profundas

Na leitura, pode ser considerado, em primeiro lugar, o destaque dado ao verso inicial “Vão”. O verbo solto, composto por um único vocábulo, cria uma espécie de vazio gráfico que confere um sentido de incompletude à ação dos *carregadores*, reforçando o estilo netiano, em que um jogo gráfico se torna componente da semântica do texto, procedimento estético já comentado anteriormente.

Na arquitetura do poema, a intransitividade do verbo “ir”, sem adjunto adverbial,

essa característica acaba por indicar que a ida dos *carregadores*, não se dá por escolha própria, mas pela imposição do outro. “Vão” sem querer, empurrados feito animais de carga. “Vão”, como se fossem a lugar algum.

Pode-se dizer ainda que a humanidade dos *carregadores* é ressaltada, no verso “corações medrosos” que se contrapõe à descrição de “braços fortes”, qualidade física que os tornava aptos para tal tipo de trabalho. E abre espaço para a dor que aparece nos “olhares longínquos” e mesmo nos “sorrisos profundos”... Por outro lado, é na ação de cantar que se vislumbra um desejo de resistência dos *contratados*. Eles resistem e insistem por meio do canto, que tem um valor significativo no modo de vida das sociedades tradicionais africanas. E a cada estrofe finalizada com os versos “mas cantam”; “e cantam”; “Eles cantam...”, na repetição da ideia, a reiteração do valor de um comportamento inscrito na tradição. O sujeito se posta atualizando modos e valores de sua cultura e não sucumbe porque da/na própria tradição recolhe formas de comportamento, capazes de sustentá-los nos percalços da vida. Inconscientemente elaboram táticas de defesas, mesmo quando seu ato, na prática, não significa uma resposta organizada e eficazmente política, como grupo, diante do colonizador. Cantar, para os carregadores, torna-se a maneira de suportar a opressão, embora o canto não reduzisse a dor, pois eles iam “cheios de saudades”, “receio”, “fatigados” e “cheios de injustiças”, além de carregarem outros sentimentos dolorosos.

Memmi diz que a família e a religião dos colonizados constituem-se como *valores-refúgios*, aos quais esses indivíduos se agarram, devido à impossibilidade de usufruírem uma vida social completa. Mesmo considerando que essas instituições, muitas vezes, se tornam lugares impeditivos para que o indivíduo colonizado tome consciência de sua situação de oprimido, o estudioso ressalta o sentido de resistência dessas instituições sociais, vendo nelas uma “reação espontânea de autodefesa, meio de salvaguarda da consciência coletiva, sem o qual um povo, rapidamente, deixa de existir” (1977, p. 93).

Não parece ter sido outra a intenção do poeta em plasmar a resistência pelo canto dos carregadores. O ato de “cantar” aparece enfatizado, pela presença da conjunção adversativa “mas” nas 4ª e 5ª estrofes:

Largos meses os separam dos seus
e vão cheios de saudades
e de receio
mas cantam

Fatigados
esgotados de trabalhos
mas cantam

e, em seguida, pela conjunção “e”, que, apesar da aparência aditiva, permite uma leitura em que se percebe a reiteração da oposição subjacente entre o ato de cantar-resistência e o sofrimento, nas 6ª e 7ª estrofes:

Cheios de injustiças
calados no imo de suas almas
e cantam

Com gritos de protesto
mergulhados nas lágrimas do coração
e cantam

Na 8ª estrofe, há o desaparecimento dos carregadores que se “perdem na distância”. No entanto, o canto, embora triste, prolonga-os na cena. Daí as duas estrofes finais: o lamento do poeta. “Ah” e a certeza da permanência do canto como forma de resistir e sobreviver: “Eles cantam...”, com as reticências a prolongarem o som e o sentido do canto.

Lá vão
perdem-se na distância
na distância se perdem os seus cantos tristes

Ah!
eles cantam...

Ao valorizar na tradição africana o ato de “cantar”, inscrevendo este costume no interior de um poema, cujos sentidos trazem também a ideia de sofrimento, de morte, de impotência, o poeta angolano permite lembrar o que diz Muniz Sodré sobre a significação do canto e da dança nas culturas tradicionais africanas. Para o teórico da diáspora “cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte” (1998, p. 23).

Recordando as ideias de Memmi sobre valores-refúgios, isto é, espaços culturais próprios, nos quais os colonizados se fixam para resolverem as interdições sociais e políticas de que são vítimas, na poética dos afro-brasileiros, lidos nesta tese, se torna perceptível o destaque dado a esses valores. O canto e a dança inscritos nas festas religiosas e/ou profanas, como as

congadas, o jongo, o samba de roda, também servem de matéria de inspiração para a artesanaria de seus poemas. Nei Lopes, em “História de Ninar Cassul-Buanga”, nos versos iniciais da quinta estrofe, escreve as ações de “viver, cantar e dançar” como ações que contaminam, entre si, os seus significados. A escolha estilística de estruturar os versos a partir de orações coordenadas, (o mesmo procedimento do poeta angolano) coloca o canto e a dança, como forças justapostas à vida, para vencer as adversidades, para se opor ao sofrimento (cf., p. 56).

Por outro lado, Edimilson Pereira imputa um sentido de valor-refúgio à ação de “cantar”, dando ao canto dos Arturos um lugar de anunciação dos mesmos, no poema “Capelinha do Rosário”. Na estrofe inicial, pode-se ler que “os negros estão chegando”, “os negros cantam velados”. “Cantar” e “chegar” são ações simultâneas. O ato de “cantar” se revela como um dado aí caracterizador do grupo. O verso “os Arturos cantam velados” aparece como refrão nas duas primeiras estrofes, sendo retomado na quinta. Os indivíduos resistem “cantando velados, calados”, o canto/dança torna-se um lugar de disfarce, uma tática de resistência (cf., p. 73).

Ainda Edimilson, no poema “Babará, dono do segredo”, (cf., p. 79-80) também valoriza o canto, embora não haja uma descrição explícita da ação no texto. É pelo aproveitamento do canto, como forma-fundo do poema, pretensa imitação do jongo, que se rememora o sentido do canto/dança em seus aspectos de jogos defensivos recriados na ambiência da escravidão. Pode-se aferir da escrita, tanto dos africanos, como dos afro-brasileiros, que os poetas, ao fazerem da ação cantar/dançar das culturas africanas e da afro-brasileira, motes para seus discursos poéticos, seus textos se distinguem também como *locus* de afirmação cultural

Na composição dos poemas “Contratados” e “Na Pele do Tambor”, pode-se observar que as referências implícitas e explícitas da tradição nos textos de Neto não funcionam como um simples louvor às belezas contidas nas “fontes tradicionais”. Canta-se, valoriza-se a tradição, mas modificando, atualizando, adaptando o seu conteúdo simbólico a um novo momento histórico, como já foi dito anteriormente. Na voz da tradição, a denúncia da realidade da terra, o questionamento do presente e o incentivo à luta contra a colonização. Nesse sentido a *Negritude* para Agostinho Neto se convertia, não somente em um elogio da tradição, mas em reivindicação de libertação das colônias e no caso específico dele, o território angolano. Sob essa perspectiva pode-se dizer que o entendimento que Agostinho Neto tinha da Negritude filiava-se ao pensamento de Amílcar Cabral, o líder revolucionário da Guiné e de Cabo Verde.

Para Amílcar Cabral (1976) a *Negritude*, com o seu lema de “retorno às fontes”, só se tornava significativa quando objetivamente se colocava contra uma situação concreta, histórica, vivida pela sociedade colonizada, imposta pela colônia. Para ele, o “retorno às fontes”, isoladamente, não era “um acto de luta contra o domínio estrangeiro (colonialista e/ou racista)” (p. 238) e também não significava necessariamente uma volta à tradição, pois podia ser somente uma reação da pequena burguesia africana, diante “da pretensa supremacia da cultura da potência dominante sobre a do povo dominado” em momentos em que essa burguesia tinha necessidade de se identificar com o povo buscando “resolver o conflito socio-cultural” na procura de uma identidade.” (p. 238-9) Em a *Arma da teoria*, Cabral afirmava que:

O “retorno às fontes” não é pois uma “démarche” voluntária, mas a única resposta viável à solicitação imperiosa de uma necessidade concreta, histórica, determinada pela contradição irreduzível que opõe a sociedade colonizada à potência colonial, as massas populares exploradas à classe estrangeira exploradora [...] só é historicamente consequente se implicar não apenas um comprometimento real na luta pela independência, mas também uma identificação total e definitiva com as aspirações das massas populares, que não contestam somente a cultura do estrangeiro mas ainda, globalmente, o domínio estrangeiro [...] (p. 239, aspas no original)

A ideologia da Negritude, como forma de afirmação do homem africano (Senghor), e ainda com a outra face mais revolucionária que contestava o domínio europeu, manifestando-se contra a opressão do colonialismo (Césaire), haveria de marcar a escrita de Agostinho Neto e o pensamento de outros intelectuais das colônias portuguesas na época.

Escrevendo, pois, não só sob os ecos do pensamento da Negritude, mas também sob os efeitos de um caloroso debate sobre o valor revolucionário ou não do movimento, Neto se dispunha também a olhar criticamente a Negritude, proposta pelos africanos das ex-colônias francesas, e recolher, sem radicalismo do a favor ou contra, as possíveis contribuições do pensamento *negritudinista*.

Uma irmandade de propósito – o de valorização, o de afirmação do homem e das culturas negras – aparece fomentando discursos criados pelos africanos na África e pelos afrodescendentes na diáspora: o Pan-africanismo, o *Black Renaissance*, o Negrismo cubano, o Indigenismo nas Antilhas, a Negritude, o Movimento Negro Americano.

Crendo em uma possível e necessária união dos povos negros, como forma de enfrentamento do estado de secular opressão que a África e a diáspora sofriam, Agostinho Neto compôs um discurso poético, que, mesmo tendo como referência a localidade africana/angolana, se abria “em busca de todas as Áfricas do mundo”, conforme o eloquente verso final de um dos seus poemas “Desfile de sombras”.

Lembro-me dos caminhos que ninguém pisou

ouço as vozes longínquas

[...]

Sou um dia em noite escura

Sou uma expressão de saudade

[...]

De ti meu irmão

de mim

em busca de todas as Áfricas do mundo.

(1985, p. 35-7)

Assim, em várias de suas criações, invocaria aquele a quem ele considerava ser o seu “irmão do mesmo sangue”. Como observa Pires Laranjeira, o evocado poderia ser o “negro genérico, negro de todo o mundo, mas também africano e angolano” (1995, p. 93), como nos fragmentos a seguir, do poema “Saudação:

A ti, negro qualquer

meu irmão do mesmo sangue

Eu saúdo!

[...]

Recebe esta mensagem

como saudação fraternal

ó negro-qualquer das ruas e das sanzalas do mato

sangue do mesmo sangue

[...]

(1985, p.46-7)

Os versos _ “meu irmão do mesmo sangue”; “sangue de meu sangue” _ podem fazer pensar que o poeta concebesse a identidade puramente em termos raciais. Entretanto, ao situar o poema no contexto da obra de Agostinho Neto e mesmo no de sua luta política, o significante empregado por ele comporta outros sentidos. A luta de Neto não se reduziu a uma questão *racializada* de “negros *versus* brancos”, e sim, de colonizado *versus* colonizador. Considerando, entretanto, que nas colônias africanas, o colonizado era o negro, e que, na diáspora, o negro normalmente conhece várias formas de opressão, a mensagem do poeta pretende alcançar justamente esse grupo de indivíduos. Não se pode esquecer, ainda, a atualíssima interseção de *raça* e classe social.

José Mateus Muária, analisando o processo colonial em Angola, fala “da reposição de valores e estatutos sociais” da sociedade angolana, empreendida pelo colonizador. “O branco” – diz Muária – “mesmo analfabeto, é superior, senhor e civilizado, o negro é servidor e sem cultura” (1989, p. 342).

Percebe-se que o poema particulariza, destaca o sujeito como o “negro-qualquer das ruas e das sanzalas do mato”, mas, ao mesmo tempo, ele é incitado a buscar o seu lugar no meio de outros homens. O “negro-qualquer”, sujeito ainda não reconhecido em sua humanidade, é merecedor da “saudação fraterna” do poeta. Particulariza-se o indivíduo, não para *guetizá-lo*, mas para empreender um movimento contrário, inscrevê-lo na grande família da humanidade.

Instituir um parentesco por meio de uma simbologia cujo significado tem como referência o elemento sangue, foi também o modo criativo encontrado por Nei Lopes no poema “Angola Arde”. O poeta brasileiro, ao compor um texto em louvor a Angola, se vale por duas vezes da carga simbólica contida no elemento sangue. Nas estrofes finais de “Angola Arde”, o eu-lírico fala não mais *sobre* o país africano, e sim, *sob* os efeitos de uma Angola que corre em seu sangue (*cf.* p. 76).

Neto, denunciando o drama do colonizado, busca ver no homem, não só o ser africano, mas como parte de toda humanidade. A ele interessava situar o indivíduo dentro de seu revés histórico, com suas carências materiais, já que as mesmas funcionam como circunstâncias impeditivas para que o sujeito atinja sua plenitude como ser humano. Por isso, o poeta revolucionário, escrevendo sob o domínio fascista, preso na cadeia do Aljube, era capaz de compor um poema, rimando semanticamente “violência” e “perdão”. Neto conhecia na *práxis* política as lições de Fanon, sobretudo

como este via as guerras de libertação, dos países africanos. Lembremos Fanon: “A violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial (...) será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas”. (1979, p. 30)

Uma temática também bastante distinta na poética de Neto é a que se relaciona com a dispersão do homem africano pelas Américas. Imaginando outros “irmãos”, cujo parentesco se institui e se conserva para além da ideia de nacionalidade e mesmo de continentalidade, o poeta não só relembra o “trauma” da escravidão, como também denuncia as similitudes de condições de vida, entre os afrodescendentes na diáspora e os africanos na África. E na “dramaturgia da recordação”, termo que tomo por empréstimo de Paul Gilroy (p. 19) encenada na diáspora e na África, vez por outra, os enredos se misturam, denunciando uma dupla autoria.

Em se tratando da temática da dispersão dos povos africanos pela diáspora, o poema “Confiança” (1985. p. 41) se apresenta como uma criação paradigmática do poeta, enquanto voz representativa de sujeitos dispersos pelo mundo da diáspora africana. O poema será apresentado na íntegra para leitura e fechará a seleção de textos escolhidos, para fazer parte do *corpus* desta tese:

O oceano separou-se de mim
enquanto me fui esquecendo nos séculos
e eis-me presente
reunindo em mim o espaço
condensando o tempo

Na minha história
existe o paradoxo do homem disperso
Enquanto o sorriso brilhava
no canto de dor
e as mãos construíram mundos maravilhosos

John foi linchado
o irmão chicoteado nas costas nuas
a mulher amordaçada
e o filho continuou ignorante

E do drama intenso
duma vida imensa e útil
resultou certeza

As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
mereço o meu pedaço de pão.

Na leitura do poema, surge primeiro a imagem do oceano como metáfora da disseminação do corpo africano. Se o mar foi elemento preponderante na composição do império português, para os povos de África, como vem sendo dito ao longo desta tese, o mar simboliza a decomposição, a diluição do corpo físico e cultural africano.

As águas marinhas, como elemento primordial, uma das bases mesma da explicação da cosmologia africana, se revestem de um caráter dramático a partir do evento da colonização europeia. Muitos são os relatos míticos africanos que apresentam o mar, Kalunga, como local de gênese da vida. Referindo-se à compreensão que os povos congos têm do ciclo cosmogônico, Clyde W. Ford diz que, para eles, “Kalunga, as águas cósmicas [...] é a Água da Vida, a gema do ovo, o líquido amniótico do útero” (1999, p. 272).

Carmem Lucia Tindó recolhe, das culturas iorubás, relatos que também apontam as águas oceânicas como princípio de vida:

Segundo a versão mítica dos iorubás, Iemanjá é uma deusa-matriz, cujo filho, Orugan, se apaixona por ela e, como um “édipo africano” a persegue para possuí-la. A deusa, porém, cai de costas no mar e morre; mas seu ventre dilatado pelas águas salgadas dá luz a outros orixás representativos do panteão africano. (1996, p. 11, grifos no original).

Tindó ainda observa a presença de mitos cuja significação se prende às águas do mar, nas culturas bantas. Para os bantos existe Kianda, a deusa do mar, também conhecida como Dandalunda, ao que a pesquisadora conclui: “tanto Iemanjá, como Kianda e Dandalunda simbolizam a força procriadora e fecundante dos oceanos (*ibid.*)”.

A configuração simbólica do mar, para os africanos, comportava também o sentido de morte, mesmo antes da chegada dos portugueses. Morte, sempre ligada à ideia de ressurreição. Morte e vida se completam ciclicamente, na mitologia africana. Ford, valendo-se de vários exemplos tirados de situações apresentadas pela própria vida, como ele mesmo observa, explica como os africanos percebem “a regularidade” entre a morte e a vida. O pesquisador afro-americano assim se expressa:

As plantações morrem, mas renascem todo ano; as mulheres perdem parte do corpo todo mês, mas ela se renova (*sic*); a Lua mostra sua sombra, mas também renasce iluminada todo mês; a consciência humana morre para o mundo iluminado do dia, renasce para o mundo noturno dos sonhos e depois ressuscita de novo para o mundo iluminado. (1999, p. 70-1)

O autor completa seu pensamento, na obra e página, dizendo que, portanto, “não é surpresa alguma que a sabedoria mítica africana” afirme que a vida humana equivale a um “ciclo infundável da natureza”. Ciclo esse que surge determinando: “a vida não linearmente, do nascimento à morte, mas ciclicamente, do mundo dos vivos ao mundo dos ancestrais, ao mundo dos ainda não-nascidos, ao mundo dos vivos outra vez”.(Ford, 1999). Nesse sentido, pode-se pensar que todos aqueles que foram subtraídos da África, pelo tráfico negreiro, foram *sem nunca deixar de estar*, de alguma forma, perto do mundo africano.

Um relato dos povos bacongos, recolhido também por Ford, no texto apontado, explica “o destino” daqueles sacrificados pelo “comércio dos navegadores brancos”. Depois de aprisionados, os africanos eram levados ao reino de *Mputu* e dali enviados para uma ilha, “onde havia uma floresta sem alimento, com mar para todo o lado” (p. 33). *Mputu*, ainda hoje, é uma palavra que guarda um valor mítico para os bacongos, é usada tanto para se reportar aos europeus, como também à terra dos mortos. Essa correlação semântica confirma uma equivalência de imagem, em que se confundem, como cena única, *homens brancos, aprisionamento, degredo e morte*, imagem construída pelos povos agredidos pela empresa colonizatória, cujo caminho foi o mar. Sempre buscando a construção de sentidos que os africanos operam quando relacionam a chegada do colonizador e, por extensão, o mar com a morte, o pesquisador recupera a genealogia da palavra *Mputu*, afirmando que:

Essa palavra é uma redução de *Mputulezo*, uma variante quicongo de ‘português’, embora também signifique ‘água turbulenta’, alusão tanto às águas do Atlântico, por onde vieram os europeus e desapareceram os africanos, quanto às águas míticas que separam a esfera da consciência desperta da esfera da inconsciência, o mundo iluminado do dia-a-dia do mundo dos espíritos, cujas vozes podem ser ouvidas no ruído das ondas quebrando. (p. 33, grifos no original)

Segundo a interpretação de Ford, a seguir, *Mputu* é também o mundo, o lugar em que os heróis lendários pertencentes à região dos bacongos vão realizar suas proezas, vencendo “seres mágicos e forças fantásticas para obter o poder ou a graça almejada e regressar” (1999). Dessa forma, “no coração e na mente dos descendentes bacongos”, conclui Ford, os escravos eram heróis mandados para o reino de *Mputu* para lutar contra as forças misteriosas ali existentes. O pesquisador diz que ainda hoje os bacongos

consideram os afrodescendentes “almas-heróis de ancestrais” e como tal “voltarão para casa”, pois o regresso do herói é sempre esperado. Verbalizando a crença na volta daqueles que foram arrancados da terra, um velho em Kinshara confessaria para o estudioso: “Estamos esperando por eles’, [...] este país é só deles, de ninguém mais” (p. 33-4 grifos no original).

Embora as águas oceânicas significassem também os reinos dos mortos para vários povos africanos, a violência do comércio negreiro interfere modificando o lugar do mar na cosmogonia africana. Carmem Tindó tece comentários bastante elucidativos sobre o “mar português” invadindo os sentidos do “mar africano”. É da pesquisadora a citação que se segue:

[...] o mar, no período da conquista e durante o tráfico negreiro, converteu-se, para os africanos, em aterradora imagem, povoada por tenebrosos monstros, figurações metafóricas da opressão. Descaracterizado o oceano, que para ancestrais tribos da África era o *habitat* das divindades das marinhas águas, surge metonimizado apenas por Kalunga-Pequeno, entidade anunciadora das mortes, pestes e sofrimentos (1996, p. 12, grifos no original).

A estudiosa ainda acrescenta na mesma obra e página, que:

A colonização roubou o litoral dos negros, a este arrastados somente para as viagens negreiras. Símbolo da tortura e da diáspora, o mar, para os africanos, com o início do tráfico, passa a assinalar a cisão com a cosmicidade da existência primeva. Descaracterizados, dilacerados, os negros temem o oceano, o qual identificam a uma trilha de exílio e morte. Confinados às matas ou embarcados à força nos negreiros, associam o oceano à dor e à escravidão.

E o mar que surge concebido no poema de Neto é a representação de um oceano destituído das marcas que lhe deram primazia na cosmogonia negro-africana, sendo lembrado como as águas dilacerantes do corpo-continente. Pela própria sintaxe dos versos iniciais: “O oceano separou-me de mim / enquanto me fui esquecendo nos séculos”, pelo uso deliberado dos pronomes reflexivos “mim” e “me”, sugere o desenho de um sujeito paciente, à mercê de uma história construída pelo mar do colonizador. Na rememoração do oceano, com suas águas invasoras, o eu-lírico reclama da deslembração imposta pela colonização aos povos de África, no verso: “enquanto me fui esquecendo nos séculos”. É na busca, porém, da vivificação da memória, mesmo que a do sofrimento, que o eu-lírico se pronuncia, apresentando-se como sujeito ativo e dizendo:

e eis-me presente
reunindo em mim o espaço
condensando o tempo.

Novamente a escolha pronominal faz incidir as ações do sujeito sobre ele mesmo, construindo a ideia de um corpo condensador de um espaço e de um tempo dilacerados. Ao reconhecer em si a condição africana e diaspórica, o sujeito poético diz: “Na minha história / existe o paradoxo do homem disperso”. No entrecruzamento da história do homem africano com os seus descendentes nas Américas, fica aludido no poema a imagem considerada por Édouard Glissant, como o lugar de nascimento dos povos antilhanos, o navio negreiro, proposição que se torna extensiva a toda América.

Ainda nessa estrofe, o eu-lírico, desfazendo do sentimento de um sujeito, vítima passiva, diante de um destino imposto pela história, modifica a sua fala. Um novo tom é dado ao discurso pelo verso interjetivo “e eis-me presente”. O sujeito da enunciação prossegue chamando sobre si a força do enunciado. Da confirmação de seu drama, de sua situação histórica de “homem disperso”, ele se coloca como agente e paciente de sua própria ação, e, voltando seu olhar a outros lugares, além de África, faz emergir a realidade concreta de outros *condenados da terra*.

No poema, surgem as cenas de escravidão nas Américas, com as suas violências físicas e simbólicas, que se projetam no verso “e o filho continuou ignorante”. Enquanto o verso seguinte, “John foi linchado”, faz uma referência explícita aos linchamentos públicos impingidos aos negros nos Estados Unidos.

O tom de intimismo, que inicialmente marcara o texto, se desfaz na direção de um “nós” coletivo, ao longo do poema, criando um imbricamento discursivo entre o eu e nós, que Russell Hamilton aponta como um recurso estilístico dos poetas africanos. Tal “estratagema” ao nível da linguagem, afirma Russel, permite ao escritor/intelectual resolver na escrita o seu “problema de identidade/identificação” com o povo. Para o especialista, o uso do artifício linguístico, em que o eu/nós se fundem como voz única, permite que o intelectual “supere a alienação, ou, ao menos, abre o campo para que a converta numa ligação entre a poesia subjectiva e a pública” (1985, p. 427).

No poema “Confiança”, portanto, a voz poética adquire duas tonalidades básicas distintas. Uma, ao se remeter ao passado de longa duração, cujos efeitos se espraiam pelo presente, e outra quando fala do/no próprio presente. Na articulação dos dois

tempos, a fala do sujeito poético revigora e reivindica um lugar no mundo que ele construiu e que por isso é seu:

E do drama intenso
duma vida imensa e útil
resultou a certeza

As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
mereço o meu pedaço de pão.

A poesia de Neto, voz da esperança e da certeza, produção que, ao ser lida, nos remete para o fértil tempo da utopia, vivido não só pelos países que lutavam contra o domínio português, mas ainda por outras nações africanas que também buscavam se desvencilhar de antigos processos de colonialismos. Foram tempos de tanta utopia, aqueles, que 1960 foi batizado de “Ano da África”, segundo Marcel Amondji (1993). Aliás, visão que Amondji, declaradamente discorda, mesmo reconhecendo que naquele período, os povos da África, notadamente os do sul do Saara, “manifestaram em toda parte sua sede de liberdade e de dignidade” (p.2) E na sua discordância, o autor nomeia os líderes africanos que foram assassinados em anos próximos a 1960: Nyobe (1958); Lumumba (1961); Rwagasore (1961); Olympio (1963); Mondlane(1969); Cabral (1973) e ainda os dirigentes africanos perseguidos na época como, Sékou Touré, Kwame Nkrumah, Modibo Keita, Milton Obote. (p. 5) Tempos de utopia, sim. Tempos de vitórias ainda com gosto de sangue. Tempos de perdas, de baixas. Mas, Agostinho Neto insistia e profetizava no poema “Havemos de voltar”, escrito em 1960, no cárcere, como já foi dito anteriormente. O poeta insistia talvez, porque a sagração de sua esperança fosse um rito nascido na luta, mas que desejava abrandar o coração dos homens. Por isso, repito, a sua poética conjugava “violência e perdão”, como indica os fragmentos do poema, “Luta”, também escrito, em 1960, em momentos em que ele se encontrava preso.

Violência
vozes de aço ao sol
[...]

E os sonhos
se desfazem
contra uma muralha de baionetas

[...]

E nova onda se levanta para a luta
 [...] até que da violência
 apenas reste o nosso perdão.
 (1985, p.105)

Terminada a leitura dos poemas de Agostinho Neto e relembrando os dos de Nei Lopes e os de Edimilson Pereira, vários sentidos comuns podem ser apontados na criação dos três. O fazer literário deles pode ser lido como discursos que atualizam elementos culturais e históricos de uma identificação africana/angolana, no caso de Agostinho Neto, e afro-brasileira, em relação a Nei Lopes e a Edimilson Pereira. Constituem-se como discursos poéticos que se encontram e que se abrem uns aos outros, permitindo uma leitura intertextual de várias falas, como efeitos de uma consciência coletiva, marcada por um evento comum - a invasão/colonização da África pela Europa.

Observa-se que ao metaforizar o espaço do navio, como lugar e momento fundador da diáspora africana, Nei Lopes, no poema “História para Ninar Cassul-Buanga”, desenha a imagem do homem disperso que aparece no poema “Confiança” de Agostinho Neto. Os poemas permitem várias aproximações. Nos versos finais do poema “Confiança” de Neto, a enfática afirmação do sujeito poético: “As minhas mãos colocaram pedras/nos alicerces do mundo/mereço o meu pedaço de pão.”, pode ser apreendida, no final do poema de “História para ninar Cassul-Buanga” de Lopes, embora escrita de forma diferente, mas o teor reivindicativo é o mesmo: “e de nós fez-se o mundo”, portanto, Cassul-Buanga e outros meninos “hão de sonhar um sonho tão bonito...”, na terra que os seus antepassados haviam construído.

Dialogando principalmente com a cultura, Edimilson Pereira constrói identificações afro-brasileiras nos textos apresentados. A escolha de certos dados culturais e um consciente trabalho com a linguagem, como no poema “Babará, o dono do segredo”, inscreve os poemas de Edimilson, trazidos para leitura, em uma forma de resistência e mesmo de afirmação identitária, pela visita à tradição afro-mineira. Nesse sentido, o próprio poeta, em entrevista, anteriormente citada, dizia que do diálogo entre a tradição e a modernidade ele pretendia criar uma linguagem que se originasse da riqueza estética da cultura afro-brasileira (1995, p. 1). E reconhecendo na tradição, não só a beleza, mas também uma riqueza de ensinamentos, o poeta tal qual um velho e

experiente Arturo, herdeiro de modos discursivos dos antigos, trabalha uma poética que visita o que ficou longe, perdido, desprezado pela escrita oficial, e que se escondeu “nos vãos e eiras do tempo-espaço”, mas que deixou “a marca da sua existência ou o vestígio de seus traços indeléveis” (BARBOSA, p. 76). Entretanto, o vestígio como um sinal, mesmo que tênue, não é imperceptível ao poeta. Ele não dá as costas para o passado enquanto ajeita o presente, pois sabe que é o guardião de uma memória que será futura. Por isso, Edimilson Pereira nos novos tempos, recupera a lição dos antigos e diz no poema “Despedida”: “ergo espadas com os antigos/Noutro campo/aprendo o mesmo canto.” (1991, p.140)

IV – Conclusão

“A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento”
Paul Gilroy (2001, p. 14)

Torna-se necessário enfatizar, nessas primeiras linhas, o caráter em aberto proposto nessa conclusão. Creio que toda pesquisa se abre para campos novos a serem desvendados. E a amplitude do terreno sempre se expande diante de nossos olhos, principalmente se o objeto pesquisado forem textos poéticos. A poesia, quase sempre, extrapola nosso desejo de análise. Reitero, ainda, a observação que foi feita ao longo da pesquisa, quanto à limitação quantitativa dos poemas apresentados na íntegra. Foi preciso restringir, em muito, o material selecionado, visando à economia do texto em seu todo final, de modo que os trabalhos escolhidos de cada poeta significam apenas uma pequena amostragem da potência criativa de seus autores.

Outro aspecto que me pareceu ter ficado bastante evidenciado na leitura que propus fazer dos poemas foi que, além das informações teóricas de diversos pesquisadores, busquei insistentemente cotejar a criação dos autores, com diversos relatos das tradições africanas e afro-brasileiras. E, ao me deter às vezes de forma minuciosa em narrativas míticas, para ampliar a análise do discurso poético, busquei, concordando com Vansina (1985), entender a tradição como produtos literários em si. Meu intuito foi o de observar como essas narrativas, enquanto produtos da oralidade, significam o texto escrito pelos poetas. E mais do que isso, eu queria utilizar os relatos míticos como ferramentas críticas de análise e de compreensão de textos literários nem sempre compreensíveis dentro dos parâmetros usuais de uma crítica mais acostumada a lidar com produções literárias de matriz branco-europeia e que dialogam somente com relatos míticos da tradição greco-romana. Ressalto também que a minha insistência em utilizar uma crítica datada ainda dos anos 80, para ler os poemas de Agostinho Neto, apesar da existência de novos estudos sobre a escrita agostianiana, prende-se ao fato de que a leitura daquele momento me interessa particularmente. A proximidade dos anos em que os ensaios escolhidos foram produzidos com a recente libertação de Angola oferece uma crítica também marcada pela “sagrada esperança” e pela utopia, sentimentos que ainda alimentavam os líderes políticos, os intelectuais e o povo, naquele forte momento histórico. Ao lado da “literatura de combate”, pode-se dizer que existia igualmente uma “crítica de combate”, contaminada pelo espírito, pelos ideais

revolucionários da época e que buscava apreender, destacar, valorizar textos considerados fundadores das literaturas nacionais que surgiam.

Quero enfatizar que, por uma economia do texto, embora a utilização do termo afro-brasileiro para se referir aos poetas Nei Lopes e Edimilson Almeida Pereira, assim como o termo literatura afro-brasileira, tenham sido usados na escrita da tese, não busquei um aprofundamento sobre suas concepções, pois isto fugiria ao objetivo primeiro da tese. A discussão desses conceitos, enumerando e aprofundando as questões que tais termos abarcam, geraria outra tese. Por isso, escolhi citar em pé de página nomes de pesquisadores/as que estudam e escrevem sobre o tema. Feitas essas considerações, passo a refletir sobre a hipótese levantada nessa tese de que uma criação afro-brasileira e africana se constitui como *poemas malungos-cânticos irmãos*.

Para comprovar tal tese quero me reportar a dois estudiosos da diáspora e aos pressupostos construídos por eles – sobre a arte dos povos diaspóricos. Trata-se de Edouard Glissant e de Paul Gilroy. O primeiro, antropólogo, filósofo, poeta, romancista, ensaísta e o segundo, sociólogo, professor e ensaísta.

Retomando a proposição de Glissant (1981) que situa o evento traumático da dispersão dos africanos, pelo tráfico negreiro, como o momento fundador dos povos do Caribe e que, por extensão, torna-se um pensamento aplicável a todos os povos diaspóricos das Américas, relembro aqui mais uma reflexão do autor, em que ele elabora a idéia de uma Poética da Relação (1977). Essa poética sugere que o pensamento de antilhanidade está marcado por “uma abertura para a complexidade do diverso”, desvencilhando de qualquer tipo de essencialismo, daí o autor inferir que as construções identitárias estão em mutação constantemente, oferecendo variedade múltipla de possíveis combinatórias, determinando uma abertura para a diversidade, para uma relação com o outro.

As raízes submarinas, imaginadas por Glissant - a partir da lembrança de que corpos africanos eram jogados ao mar com o intuito de esvaziar os navios negreiros perseguidos pelos ingleses - se fazem rizomas, espalhando os seus tentáculos e possibilitando um encontro universal entre os povos, sem, entretanto, provocar o apagamento da diferença.

Relendo Glissant trago, não para contrapor-se ao pensamento do caribenho e, sim, para emparelhar às imagens dos navios negreiros, utilizadas por ele, as ideias de Paul Gilroy (2001). Este comenta uma maneira “mais modernista”, segundo ele próprio

diz, de apreensão do trauma original que marcou o nascimento dos filhos da diáspora africana no Novo Mundo.

Considerando a diáspora em sua forma plural, em suas diversas regiões e na ligação transversa instituída entre os espaços diaspóricos, Gilroy avalia que o evento , da dispersão, apesar de todas as suas dolorosas consequências, acaba por dotar os sujeitos diaspóricos de criatividade.

Da circunstância de sujeitos violentados pela dispersão, foram criados modos diferentes de ação política, concebidas novas formas de prazeres, de artes, em suma, o autor conclui que, à medida que os sujeitos criam seus modos de sobrevivência, suas maneiras de consolação, a impossibilidade de se determinar uma procedência única, portanto, a questão da origem perdida torna irrelevante.

As considerações diferenciadas de Gilroy sobre a profundidade do trauma da dispersão chegam a colocá-lo em uma quase discordância quanto aos efeitos da mesma, colocados por Glissant. Entretanto, a meu ver, o pesquisador inglês implicitamente reconhece e acaba por acentuar as consequências profundas do fato inicial que marcou o nascimento das Américas, quando se pensa na história do continente destacando o tráfico negreiro. O relevo que o autor dá à profundidade traumática do evento da repartição do homem africano transparece na medida em que ele afirma haver uma “dramaturgia da recordação” nas criações culturais negras americanas.

Observa-se, pois, que o autor, mesmo sugerindo uma maneira “mais modernista” de lidar com o trauma da dispersão, não nega a existência de uma poética da dor, nas artes negras diaspóricas, fomentada pelo evento primeiro da repartição do corpo/corpus africano. E entende que as culturas criadas pelos escravos e seus descendentes teriam uma combinação de dor e prazer. A interação desses duplos sentimentos constituiria uma característica própria, distintiva das culturas negras na diáspora.

Quanto á representação do navio e ainda o interior das plantações, espaços tidos por Glissant como lugar-matriz, - local de gênese dos povos do Caribe – observa-se que Gilroy também escolhe a embarcação negreira como símbolo para ilustrar a sua obra. Como em Glissant, a imagem do navio serve de mote para a sua escrita.

Pode-se aferir então que navios, águas, passagens, destertos, dores, formas diversas de reterritorialização, assim como anseios, crenças, tentativas e práticas diversas de reencontro entre os povos diaspóricos, temáticas tratadas não só literariamente, como também ensaísticamente, por Glissant aparecem como símbolos integrados e reinterpretados no texto de Gilroy. Creio que a pertinência desses motivos

em autores tão distantes, não só no espaço, como também devido a uma diferença geracional acentuada, mesmo que tratados de forma diferente, indicaria que o trauma da dispersão é ainda uma lembrança inapagável na história e na memória dos povos da diáspora africana. A imagem de África, seja ela de uma coloração mítica ou real, em vários momentos se torna a âncora dos navios de nossa memória, orientando discursos literários e/ou políticos. Essa assertiva pôde ser comprovada nos poemas dos autores afrobrasileiros lidos nesta tese. Pode-se afirmar também que uma lembrança da dispersão, em vários momentos, irrompe nos textos de autoria africana, como no caso do poeta angolano.

Da rememoração de uma história e memória compartilhadas, vozes distantes se reaproximam entoando *Poemas Malungos – Cânticos Irmãos*. Constrói-se uma poética irmanada não só pela consciência de um passado compartilhado, mas, talvez, ainda mais, pela vivência de um presente também confundível. Um *atual destino é partilhado* entre os sujeitos africanos e seus descendentes na diáspora. Ainda hoje, países africanos suportam novas formas de colonização, isto é, sofrem os efeitos de um contínuo imperialismo imposto ora por uma, ora por outra nação. Igualmente, grande parte das populações afrodescendentes nos países em que se encontram continua tendo experiências similares a de muitos africanos, apesar de contextos geográficos e políticos diferentes. Poetas desses contextos, em seus versos podem repetir a voz do angolano Agostinho Neto, dizendo: “Minhas mãos construíram o alicerce do mundo / mereço o meu pedaço de pão”.

E a palavra(ação) fecundada na poesia torna-se uma práxis política de seus criadores/as. Falar é fazer, enquanto vozes representativas daqueles que nunca se calaram, apenas recolheram as palavras e gestos na tática defensiva (e ofensiva) de preparar o tempo propício de soltar o corpo-verbo. Mas como os poetas entendem tanto do inaudível murmúrio como do grito, eles sabem como ninguém o momento exato de falar e nunca dormem sob o silêncio eterno.

E quando esses indivíduos, centrados em lugares, como em Angola, Brasil ou em qualquer outro país da África ou da diáspora, escrevem a partir da consciência mesma de que suas escritas significam fios emaranhados de histórias que se distinguem, mas que também se completam, suas criações se (con)fundem, como se fossem obra de uma autoria partilhada. E, então, *poemas-malungos – cânticos irmãos*, vozes Caliban, nascidas em cada um desses lugares, se ampliam para além dos limites de qualquer fronteira nacional. Cada um emite a sua própria voz que, ao ressoar, deixa de ser única,

para se tornar fala coletivizada de sujeitos que, ao contarem/cantarem a sua história, acabam por ferir mortalmente os ouvidos de Próspero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS LITERÁRIO

1. LOPES, Nei. *Incursões sobre a pele*. Rio de Janeiro: Artium, 1996.
2. NETO, Agostinho. *Poemas de Angola*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
3. NETO, Agostinho. *Náusea: conto*. Lisboa: Ed.70, 1980.
4. NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. São Paulo: Ática, 1985.
5. NETO, Agostinho. *A Renúncia impossível - Poemas Inéditos*. Luanda: ENDIPU - Empresa Nacional do Disco e de Publicações – 1985.
6. PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Árvore dos Arturos*. Juiz de Fora: Edições D’Lira, 1988.
7. PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Corpo vivido*. Belo Horizonte: Mazza Edições, D’Lira, 1991.

REFERÊNCIAS TEÓRICAS

1. ABDALA, Benjamin. Agostinho Neto e a poética subjacente ao caderno “Poesia negra de expressão portuguesa” In. *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*, Tomo I das Atas do I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana – Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, Angolê Artes e Letras, 1989. p. 11-21.
2. ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*, Rio de Janeiro: Editora Agir, 1971.
3. ALVES, Henrique L. Reflexões sobre a poesia de Agostinho Neto In. *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*, Tomo I das Atas do I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana – Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, Angolê Artes e Letras, 1989. p. 23-43.
4. AMÂNCIO, Íris, GOMES, Nilma Lino, JORGE, Míriam Lúcia dos Santos. (orgs) Lei 10.639/93, cotidiano escolar e literaturas de matrizes africanas: da ação afirmativa ao ritual de passagem In. *Literaturas africanas e afro-brasileira na prática pedagógica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 31-46.
5. AMONDJI, Marcel. *L’Afrique noire au miroir de l’occident*. Paris: Éditions Nouvelles du Sud, 1993.
6. ANDERSON, Robert. O mito de Zumbi: implicações culturais para o Brasil e para a diáspora africana. In: *Afro-Ásia*. Salvador: CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais. UFBA, no. 17, 1996. p. 99-119.
7. APPIAH, Anthony Kwame. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
8. ASSUMPCÃO, Carlos de. Linhagem. In *Cadernos negros: Os melhores poemas*. Org. Qulombhoje, São Paulo: Quilombhoje, 1998.p.31.
9. AUGEL, Moema Parente. A imagem da África na poesia afro-brasileira contemporânea. In *Afro-Ásia*. Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, nº 19-20, 1997, p.183-199.

10. AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros*. Rio de Janeiro, Editora Garamond Universitária, 2007.
11. AUGRAS, Monique. *Alteridade e dominação no Brasil*. Engenheiro Paulo de Frontin, RJ: Nau, 1995.
12. AUZIAS, Jean-Marie. *A antropologia contemporânea*. Trad. de Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Cultrix, 1978.
13. BACELAR, Jeferson & CAROSO, Carlos. *Brasil: um país de negros?* Rio de Janeiro: Pallas, 1999.
14. BARBOSA, Wilson do Nascimento, SANTOS, Joel Rufino dos. *Atrás do muro da noite: dinâmicas das culturas afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Cultura, Fundação Palmares, 1994.
15. BARBOSA, Maria José Somelarte. *Recitação da passagem: A obra poética de Edmilson de Almeida Pereira*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 2009.
16. BARRY, Boubacar. *Senegâmbia: O desafio da história regional*. Trad. de Ângela Melim. Rio de Janeiro: CEEA - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Cândido Mendes, 2000.
17. BARROS, José Flávio Pessoa de. *Olubajé – uma introdução à música sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro: INTERCON/UERJ, 1999.
18. BANTON, Michael. *A Ideia de Raça*. Lisboa: Edições 70, 1977.
19. BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In *Magia, técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 1996.
20. BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
21. BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
22. _____. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
23. BRITO, Maria da conceição Evaristo. *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação de Mestrado, PUC/RJ, Departamento de Letras, 1996.
24. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
25. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
26. BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
27. CALVÃO, Dalva. Agostinho Neto: O lugar da poesia em tempo de luta, In. *África & Brasil: letras em laços*. SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (org.). São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006, p. 1-21.
28. CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre a negritude*. Trad. Ana Maria Gini Madeira. MOORE, Carlos (org). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
29. _____. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
30. _____. *Cahier D'um Retour au Pay Natal*. Paris, Éditions Presence Africaine, 1971.
31. CHABAL, Patrick. O contexto político e cultural da poesia de Agostinho Neto, In. *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*, Tomo I das Atas do I Simpósio

- Internacional sobre Cultura Angolana – Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, Angolê Artes e Letras, 1989. p. 119-143.
32. CHALENDAR, Gérard e Pierrete. Agostinho Neto ou a palavra reencontrada In. *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*, Tomo I das Atas do I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana – Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, Angolê Artes e Letras, 1989. p. 155-164.
 33. COSME, Leonel. A obra incompleta de Mario Pinto de Andrade, In. *Mario Pinto de Andrade – um intelectual na política*. MATA, Inocência Mata e PADILHA, Laura. Lisboa: Colibri, 2000, p.131-151
 34. COELHO, Virgílio. Em busca de kâbàsà: uma tentativa de explicação da estrutura político-administrativa do Reino de Ndòngò. In: *Estudos afro-asiáticos*, nº32. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-asiáticos, Universidade Candido Mendes, 1997. p.135-162.
 35. DANIEL, Néia. *Memória da Negritude*-calendário brasileiro da africanidade. Introdução de Nei Lopes. Brasília: Minc - Fundação Cultural Palmares, 1994.
 36. DEPESTRE, René. *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980. São Paulo: Ática, 1987.
 40. FERREIRA, Roquinaldo Amaral. Fazendas em troca de escravos: circuitos de créditos nos sertões de Angola, 1830 – 1870. In: *Estudos afro-asiáticos*, nº32. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-asiáticos, Universidade Candido Mendes, 1997. p. 75 – 96.
 41. FERRETI, Sergio Figueiredo. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. In *Faces da tradição afro-brasileira*. CAROSO, Carlos & BARCELAR, Jéferson (orgs.). Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/CEAO/CNPq, 1999, p. 113-130.
 42. FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EDUFF, 1998.
 43. FIGUEIREDO, Eurídice. Edouard Glissant: por uma poética da relação. In *Estudos & pesquisas – fronteiras do literário*. REIS. Livia de Freitas(coord.). Niterói: EDUFF, UFF, 1997, p.9-16.
 44. FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e FONSECA, Maria Nazareth Soares. (orgs.) *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza Edições/Editora PUCMinas, 2002.
 45. FILHO, Silvio de Almeida Carvalho. ‘O grito...de milhões de explorados’: o mundo do trabalho na literatura angolana .In. *Synthesis-Cadernos do Centro de Ciências Sociais*, vol. I, nº I, Rio de Janeiro: UERJ,CCS, 1996. p. 39 – 52.
 46. FONSECA, (org.) Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
 47. FORD, Clyde W. *O herói com rosto africano: mitos da África*. Trad. de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.
 48. FRISOTTI, Heitor. Igreja na África: bem perto de quem sofre. In *Revista Sem Fronteiras*. nº. 237, fevereiro 1996, Taboão da Serra, SP: Missionários Combonianos no Brasil, 1996, p. 35-38.
 49. GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Trad. de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: UCAM, Editora 34, 2001.
 50. GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
 51. _____. *Introduction à Une Poétique Du Divers*. Paris: Editions, Gallimand, 1996.

52. _____. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad.: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
53. GOMES, Heloísa Toller. *O Negro e o Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.
54. _____. *As Marcas da escravidão*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/EDUERJ, 1994.
55. GOMES, Núbia Pereira de Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Arturos: olhos do Rosário*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990.
56. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Ed. 34, 1999.
57. GUIMARÃES, Marco Antônio Chagas. *É um Umbigo, não é? A Mãe Criadeira: um estudo sobre o processo de construção de identidade em comunidade de terreiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica - PUC/RJ, 1990.
58. GUIMARÃES, Marco Antônio Chagas e AUGRAS, Monique. Assento dos Deuses In *Alteridade e dominação no Brasil*. Engenheiro Paulo de Frontin, RJ: Nau, 1995, p. 140.
59. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffer, São Paulo: Vértice, 1990
60. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 4ª. Ed., Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
61. _____. *Da diáspora - identidades e mediações culturais*. Trad. de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
62. HAMILTON, Russell George. Estratagemas em torno do 'eu' intimista e do 'nós' colectivo. In *Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise – Actes du Colloque International*. Portugais/Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Cultural, 1985, p. 493-499.
63. HAMILTON, Russell George. *Literatura Africana – literatura necessária: I – Angola*, Lisboa, Edição 70, 1975.
64. KANDJIMBO, Luis. Mario Pinto de Andrade, Agostinho Neto, a geração literária de 48 e o problema do slogan Vamos descobrir Angola, In. MATA, Inocência e PADILHA, Laura. (org.). *Mario Pinto de Andrade – um intelectual na política*. Lisboa: Colibri, 2000. p. 52-70.
65. KÉBÉ, Ameth. A visão da África na poesia de Agostinho Neto, In. *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*. Tomo I das Atas do I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana. Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, Angolê Artes e Letras, 1989, p. 257-263.
66. KI-ZERBO, Joseph. "Introdução Geral". In *História geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; (Paris), UNESCO, 1982.
67. KI-ZERBO, Joseph. e BOUBOU Hama, M. Tempo mítico e tempo histórico na África, In *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas. Julho 1977, ano 5, nº 7. p. 10-11.
68. JONGE, Klaas de. *África do Sul: apartheid e resistência*. Trad. São Paulo: Cortez, EBOH, 1991.
69. LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
70. LIENHARD, Martin. O mato e o mar: apontamentos para uma arqueologia do discurso escravo. In: *Brasil: um país de negros?* BACELAR, Jéferson. &

- CAROSO, Carlos (orgs.). Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/CEAO. 1999, p. 113-123.
71. LIZALDE, José Luis. Se acabou a esclavidud? . In: *Mundo Negro* - Revista Misional Africana, no. 428, março 1999, p. 54.
 72. LOPES, Nei. *Bantos e malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense. 1988.
 73. _____. *Dicionário banto do Brasil*. Prefeitura da Cidade Rio de Janeiro: SMC - Secretaria Municipal de Cultura, s.d.
 74. LOPEZ, Longinos. Com se faz um adulto. In *Revista Sem Fronteiras*. nº. 244, Setembro 1996, Taboão da Serra, SP: Missionários Combonianos no Brasil, p. 35-38.
 75. LOURENÇO, Eduardo. “Retrato (póstumo) do nosso colonialismo inocente II”. In *Revista Critério*. Lisboa, 3, Janeiro, 1976. p. 5-10.
 76. MAIMONA, João. As vias poéticas da esperança em Agostinho Neto” In *A voz igual*, ensaios sobre Agostinho Neto. Tomo I das Actas do I Simpósio Internacional sobre cultura angolana. Fundação Engenheiro Antonio de Almeida/Angolê Artes e Letras, Porto, Maio, 1989, p. 269-283.
 77. MBABI-KATANA, Solomon. “Uma música para acompanhar a vida”. In: *O Correio*. Julho 1977, ano 5, nº 7. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas. p. 26-28.
 78. MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições/Editora Perspectiva, 1997.
 79. MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do colonizador*. Rio de Janeiro: Trad. de Roland Corisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
 80. MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luis*. Rio de Janeiro, Livraria José Olimpio Editora, 1981.
 81. MONTEIRO, Maria Rosa da Rocha Valente Sil. Uma leitura pela poesia de Agostinho Neto In. *A voz igual* - ensaios sobre Agostinho Neto, Tomo I das Atas do I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana – Porto, Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, Angolê Artes e Letras, Maio, 1989, p. 285-295.
 82. MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da Literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
 83. MUNANGA, Kabengele. *Negritude usos e sentidos*. São Paulo, Áticas, 1986.
 84. _____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* - Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.
 85. MUÁRIA, José Mateus. Cultura Angolana:Angolanização de culturas ou aculturação de Angola - O espaço linguístico e a perspectiva de Neto, In. *A voz igual* - ensaios sobre Agostinho Neto, Tomo I das atas do I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana – Porto, Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, Angolê Artes e Letras, Maio, 1989, p. 331- 360.
 86. NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo*. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/OR Editorial Independente, 2002.
 87. NASCIMENTO, Abdias do. *Axé do sangue e da esperança*. Rio de Janeiro, Achiamé/Rioarte, 1983.
 88. NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor*. São Paulo: Summus Editorial, 2003.
 89. NETO, Agostinho. ... *Ainda o meu sonho...*, 2ª edição, Cuba, Ediciones Cubanas/União dos Escritores Angolanos, 1985.

90. NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Trad. de Yarn Aun Houry, in *Projeto História: Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História*, São Paulo: PUC, no. 10. 1993. p. 7-28.
91. ORLANDI, Eni Pulcenelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: UNICAMP, 1997.
92. _____. *Terra à vista – Discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo, UNICAMP, 1990.
93. ORLANDI, Eni Pulcenelli (org). *Política linguística na América Latina*. Campinas, SP: Pontes, 1988.
94. PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra*. Niterói: EDUFF, 1995.
95. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
96. PEPETELA. Breve resenha do crescimento de Luanda. In: *Estudos afro-asiáticos*, nº 32, Rio de Janeiro, Centro de Estudos Afro-asiáticos, Universidade Candido Mendes, 1997. p. 237-244.
97. PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. 3 ed. – São Paulo, Ática, Coleção Autores Africanos, 1983.
98. PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org.) *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2010.
99. _____. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas, In *Estudos de literatura brasileira contemporânea – Relações raciais*. DALCASTAGNÉ, Regina. (org.). Brasília: UNB, Editora de Estudos de literatura brasileira contemporânea, 2008, p. 25-52.
100. _____. *Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação*. São Paulo: Paulinas, 2007.
101. _____. *Os tambores estão frios: herança cultural e singretismo religioso no ritual de candombe*. Belo Horizonte/Juiz de Fora: Funalfa Edições/Mazza edições, 2005.
102. PEREIRA, Edimilson de Almeida. In WHITE, Steven. (entrevistador) via postal.
103. PÓVOAS. Ruy do Carmo. Dentro do quarto. In: *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafrikanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. CAROSO Carlos & BACELAR Jefferson (orgs.). Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO, 1999. p. 213-37.
104. PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In *Faces da tradição afro-brasileira*. CAROSO Carlos & BACELAR Jefferson, (orgs.). Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/CNPq, 1999.
105. REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
106. RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. Trad. Edgar Valles, Lisboa: Seara Nova, 1975.
107. ROCHA, José Geraldo Da. *Teologia & negritude*. Santa Maria, RS: Editora Pallote, 1998.
108. ROCHA, Jofre. *Literatura angolana ontem e hoje*. Conferência pronunciada na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, setembro de 1984.

109. RUI, Manoel. Entre mim e a nômada - a flor In. *África, literatura, arte e cultura*, Vol. I, nº 5, Ano II, Lisboa, África Editora Ltda, 1979, p. 541-543
110. SAID, Edward. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
111. _____. *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
112. _____. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
113. SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
114. SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
115. _____. *Contornos literários: africanidade*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
116. _____. Poética da identidade nacional na literatura angolana: simbolização e emoção. In *Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise – Actes du Colloque International*. Portugais/Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Cultural, 1985, p. 151-158.
117. SANTOS, Joel Rufino e BARBOSA Wilson do Nascimento. *Atrás do muro da noite: dinâmicas das culturas afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Cultura, Fundação Palmares, 1994.
118. SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagôs e a morte*. Trad. Universidade Federal da Bahia, Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
119. SCHWARCZ, Lilian Moritz. *O Espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
120. SERRA, ORDEP. A etnobotânica do Candomblé Nagô da Bahia: cosmologia e estrutura básica do arranjo taxonômico. O modelo da liturgia. In *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafrikanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. CAROSO, Carlos & BACELAR, Jefferson (orgs.). Rio de Janeiro: Pallas; Salvador, BA: CEAO, 1999. p. 289-302.
121. SILVA, Alberto Costa e. *A enxada e a lança - a África antes dos portugueses*. São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1992.
122. SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida – por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora CODECRI, 1983.
123. _____. *O Terreiro e a Cidade – a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
124. _____. *Claros e escuros – identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.
125. SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Trad. de Claudia Brito. Lisboa: Gradiva, 1997.
126. SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
127. TENREIRO, José Francisco. *Obra poética*, Escritores dos países de língua portuguesa, nº 10, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
128. TINDÓ, Carmem Lucia (coord.) et alli. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa*, Vol. I: Angola, Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
129. TINDÓ, Carmen Lúcia SECCO, (coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. Volume III: Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-

Graduação em Letras Vernáculas e Setor e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999.

130. THEODORO, Helena. Religiões negras no Brasil. In: *Cativeiro & Liberdade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1989. p. 235-243.
131. VANSINA, Jean. A tradição oral e sua metodologia. In: *História geral da África - Metodologia e Pré-história de África*. São Paulo: Ática / UNESCO, 1985.
132. VERGER, Pierre. *Orixás – Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo*. Salvador: Editora Corrupio Comércio Ltda, São Paulo: Círculo do Livro S/A, 1981.