

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO - CAC
DEPARTAMENTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**POESIA NEGRA DAS AMÉRICAS
SOLANO TRINDADE E LANGSTON HUGHES**

ELIO FERREIRA DE SOUZA

Recife/PE, outubro de 2006.

ELIO FERREIRA DE SOUZA

POESIA NEGRA DAS AMÉRICAS
SOLANO TRINDADE E LANGSTON HUGHES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito à obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, linha de pesquisa Literatura Comparada, sob a orientação do Prof. Dr. Roland Walter.

Recife/PE, outubro de 2006.

Souza, Elio Ferreira de
Poesia negra das Américas: Solano Trindade e
Langston Hughes / Elio Ferreira de Souza. – Recife :
O Autor, 2006.
369 folhas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Letras, 2006.

Inclui bibliografia.

1. Literatura negra - Américas. 2. Poesia negra. 3.
Cultura negra. 4. Memória negra. 5. Negritude. 6.
Díáspora negra. I. Título.

82
800

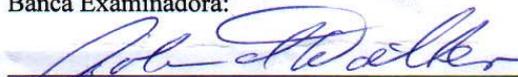
CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC2007- 7

ELIO FERREIRA DE SOUZA

**POESIA NEGRA DAS AMÉRICAS
SOLANO TRINDADE E LANGSTON HUGHES**

Banca Examinadora:



Professor Doutor Roland Walter – UFPE. Orientador



Professor Doutor Sébastien Joachim



Professora Doutora Zuleide Duarte



Professor Doutor Roberto Seidel



Professor Doutor Feliciano José Bezerra – UESPI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para
obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Doutor Roland Walter.

RECIFE, 28 de novembro de 2006

DEDICATÓRIA

À minha mulher Francira, ao meu filho Irapuá e à minha filha Egbara, pelo carinho, incentivo e por compreenderem a minha ausência durante o período em que estive afastado de casa para cursar o Doutorado.

Aos meus irmãos Maria Anésia, Elza Maria, Ilza Maria, Vitorino, Maria Onélia, Alúcio Filho, Betânia e Chico.

Aos meus pais Alúcio Ferreira de Souza e Inez de Souza Rocha (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

- ✓ Minha especial gratidão pelo Professor Doutor Roland Walter, pela orientação segura, atenciosa e a amizade que se construiu nesses quatro anos de convivência.
- ✓ Agradeço à minha família pelo apoio e incentivo durante a realização deste trabalho.
- ✓ Agradeço à CAPES do Ministério da Educação por ter me concedido a bolsa para a realização do Doutorado.
- ✓ Agradeço à Universidade Federal do Piauí e à Universidade Estadual do Piauí por terem me concedido afastamento para cursar o Doutorado.
- ✓ Agradeço à Diretora do Programa de Pós-Graduação Ângela Dionísio, Doutor Lourival Holanda, Doutora Sônia Ramalho, Doutora Luzilá Ferreira e aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.
- ✓ Agradeço aos Professores Doutores Sébastien Joachim, Zuleide Duarte, Roberto Seidel, Feliciano José Bezerra Filho, Alfredo Cordiviola e Maria do Socorro Fernandes de Carvalho da Banca Examinadora do Doutorado da UFPE.
- ✓ Aos amigos Chico Coelho e Katya Carnib pela hospitalidade.
- ✓ Agradeço ao Professor Luís Filho pela revisão da tese.
- ✓ Ao Professor Antonio de Sampaio pela colaboração nas traduções do Inglês para o Português.
- ✓ À Raquel Trindade, pela entrevista e pelos artigos de jornais.
- ✓ Ao Sr. Júlio Romão pelas bibliografias, memórias da negritude brasileira e nossa amizade.
- ✓ Ao amigo Manuel Ciríaco pelo incentivo.
- ✓ Ao Senhor Raimundo de Araújo do bumba-meu-boi “Imperador da Ilha” do bairro Monte Castelo, em Teresina.
- ✓ Ao Professor Paulinho, ao Mestre Nagô, ao Mestre Camisa do Abadá Capoeira e a todos os capoeiristas.
- ✓ Aos amigos poetas da Roda de Poesia & Tambores de Teresina-PI, ao Movimento *Hip Hop* no Piauí, aos poetas marginais de Recife-PE e Fortaleza-CE, ao Quilombhoje Literatura/SP, ao IFARADÁ / UFPI, ao bloco afro-piauiense Coisa de Nêgo.
- ✓ Ao Professor Doutor Leão de Alencar da UECE / Fortaleza-CE.
- ✓ Ao Professor Alejandro do Curso de Letras/Espanhol, aos meus Alunos e à Coordenação do Curso de Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI.
- ✓ Ao Professor Doutor Saulo, às Professoras Doutoras Maria Auxiliadora e Socorro Reis, ao Professor Fonseca e colegas do Departamento de Letras da UFPI.
- ✓ Agradeço ao Sébastien Joachim e ao Núcleo de Estudos Canadenses da UFPE pelos livros que foram emprestados.
- ✓ Ao poeta Pedro Américo pelo empréstimo do livro *O imenso mar*, de Langston Hughes.
- ✓ À amiga Lucinha pelos preparativos do coquetel de comemoração da tese.
- ✓ Ao babalorixá Carlinhos pelo apoio espiritual com a sua presença a caráter durante a defesa da minha tese.

- ✓ Agradeço aos colegas Tânia Lima, Derivaldo Santos, José Lira, Luís Valverde, Lê Pê, Ana Dourado, Alexandre, Moisés Neto, Amarino Bezerra pelo material bibliográfico, aos colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria da Literatura da UFPE 2002.1.
- ✓ Aos brincantes do antigo Boi Jardineiro do Seu Né Preto, à memória dos antigos contadores de história da cidade de Floriano no Estado do Piauí.
- ✓ Ao amigo Paulão da São Francisco Pneus de Teresina, pelas narrativas de memória de sua infância em Floriano.
- ✓ Aos antigos mestres que me estimularam à leitura de obras literárias: Frei Antônio Cursio do Colégio Industrial São Francisco de Assis, de Floriano, ao Professor Luís Paulo, à Professora Lourdinha Borborema, à Professora Rubenita e a todos que colaboraram direta ou indiretamente no processo de construção para a realização desta tese.

BOI DA CARA BRANCA

Boi, boi, boi...

Boi da cara branca

Pega esta criança

Que tem medo de Carranca.

Elio Ferreira

RESUMO

Esta tese prioriza o estudo da poesia negra do brasileiro Solano Trindade (1908-1974) e do norte-americano Langston Hughes (1902-1967). Minha pesquisa também freqüenta a obra de outros poetas como Countee Cullen (dos E.U.A.) e os caribenhos Nicolás Guillén (de Cuba), Aimé Césaire (da Martinica), de alguns poetas brasileiros, romancistas, narrativas escravas, canções, cantigas, contos, lendas, ritos religiosos e outras expressões da cultura afro-descendente. Inicialmente, analiso a poesia dos precursores e fundadores da literatura negra no Brasil, e a escrita de algumas mulheres negras de hoje. Faço uma leitura comparativa entre a épica clássica do colonizador europeu e a *épica quilombola* “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade. Enfatizo a relação, o entrecruzamento da literatura negra com a música das Américas, a performance do *griot*, poeta da antiga tradição africana, e de outros mestres de cerimônia da Diáspora. Enfoco a memória pessoal e coletiva no discurso poético, a construção da identidade negra, o discurso engajado da *negritude* marxista, a história da escravidão, a violência, o exílio social do negro, a cultura e suas estratégias de resistência. Conto minhas memórias de infância, falo sobre o Boi da minha cidade - o nascimento do Bumba-meu-boi no Piauí e sua transferência para o Maranhão. Relaciono os poemas de Hughes à alegria de ser negro, à reivindicação dos direitos civis e da América também para os negros, denunciando a ação terrorista da Ku Klux Klan. Analiso a poesia de Hughes que traduz os motivos temáticos, filosóficos e estéticos das canções de *blues/jazz*. Destaco a estética, a temática e a função social da poesia negra, do *jazz*, da capoeira. Mapeio semelhanças e diferenças na performance do poeta, do jazzista e do capoeirista, que evocam a memória gestual do corpo através da poesia, canto, música, dança, ginga, luta, trama e dissimulação. Abordo a poesia de Hughes e de Solano, a partir da perspectiva da memória pessoal, autobiográfica e coletiva desses autores, em relação com os contos populares e as narrativas de experiência dos ancestrais negros. Retomo minhas considerações acerca da tradição africana, da identidade negra e as experiências da vida moderna na Diáspora, que resultaram na *Negralização* das culturas das Américas. Faço ainda a tradução de catorze poemas de Langston Hughes, da língua inglesa para a portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Negra, Américas, Memória.

ABSTRACT

This thesis gives priority to the black poetry study of the Brazilian poet Solano Trindade (1908-1974) and of the north American poet Langston Hughes (1902-1967). My research also visits other poets' works such as Countee Cullen (in the United States) and the Caribbean poets Nicolás Guillén (from Cuba), Aimé Césaire (from Martinica) and some Brazilian poets, fiction writers, slave narratives, songs, ditties, short stories, legends, religious rites and other expressions of Afro descendants. Initially I analyze the poetry of forerunners and founders of black literature in Brazil and some contemporary black women writing. I make a comparative reading between the classic epoch of the European colonizer and the *quilombola* epic "The Palmares Song" of Solano Trindade. I also emphasize the relation, the inter crossing of black literature with the relation, the inter crossing of black literature with the music of the Americas, the performance of *griot*, poet of ancient African tradition, and of other masters of ceremony in the Diaspora. I focus on the personal and collective memory in the poetic discourse, the construction of black identity, the engaged speech of Marxist *negritude*, the slavery history, the violence, the negro social exile, culture and its resistance strategies. I tell about my childhood memory, about the Ox (Boi) in my town – The "Bumba-meu-boi" birth in Piauí and its transference to Maranhão. I relate the poems of Langston Hughes to the joy of being black, to the vindication of civil rights and of an America for the Blacks (Negroes) denouncing the Ku Klux Klan terrorism action. I analyze Hughes poetry which translates the thematic, philosophic and aesthetic motives (motifs) of *blues/jazz* songs. I point out the aesthetic, thematic and social role of black poetry, jazz, *capoeira*. I describe similarities and differences in the poet performance, of the jazz musician and of the *capoeirist* that evoke the gesture memory of the body through poetry, chant, music, dance, swing, fight, plot and dissimulation. I approach the poetry of Hughes and Solano from the perspective of personal, autobiographical and collective memory of these authors in relation to popular short stories and narrative of black ancestry experience. I retake my considerations about the African tradition, of black identity and modern life experiences in the Diaspora that resulted in the *Negralization* of cultures in Americas. I also translate fourteen poems of Langston Hughes from the English to Portuguese Language.

KEY WORDS: Black Literature, Americas, Memory.

RESUMEN

Esta tesis prioriza el estudio de la poesía negra del brasileño Solano Trindade (1908-1974) y del estadounidense Langston Hughes (1902-1967). Mi investigación también analiza la obra de otros poetas como Countee Cullen (de los Estados Unidos) y los caribeños Nicolás Guillén (de Cuba), Aimé Césaire (de Martinica), de algunos poetas brasileños, novelistas, narrativas esclavas, canciones, cantigas, cuentos, leyendas, ritos religiosos y otras expresiones de la cultura afro-descendiente. Inicialmente analizo la poesía de los precursores y fundadores de la Literatura negra en Brasil y de algunas mujeres negras de hoy. Hago una lectura comparativa entre la época clásica del colonizador europeo y la épica *quilombola* (esclavos fugitivos organizados) “Canto de los Palmares”, de Solano Trindade. Enfatizo la relación, el entrecruzamiento de la Literatura negra con la música de las Américas, la performance del *griot* (poeta de la antigua tradición africana) y de otros maestros de ceremonia de la Diáspora. Enfoco la memoria personal y colectiva en el discurso poético, la construcción de la identidad negra, el discurso comprometido de la negritud marxista, la historia de la esclavitud, la violencia, el exilio social del negro, su cultura y sus estrategias de resistencia. Cuento mis memorias de infancia, hablo sobre la danza folklórica del *Boi* – el nacimiento del *Bumba-meu-boi* en el Estado de Piauí y su transferencia para el de Maranhão. Relaciono los poemas de Hughes a la alegría de ser negro, a la reivindicación de los derechos civiles y de América también para los negros, denunciando la acción terrorista del Klu Klux Klan. Analizo la poesía de Hughes que traduce los motivos temáticos, filosóficos y estéticos del *blues* y del *jazz*. Destaco la estética, la temática y la función social de la poesía negra, del *jazz*, de la *capoeira*. Detecto semejanzas y diferencia en la performance del poeta, del *jazzman*, y del *capoeirista*, que evocan la memoria gestual del cuerpo a través del canto, la música, la danza, el meneo, la lucha, la trama y disimulación. Abordo la poesía de Hughes y de Solano a partir de la perspectiva de la memoria personal, autobiográfica y colectiva de esos autores, en relación a los cuentos populares y las narrativas de experiencia de los ancestrales negros. Retomo mis consideraciones acerca de la tradición africana, de la identidad negra y de las experiencias de vida moderna en la Diáspora que resultaron en la *Negralización* de las culturas de las Américas. Hago aun la traducción de catorce poemas de Langston Hughes, de la lengua inglesa para la portuguesa.

PALABRAS CLAVES: Literatura Negra, Américas, Memorias.

SUMÁRIO

CANTO DE ENTRADA	13
CAPÍTULO 1	30
1 A LITERATURA DO NEGRO BRASILEIRO: PRECURSORES E FUNDADORES.....	31
1.1 Dois poetas precursores: Caldas Barbosa e Gonçalves Dias.....	31
1.2 A sátira fundadora de Luís Gama: paródia e diálogo com a poesia dos <i>Cadernos Negros</i> ..	35
1.3 A literatura sobre o negro, de Castro Alves.....	41
1.4 Cruz e Sousa: o “emparedamento” e sua relação com o discurso pós-colonial da poesia de Esmeralda Ribeiro e Lourdes Teodoro	48
CAPÍTULO 2	53
2 A INVENÇÃO DA DIÁSPORA AFRICANA NAS AMÉRICAS	54
CAPÍTULO 3	72
3 A POESIA DE SOLANO TRINDADE: O LUGAR E O TEMPO DA MEMÓRIA	73
3.1 A metáfora do navio negreiro, narrativas escravas e autobiográficas da escravidão	74
3.2 O curso da memória autobiográfica e coletiva na poesia negra	88
CAPÍTULO 4	101
4 “CANTO DOS PALMARES”: A ÉPICA QUILOMBOLA DE SOLANO TRINDADE..	102
4.1 Identidade, discurso de fronteira, encruzilhada, hospitalidade, mitopoética de Exu e memória engajada.....	103
4.2 Poesia, canto popular e narrativa <i>griot</i> : um diálogo possível entre África e América.	128
CAPÍTULO 5	132
5 A NEGRITUDE E A POESIA ENGAJADA DE SOLANO TRINDADE.....	133
5.1 Memória da escravidão, violência e exílio social dos negros na pós-modernidade	134
5.2 O diálogo da negritude marxista: Solano Trindade e Nicolás Guillén	148

CAPÍTULO 6	156
6 LITERATURA E CULTURA POPULAR: CIDADE, MIGRAÇÃO E MEMÓRIA.....	157
6.1 Migração e cidade: navio, trem de ferro, memória, canção popular e escrita engajada.	159
6.2 O discurso <i>negralizado</i> de Solano Trindade: cantiga popular e memórias do Bumba-meu-boi do Piauí.....	171
6.3 A memória mítica e social da cidade e a história da deusa Oxum e do ferreiro Ogum..	181
CAPÍTULO 7	188
7 A POESIA DE LANGSTON HUGHES: MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE NEGRA	189
7.1 Identidade, história da escravidão, arte engajada e preconceito racial.....	190
7.2 A memória mítica e histórica dos rios e a rota da escravidão através do rio Mississippi	200
CAPÍTULO 8	212
8 O NEGRO E A AMÉRICA NA POESIA DE LANGSTON HUGHES.....	213
8.1 A alegria de Ser negro, memória, preconceito racial, diálogos da negritude, cidade, metrô, arte engajada e a violência da Ku Klux Klan.	214
8.2 Literatura negra e <i>blues</i> : migração, cidade, trem de ferro e amor infeliz na poesia de Langston Hughes	241
CAPÍTULO 9	259
9 POESIA, JAZZ E CAPOEIRA: CANTO E MEMÓRIA DO CORPO.....	260
9.1 Jazz e identidade cultural: desafio, improvisação e performance (1920-1945)	261
9.2 Capoeira e memória: identidade e função social.....	281
9.3 As vertentes da capoeira: Angola e Regional	292
9.4 Capoeira, cultura de resistência e entretenimento popular	296
CAPÍTULO 10	315

10 MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE SOLANO TRINDADE E	
LANGSTON HUGHES	316
CANTO DE SAÍDA.....	334
BIBLIOGRAFIA	347

CANTO DE ENTRADA

CANTO DE ENTRADA

MULHER BARRIGUDA

Mulher barriguda que vai ter menino

qual o destino

que ele vai ter?

que será ele

quando crescer?

Haverá guerra ainda?

tomara que não,

mulher barriguda,

tomara que não...

(Solano Trindade, 1961, p.88)

O “Canto de entrada” inicia o rito das manifestações da cultura popular de origem africana, assim como o “Canto de saída” indica o final. Peço licença para apresentar minha leitura da poesia de Solano Trindade (1908-1974), poeta brasileiro, e de Langston Hughes (1902-1967), poeta norte-americano. Peço atenção às repetições enfáticas do meu estilo persuasivo, matelado e ao tom de manifesto que, em algumas ocasiões, fala através do megafone como nas minhas performances poéticas que andei realizando pelas ruas, praças, escolas, universidades, igrejas, rodoviárias, estações ferroviárias do Brasil, configurando-se num discurso literário que evoca a condição humana. Isso ocorre certamente, porque na minha

leitura realizo essa travessia “dentro” do navio negreiro da memória histórica, social e cultural através da evocação dos sentimentos de dor e coragem dos meus ancestrais. Também não tenho vocação para matar o Eu-narrador e a simplicidade desse mundo negro que pulsam dentro de mim, reverberam na escrita em conexão com a tradição oral e as vozes dos tambores afro-descendentes.

Minha leitura reúne uma série de escritos sobre a obra desses autores, evocando também o texto literário de outros escritores negros das Américas, narrativas míticas da África Antiga, canções, cantigas populares, inclusive minhas próprias memórias. Se, por um lado, Hughes e Solano estão distantes pelo espaço geográfico, histórico e social, encontram-se unidos na atitude básica comum que nutriu seus ideais: contar, a partir de suas próprias experiências, a memória pessoal e coletiva, a história e a cultura do seu povo, que assinalam o processo de *Negralização* da cultura de origem africana e de outras culturas. A tese defendida pelo martinicano Édouard Glissant “de que o *mundo se crioualiza*” no contato entre as culturas do mundo é sintomático na sociedade globalizada e pós-moderna dos dias de hoje. Equacionei à minha leitura a afirmação de Glissant, pois considero que a *Negralização* da cultura do mundo se encontra em processo, pela torrente de ritmos musicais originários da América Negra, pela expansão da capoeira afro-brasileira, dos ritos religiosos e outras expressões culturais de origem africana, hoje disseminadas nos países da Europa e de todos os continentes, uma vez que os países europeus se encontram esvaziados da invenção de novas formas de cultura oral. Na escravatura, a *Negralização* se deu como recusa à opressão, à assimilação dos valores do branco, e contraditoriamente *negralizou* essa cultura assimilada, evidenciada com a hibridização, a mistura das culturas ou o sincretismo religioso, usado como estratégia pelo cativo para dissimular sua cultura ou para que ele fosse aceito pelo branco, o que também se configura como resistência. O texto em epígrafe, “Mulher Barriguda”, ilustra o tom reivindicatório da *negritude* marxista e a oralidade como recurso estético da poesia

negra. Esses elementos são marcas inerentes à poesia de Hughes e Solano e serão enfatizadas nesta leitura.

A identidade cultural é outro ponto chave da literatura negra. Na minha abordagem, a construção de uma “identidade móvel” é marcada pela conexão intertextual da literatura negra com os cantos, as canções populares, a música ou as narrativas de origem africana. Nesse diálogo, presente e passado se interpenetram: o passado vive dentro do presente e o presente dentro do passado, formando uma engrenagem, uma espiral se movimentando na direção do futuro. Esse fenômeno se evidencia na recriação ou (re)escrituração da memória mítica e histórica a partir da experiência dos poetas da Diáspora, como na escritura poética de Solano, Hughes e outros autores negros, significando a cosmogonia rítmica, a simplicidade dos versos musicais, sonoros, marcados pela repetição de palavras e pela temática invocadas nos fragmentos do poema “Olurum Shanu”, de Solano Trindade, que se reportam ao mito genesíaco da tradição iorubá-nagô:

OLORUM SHANU

Antes de Olurum

Nada havia

Nem o mar

Nem o céu

Nem a lua

Nem o sol

Tudo era nada

(Trindade, 1961, p.49)

A memória oral do escravo africano (especialmente a transmitida pela música e pelos ritos religiosos e profanos) fertilizou a cultura das Américas. Tal memória identitária é veiculada por uma espécie de *rede de transferência* da cultura afro-descendente em Diáspora, que se abre ao diálogo intenso com a própria cultura do negro e com a cultura de outros povos: índios, brancos, árabes, asiáticos. A *Negralização* é um fenômeno evidenciado na cultura brasileira desde a chegada dos primeiros africanos escravizados, consubstanciando-se na obra poética de autores afro-descendentes como Langston Hughes e Solano Trindade. Desse modo, estou tentando aproximar minha poética da *Negralização* para beber das águas do rio potável e perene da “crioulização”, de Édouard Glissant; de *O local da cultura*, de Hommi Bhabha; da “reterritorialização” de Gilles Deleuze e Félix Guatarri; da (re)leitura da “Porta do Não Retorno”, de Dionne Brand.

Meu objetivo é analisar os poemas de Solano Trindade e Hughes, vendo como se expressam as suas semelhanças e diferenças. Para tanto, fundamentarei minha leitura na teoria da memória e da identidade cultural, principalmente sistematizada por Dionne Brand, *A Map to the Door of No Return*; Édouard Glissant, *Introdução a uma poética da diversidade*; Frantz Fanon, *Pele negra, máscara branca*; Gilles Deleuze e Félix Guatarri, *Kafka para uma literatura menor*; Henri Bérghson, *Matéria e memória*; Homi K. Bhabha, *O local da cultura*; Paul Gilroy, *O Atlântico negro*; Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*; W. E. B. Du Bois, *As almas da gente negra* e na obra de outros autores.

Esta tese possui dez capítulos que se subdividem em vários ensaios. O Cap.1 tem quatro ensaios. No item 1.1, faço a leitura da poesia de dois precursores da literatura negra no Brasil: Caldas Barbosa, poeta árcade, mulato, primeiro escritor afro-brasileiro a assumir a cor da pele nos seus próprios versos, destacando o africanismo das suas modinhas e lundus; e Gonçalves Dias, mulato, romântico da primeira geração, com o abolicionismo inaugural e o Eu-poético negro da prosa poética *Meditações*, que fala da escravatura no Maranhão. No item

1.2, analiso a sátira fundadora da literatura afro-brasileira, escrita por Luís Gama, que ri do branco e de seus preconceitos raciais; no item 1.3, destaco a compaixão, a piedade e o exotismo dos versos de Castro Alves, demarcando as diferenças entre a poesia negra de Gama e a poesia sobre o negro de Castro. No item 1.4, trato da poética do “emparedamento” na poesia de Cruz e Souza e da sua intertextualidade com a poesia de escritoras contemporâneas, como Esmeralda Ribeiro e Lourdes Teodoro.

O Cap.2 constitui-se apenas de um ensaio. Atendo-me ao discurso relacionado à memória histórica da Diáspora africana, recriação/criação da memória oral, fragmentação e apagamento da memória ancestral, lembrança e esquecimento, preconceito racial, assimilação e recusa do discurso do colonizador, *Negralização* da escritura poética, metáfora da “Porta do Não Retorno” e história da escravidão.

O Cap.3 divide-se em dois ensaios. Abordo os poemas de Solano Trindade que evocam a travessia do navio negreiro: o sentimento de ausência e vazio, provocado pelo exílio do africano nas Américas; discorro sobre o teor das cartas e narrativas escravas, autobiográficas, escritas pelos próprios escravos brasileiros e norte-americanos; analiso poemas que se reportam às lembranças do africano escravizado, à memória coletiva e à memória pessoal do poeta que relembra a infância, o bairro onde morava e os parentes: pai, mãe e avós.

O Cap.4 possui dois ensaios, nos quais discorro sobre o espaço de fronteira cultural, hospitalidade e encruzilhada a partir da leitura dos cantos do orixá Exu, do culto religioso iorubá-nagô. Para em seguida, fazer a leitura comparativa entre a épica clássica do colonizador europeu e a *épica quilombola* “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade, apontando suas diferenças e semelhanças, no sentido de enfatizar os elementos estéticos da *épica quilombola*, a reconstrução da identidade cultural do escravo e seus descendentes e a resistência armada dos palmarinos contra o exército da sociedade escravagista. Aponto ainda

alguns pontos da narrativa e da performance do *griot*, poeta da antiga tradição africana, que se assemelham às cantigas de capoeira, ao *blues*, à pregação dos pastores evangélicos da Igreja negra dos Estados Unidos, aos cantos dos ritos religiosos afro-descendentes, à poesia negra e outras expressões culturais da Diáspora.

O Cap.5 compõe-se de dois ensaios, onde faço a leitura de alguns poemas engajados de Solano Trindade, que assumem a visão reivindicatória da *negritude* marxista ao focar a memória da escravidão, a violência e o exílio social dos negros na pós-modernidade, denunciando a condição humana do africano escravizado, o abandono das crianças e jovens negros entregues ao caso do destino, aos problemas sociais dos morros e das comunidades pobres das metrópoles brasileiras. No mesmo capítulo, falo da intertextualidade na poesia de Solano e de Nicolás Guillén, poeta da negritude cubana, comparando o ritmo musical, o jogo de palavras e construção de imagens sonoras e visuais que põem em relação a obra poética de ambos os autores, a partir do uso de elementos estéticos inerentes às canções de origem africana.

O Cap.6 tem três ensaios. No item 6.1, analiso alguns poemas de Solano Trindade, relacionados às suas experiências, à memória pessoal e coletiva: a condição de migrante nordestino e pobre que busca o sonho na cidade grande, no sul do Brasil. O poeta rememora a infância em Recife: os pregões de rua, as manifestações folclóricas, os rios. A paisagem da cidade industrial é dominada pelo trem de ferro que transporta homens tristes e cansados. Ainda na temática do trem de ferro, faço a leitura de algumas canções populares. No item 6.2, falo de discurso *negralizado* na poética de Solano, da cosmogonia da cultura negra, evidenciada através da semelhança de elementos estéticos presentes na poesia negra, na narrativa dos *griots*, nas canções de *blues*, de maracatu e bumba-meu-boi. Conto ainda minhas memórias de infância relacionadas ao Boi de Né Preto, em Floriano, Estado do Piauí, e a origem do Bumba-meu-boi nas fazendas nacionais do Piauí, no final do século XVII e sua

transferência para o Maranhão. No item 6.3, falo da memória mítica, histórica e social da cidade a partir da leitura de poemas e canções populares contemporâneas, bem como da perspectiva do canto mítico da deusa Oxum e do orixá e ferreiro Ogum.

O Cap.7 início a leitura dos poemas de Langston Hughes. No item 7.1, aprecio a poesia engajada e reivindicatória de Hughes, que evoca a assunção da cor negra contra a violência e a segregação racial. O poeta compõe um discurso de reconstrução da memória, da identidade cultural do negro e da história da escravidão. Restaura a importância do legado da cultura africana às civilizações antigas da África Negra e à construção dos bens materiais e espirituais do Novo Mundo, invocando os ritmos da música negra espalhados pelos caminhos da África às Américas. Atenho-me à estética da poesia de Hughes e seu diálogo com a música negra, a alguns episódios significativos da Guerra Civil dos Estados Unidos e à teoria da “consciência dupla”, segundo Du Bois e retomo a discussão de Dionne Brande sobre a “Porta do Não Retorno”. No item 7.2, faço a abordagem de poemas que suscitam a memória mítica e histórica dos rios dos Estados Unidos, África e Ásia, detendo-me no roteiro da escravidão norte-americana através do rio Mississippi, equacionando a isso o lamento poético, o auto-reconhecimento do Ser negro, o lugar de pertencimento e não pertencimento do negro. Além disso, faço a leitura de poemas autobiográficos, os quais remetem à identidade, à “consciência dupla”, à encruzilhada racial e conflituosa vivenciada pelos negros de ascendência africana e européia.

O Cap. 8 reúne dois ensaios sobre a escrita poética de Hughes. No item 8.1, analiso poemas de Hughes que estão relacionados ao sentimento da alegria de ser negro e a diversos temas cruciais da Diáspora, como o discurso poético que reivindica os direitos civis do negro norte-americano e a América como lugar de pertencimento dos descendentes de escravos. As Américas como lugar do negro - a Porta do Retorno. Aponto influências de Hughes na poesia de Solano Trindade. Teço considerações sobre os traumas do preconceito racial na memória

infantil a partir da poesia de Countee Cullen. Falo da migração de milhares de trabalhadores negros das plantações do sul na direção das metrópoles industrializadas do norte. Discorro acerca da segregação racial, o desemprego, a fome e o abandono dos negros nas ruas de Nova Iorque e a crise econômica do pós-Primeira Grande Guerra que afetaram diretamente os negros nos Estados Unidos. Faço ainda uma análise do preconceito a partir de poemas que denunciam a ação terrorista e perversa da Ku Klux Klan, como as torturas, execuções sumárias através de linchamentos e enforcamentos dos negros. No item 8.2, interpreto os poemas de Hughes que traduzem os motivos temáticos, filosóficos e estéticos das canções de *blues*, quando são demarcadas as relações dialógicas entre a literatura do Renascimento Negro do Harlem e a canção popular negra, especialmente o *blues*: migração, nomadismo, cidade, melancolia, tristeza, suicídio, euforia, negativismo, trem de ferro e amor infeliz. Esses e outros temas se entrecruzam na poesia de Hughes e no *blues*, que incorporam o sentimento dos *bluesmen* solitários que perambulavam entre as estações e as estradas de ferro das pequenas cidades do sul dos EUA. Alguns seguiram na rota da cidade grande e do sonho de ficarem rico, outros permaneceram no seu lugar de origem, mitificados pela fama e a pobreza. Comparo ainda a vida do lendário Robert Johnson, *bluesman* afro-norte-americano, e o também lendário Raimundo Machado, sanfoneiro afro-piauiense, ambos mitificados pelo imaginário popular de que teriam firmado um pacto com o diabo, para se tornarem músicos exímios.

O Cap.9 está dividido em quatro ensaios. A partir da leitura dos poemas de Langston Hughes, faço um paralelo entre literatura, memória histórica e cultural do *jazz* e da capoeira. Destaco a estética, a temática e a função social da poesia negra, do *jazz* e da capoeira. Mapeio semelhanças e diferenças na performance do jazzista e do capoeirista, que evocam a memória gestual do corpo em relação com a dança, a luta, a ginga, a trama, a dissimulação. Falo da capoeira e do *jazz* como cultura de resistência. Discorro sobre a origem, ritos, evolução e

difusão do *jazz* inventado pelos negros norte-americanos e a capoeira dos negros brasileiros. Neste capítulo, enfatizo o canto de “chamada e resposta” da tradição africana, cujo padrão estético migrou para as canções, cantigas e para a poesia negra das Américas. Assim, a sociedade comunal definiu a antifonia dos cantos tribais africanos, cujo estilo traduz a intercomunicação dialógica e solidária entre os membros do grupo, significando a interação participativa da coletividade durante a celebração dos cultos às divindades ou ritos profanos, representados através da poesia oral, cantos e canções que convocam à música, aos gestos do corpo e à dança.

O Cap. 10 possui apenas um ensaio. Interpreto cantos da mitologia do orixá Ogum que remetem à memória do ferro e ao progresso das ciências, segundo o mito africano. Em seguida, faço uma leitura intertextual da poesia de Langston Hughes e Solano Trindade, com base na memória pessoal, autobiográfica e coletiva, evocada por ambos os textos, e o processo de construção da poesia negra, que também dialoga com o versejar da narração fragmentada da afro-piauiense Tânia Lima. Falo dos contadores de histórias da minha infância, da memória oral reinventada pelo imaginário popular e conto histórias que meus pais e tias me contaram na infância. Faço algumas considerações sobre a performance do *griot* e dos poetas negros de hoje e, por fim, me reporto à origem da poesia.

No “Canto de saída” rememoro outros episódios e relaciono o trabalho da comunidade dos “brincantes” do Boi de Né Preto da cidade de Floriano, no Piauí, como as “fateiras” que limpam e comercializam as vísceras do boi, e os homens que fazem o abate do animal. Faço minhas considerações finais sobre o mito de fundação do Bumba-meu-boi do Piauí e sua transferência para o Maranhão. Retomo meus argumentos sobre a construção da Porta do Retorno, apontando semelhanças, diferenças e contrastes em relação à idéia da “Porta do Não Retorno” de Dionne Brand e à teoria de Édouard Glissant acerca de um suposto total despojamento da cultura do africano escravizado. Emito as últimas opiniões acerca da relação

entre tradição africana e as experiências da vida moderna na Diáspora, que resultou na *Negralização* das culturas das Américas, significando a memória e a identidade cultural afro-descendente.

Para que se tornasse possível a leitura da obra poética de Hughes, apesar das minhas limitações em Inglês, tive que me entregar à árdua tarefa da tradução de quatorze poemas desse autor, da Língua Inglesa para a Língua Portuguesa.¹

O Renascimento Negro do Harlem é o momento em que escritores e artistas negros dos Estados Unidos tomam consciência da assimilação dos valores do colonizador e recusam a hegemonia desse pensamento, que deformava e inferiorizava o negro perante o branco. Esses intelectuais negros afirmam a identidade e a história dos antepassados africanos, opondo-se à alienação e à exploração de vários séculos. O livro *As almas da gente negra* (1903), de W. E. B. Du Bois (1868-1963), sociólogo afro-norte-americano, é considerado como a obra que exerceu maior influência sobre a geração dos escritores negros da *Harlem Renaissance*, primeiro movimento de afirmação dos valores negros, da identidade e da cultura dos descendentes de escravos em Diáspora. O Renascimento Negro nasceu nos anos 1920, no Harlem, bairro negro de Nova Iorque, Estados Unidos, e principal centro de irradiação da cultura negra da época. O livro de Du Bois foi uma espécie de “bíblia” para o intelectual negro de então. A obra traça um panorama da condição psico-social dos ex-escravos e seus descendentes durante e após as primeiras décadas da Guerra Civil que emancipou os negros da escravidão nos Estados Unidos. Nessa antologia, composta de ensaios, ficção, poesia, autobiografia, Du Bois internaliza a estética das *slaves narrative* de autores como Frederick

¹ Notas da tradução. O fato de haver poucas traduções de Langston Hughes, ao nosso alcance e em Língua Portuguesa, fez com que me empenhasse na tradução de alguns poemas para subsidiar nossa leitura. Neste trabalho, incluí a tradução de quatorze poemas, dos quais cinco foram traduzidos unicamente por mim e na tradução dos outros nove, contei com a parceria do professor Antônio de Sampaio. Todos os poemas, inclusive os textos teóricos, foram revisados pelo meu Orientador, o Prof. Dr. Roland Walter. Na tradução de alguns poemas, solicitei também a revisão do meu amigo e poeta José Lira. Além das minhas traduções, utilizei as de Domingos Carvalho da Silva, Francisco Burkinski, Guilherme de Almeida, Orígenes Lessa, Ribeiro Couto, Sylvio Back e de outros tradutores.

Douglass; reverencia a venturosa excursão dos Jubilee Singers da Fisk, o primeiro e admirável grupo de cantores negros do sul, composto por adolescentes, que encantou os Estados Unidos e a Europa. É, sobretudo, por traduzir os anseios, a luta incansável, a espiritualidade, a música negra, “a realidade psíquica do negro americano” e a análise em torno “da metáfora do Véu do preconceito racial” (Gomes, 1999, p.20-21), que a escrita de Du Bois teria alcançado tanta repercussão entre os negros norte-americanos e influenciado o pensamento dos escritores do Harlem. Du Bois também fundou e dirigiu a revista mensal *The Crisis*, de 1910 a 1933, principal periódico da época que teve o papel de aglutinar a arte, a literatura e o pensamento dos negros no combate ao racismo e à política de segregação racial nos EUA. Esse periódico foi responsável pela publicação de vários poemas de Langston Hughes, revelando o nome do jovem poeta entre os leitores negros e a crítica da época. A *Renaissance* reivindica a América como lugar de fato para os negros: “Sem pregar a volta para a África dos negros americanos, defendia os direitos destes enquanto cidadãos da América e exortava os africanos a se libertarem em sua própria terra. Por ter defendido a volta às origens, Du Bois merece também o nome de Pai da *Negritude*” (Munanga, 1988, p.36).

O Renascimento Negro foi o resultado de vários anos de buscas, que reuniu os escritores negros norte-americanos em torno de objetivos comuns, que podem ser enumerados: a assunção da cor, da identidade e do Eu negro; o combate ao preconceito racial; a conquista de um espaço no cenário cultural, literário e artístico dos EUA; o resgate da ancestralidade africana através da valorização da cultura, da memória mítica e histórica dos ancestrais negros; a afirmação dos ideais marxistas. Isso na época em que a vida noturna dos bairros negros de Nova Iorque, especialmente do Harlem, se tornava o palco de grandes shows musicais, lugar de encontro de artistas e intelectuais, despertando o interesse de turistas, mecenas ou tutores brancos, que apoiaram economicamente a obra de escritores e artistas negros. Esse bairro foi também um dos centros migratórios de trabalhadores

originários dos campos de plantação do sul, tornando-se um dos bairros mais populosos da ilha de Manhattan. Os principais escritores da Harlem Renaissance foram Langston Hughes, Claude Mackay, Countee Cullen, Jean Toomer, Sterling Brown e Richard Wright. Além da revista *Crisis*, dirigida por Du Bois, é importante lembrar a revista literária *Fogo*, criada por Toomer, Langston Hughes e outros escritores jovens, que teve apenas uma edição.

Langston Hughes (1902-1967) é o escritor de maior destaque do Renascimento Negro do Harlem de 1920/30 e um dos nomes “mais controversos” na história da poesia norte-americana. Nasceu em Joplin, Missouri. Depois de viver sua infância no Kansas e no Colorado, Hughes migrou para o México e Nova Iorque. Um ano mais tarde, numa aventura para conhecer a África, viaja como camareiro a bordo de um “velho barco de carga”, o “Malone”, no qual faria o trajeto África/Paris/Nova Iorque. De volta ao *Harlem*, bairro negro de Nova Iorque, centro de irradiação do Renascimento Negro, o poeta andarilho intensifica suas atividades literárias. Esteve diversas vezes em Cuba, tornando-se grande amigo do poeta afro-cubano Nicolás Guillén. Sua poesia recebeu influências de poetas como Walt Whitman e Carl Sandburg. Muito lido e conhecido nos Estados Unidos, a poesia de Hughes é obrigatória nas antologias escolares e bibliotecas do seu país, embora sua obra seja ignorada entre a maioria dos leitores de poesia e poetas brasileiros. Sua obra inclui livros de poesia, conto, novela, memórias, teatro, roteiro de cinema e letras de *blues* e *jazz*. Assim, a Harlem *Renaissance* abrigou poetas, escritores, músicos, dramaturgos, cineastas, artistas plásticos negros e na sua maioria pobres.

O Movimento da *Negritude* na França. A palavra *negritude* é um neologismo de origem francesa e possui diversos significados. Em primeira instância, significa a atitude consciente frente à condição de negro, a aceitação da história e da identidade cultural pelos africanos e afro-descendentes da Diáspora. A *Negritude* recusou a assimilação cega dos valores impostos pelo branco, a dominação política e a espoliação econômica que teve início

com o navio negreiro e perdurou até a segunda metade do século XX, com a presença do neocolonialismo europeu na África. O vocábulo *Negritude* foi usado pela primeira vez por Aimé Césaire, poeta martinicano, em 1939, no seu poema narrativo *Caderno de um retorno ao país natal*, publicado em 1944 (Teodoro, 1988, p.32). O Movimento da *Negritude* nasceu em Paris por volta de 1934, quando um grupo de intelectuais africanos e caribenhos radicados em Paris se reuniu em torno dos seus ideais. Esses, na sua maioria estudantes, se encontravam habitualmente no Quartier Latin, na capital francesa. Influenciados pelo Renascimento Negro norte-americano, os intelectuais negros assumem um discurso em defesa dos direitos à igualdade racial, adotando princípios do marxismo reivindicatório e o combate ao neocolonialismo europeu. Os principais líderes do Movimento da *Negritude* foram Aimé Césaire, da Martinica; Léon Damas, da Guiana, e Leopold Senghor, do Senegal, responsáveis pela fundação do jornal *L'Étudiant Noir* (1934-40). Além desse periódico, teve destacada importância na difusão do movimento a revista *Legitime Défense* (1932), lançada também em Paris pelos estudantes martinicanos René Ménil e Etienne Léro. Escritores africanos que estiveram direta ou indiretamente ligados à *Negritude*, engajaram-se às lutas de emancipação política dos seus países, como Senghor, no Senegal e Agostinho Neto, em Angola, tornando-se presidentes das suas respectivas nações, após a derrocada dos governos coloniais europeus que, de modo arbitrário, subjugarão alguns países da África até o final da década de 1960.

A *Negritude* no Brasil. O conceito político de *negritude* está relacionado à história da resistência armada do africano nos países do Caribe e nas Américas, como a revolta dos escravos no Haiti, liderada por Toussaint Louverture que inspirou os negros à independência desse país em 1804, “e os quilombos brasileiros, que representaram o primeiro sinal de revolta contra o dominador branco” (Bernd, 1988, p.21), a exemplo o Quilombo dos Palmares, liderado por Zumbi. Esse ideal libertário migrou para os movimentos posteriores.

Junto à escravidão, vieram os estigmas contra a cor e se estabeleceram os padrões anti-negros que sobrevivem até os dias de hoje, alimentando a discriminação e o preconceito racial. Na década de 30, tivemos a Frente Negra, extinta pelo Estado Novo do governo Getúlio Vargas. Mais tarde, o governo que se instalou com o Golpe Militar de 1964, proibiria qualquer tipo de organização de classe social ou racial no Brasil. É somente por volta de 1978, que se vem tendo uma atuação ininterrupta de grupos negros, com a criação do Movimento Negro Unificado - MNU e outros grupos de resistência negra, que começaram a abrir um espaço para o debate participativo da população afro-brasileira através de suas entidades representativas.

Desde a gênese da literatura negra no Brasil, a conscientização racial e o auto-reconhecimento do negro na sua própria escritura se devem em parte ao ativismo político-ideológico e cultural dos poetas engajados à questão do negro. Entre outros, ilustram essa militância os movimentos abolicionistas da segunda metade do século XIX, a Frente Negra Brasileira de 1930; o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1946 e o jornal *Quilombo* de 1948 a 1950, ambos dirigidos por Abdias do Nascimento; o Teatro Popular do Negro, fundado por Solano Trindade e seus amigos, em 1950; a fundação do Movimento Negro Unificado em 1978; a Publicação dos *Cadernos Negros*, em 1978; o *Quilombhoje* Literatura, em 1980; o Movimento *hip hop* brasileiro dos anos 1980/1990. A literatura negra no Brasil ganhou maior consistência, enquanto grupo literário organizado e de maior abrangência nacional, especialmente com a publicação dos *Cadernos Negros* e a fundação do *Quilombhoje* Literatura na cidade de São Paulo. Os *Cadernos* vêm publicando anualmente, em forma de cooperativa, antologias de poemas e contos de escritores negros de vários estados do Brasil, além da coletânea dos melhores poemas e contos, promovendo encontros nacionais, performances e caminhadas poéticas. Em dezembro deste ano serão publicados os *Cadernos*

de número 29, dando continuidade à seqüência das edições: os ímpares publicam poemas e os pares publicam contos.

O poeta Luís Gama (1830-1882), escravo dos dez aos dezoito anos idade, representa um caso especial de “negritude antes do tempo” (Bernd, 1988, p.44) na literatura brasileira do século XIX, com o poema satírico “Quem sou eu?”, popularmente conhecido como “A bodarrada” ou apenas “Bodarrada”, publicado na segunda edição das *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* (1861). Nesse sentido, Luís Gama pode ser considerado o precursor da *Negritude* no Brasil.

Solano Trindade (1908-1974) é o nome de maior destaque desse movimento literário em terras brasileiras. Solano é natural de Recife. Em 1942, migra para o Rio, instalando sua residência em Caxias e, no ano de 1961, muda-se para a cidade de Embu, São Paulo. Em 1950, funda o Teatro Popular Brasileiro, juntamente com a esposa e coreógrafa Margarida Trindade e o sociólogo Edison Carneiro. Solano foi poeta, pintor, ator, folclorista e coreógrafo. Publicou os livros de poesia: *Poema de uma vida simples poema* (1942); *Seis tempos de poesia* (1958); *Cantares a meu povo* (1961) e a peça teatral *Malungo* (inédito).

A obra de Solano Trindade e a de Langston Hughes têm pouco se transformado em objeto de dissertação de mestrado ou tese de doutoramento nas universidades brasileiras. Não é do meu conhecimento se no Brasil ou nos Estados Unidos, a obra dos respectivos poetas já foi analisada sob a perspectiva da memória, da história, da identidade cultural e da poética da *Negralização* como me proponho a realizar na minha leitura. Assim, o que me resta é fazer a travessia. Convido-o ao imaginário. Cruzemos o batente da “Porta do Retorno”, que Langston Hughes nos espera na saída, nas páginas finais deste trabalho.

O discurso colonial legitimou estereótipos e estigmas raciais que inferiorizam e degeneram a imagem dos povos conquistados. Isso era usado como estratégia para justificar a violência e a exploração econômica do colonizador branco contra o colonizado, estabelecendo

o sistema de “administração e instrução”, que desconhecia e “repudiava a diferença”: o valor, a cultura e a humanidade de índios e africanos dos continentes invadidos. Acerca desse discurso, Bhabha enfatiza:

Ele busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimentos do colonizador e do colonizado que são estereotipados mas avaliados antiteticamente. O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistema de administração e instrução (2001, p.111).

Em oposição à visão unilateral desse discurso, os escritores da Diáspora africana e da África passaram a se organizar em torno de movimentos de caráter político, cultural e artístico, com o objetivo de combater o preconceito racial, restaurar a cultura de tradição africana, repensar a condição psico-social do homem negro e sua relação com o branco, recusando os valores e a assimilação negativa que depreciam a imagem do africano e dos seus descendentes em Diáspora.

CAPÍTULO 1

1 A LITERATURA DO NEGRO BRASILEIRO: PRECURSORES E FUNDADORES

Pois Inácio, quando canta
cai estrela, a terra treme,
o Sol esbarra o seu curso,
o mar se balança e geme
cerca-se o mundo de fogo,
nada disso o negro teme.

(Inácio da Catingueira, apud Lessa, 1982, p.15)

1.1 Dois poetas precursores: Caldas Barbosa e Gonçalves Dias

O nosso objetivo não é fechar o círculo ou a roda dos autores precursores e fundadores da literatura afro-brasileira. Isso será apenas uma peça acessória do nosso estudo, pois a lista de nomes tem crescido à proporção que surgem novos pesquisadores interessados pela poesia e a ficção de homens e mulheres negras, negligenciados historicamente pela crítica oficial do nosso país. Nesse sentido, apesar de nomes como os poetas Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Luís Gama, Castro Alves, o repentista Inácio da Catingueira (repentista negro paraibano do século XIX), Cruz e Sousa, Auta de Sousa, Lino Guedes, João do Rio e os ficcionistas como Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, Lima Barreto, faremos apenas uma breve leitura da poesia e da prosa poética de alguns desses autores afro-descendentes. Considerando-se as

controvérsias dos conceitos de poesia negra e poesia sobre o negro, um dos nossos destaques será respectivamente a divergência entre a poética de Luís Gama e de Castro Alves.

Uma das marcas relevantes da escrita negra é a assunção da identidade negra pelo poeta. A aceitação da sua cor, da cultura, da história dos seus antepassados (Bernd, 1992, p.14) são pontos de partida para o indivíduo reconhecer a si mesmo e se identificar com a sua raça. O escritor negro olha de “dentro” da sua própria experiência pessoal ou visão de mundo. Quando o Eu enunciador se assume como negro; ele estabelece relações sociais que se fundamentam, sobretudo, no sentimento de “solidariedade”.

Domingos Caldas Barbosa (1740 – 1800), mulato, filho de branco português e escrava angolana, talvez constitua o primeiro caso, nas nossas letras, de um escritor descendente de africano a afirmar-se negro nos seus próprios versos, assumindo a sua origem racial através da linguagem poética. Caldas Barbosa é natural do Rio de Janeiro, autor do Arcadismo e precursor do Romantismo brasileiro. Seu maior legado foi ter antecipado os temas e a estética da poesia negra, transmitindo nas suas canções a cultura, o sentimento e a linguagem das camadas populares do seu tempo (Romero,1980, p. 478). O poeta e o músico Caldas Barbosa atingiu nos versos de medida curta o tom melódico da poesia que se desfaz em música popular (Cândido, 1981, p. 149 – vol.1). A seleção vocabular aponta para o africanismo abasileirado explícito na sua lírica, como sugere o próprio título dos versos “Lundum de cantigas vagas”:

Meu Xarapim, já não posso

Aturar mais tanta arenga,

O meu gênio deu à casca

Metido nesta moenga.

(Barbosa, apud Cândido, 1981, p.150)

Os versos acima recuperam para o texto poético, os vocábulos do banto: “arenga”, “moenga”; do americanismo: “Xarapim” (Lopes, s.d., p. 34 e 74). A criação poética desse criador de lundus e modinhas resguarda as marcas identitárias da cor, ainda precursoras, apelando para o africanismo vocabular, estetizando a linguagem popular, exprimindo a sensação da clausura interior ou “emparedamento” na melancolia dos versos: “E oculto no fundo d’alma / A mortal melancolia”. A condição de homem simples, mulato e tocador de viola demarcam o percurso de reconquista identitária. A africanidade desse filho de angolana se manifesta de maneira consciente no vocabulário africanizado e na preferência pela estrutura musical do “lundum”, ou “lundu”, cantar oriundo da África que deu origem ao samba brasileiro. Caldas Barbosa mesclou este ritmo às suas modinhas brasileiras (Ferreira, 2005, p.96).

A assunção do ser negro corporifica, na literatura brasileira, a voz do Outro, a escrita da alteridade: a diferença falando por si mesma, em tom de auto-reconhecimento do poeta e aceitação do passado histórico:

Tu és Caldas, eu sou Caldas;

Tu és rico, e eu sou pobre;

Tu és o Caldas de prata;

Eu sou o Caldas de cobre.

(Barbosa, apud Romero, 1980, p. 478)

A historiografia da literatura negra no Brasil tem citado esses versos, ou mais precisamente a linha “Eu sou o Caldas de cobre”, como o primeiro registro no qual um escritor brasileiro assumiu a condição de negro na sua escritura. Assim, a cor “de cobre”

versus a cor “de prata” faz a diferença entre o ser negro e o ser branco, além de demarcar a posição social ocupada por essas duas raças na sociedade colonial.

Antônio Gonçalves Dias (1823 – 1864) nasceu em Caxias, Maranhão. Em 1945, desembarca no porto de São Luís, onde finaliza o regresso de Portugal. O jovem escritor vê-se surpreendido pela explosão demográfica de escravos negros. Percebe que o Brasil é um país essencialmente negro, que brutaliza e explora o trabalhador escravo. No mesmo ano, depois de permanecer oito meses na sua cidade natal, iniciaria a escrever *Meditações*. Acerca desse texto, o poeta modernista Manuel Bandeira escreve: “A prosa bíblica de *Meditação*, começada em Caxias, primeiro grito abolicionista da poesia brasileira” (1998, p. 25). Não é o tom de piedade ou comiseração que se vê na sua escrita, mas o sentimento de revolta, solidariedade e reivindicação em prol da liberdade do negro escravizado. O discurso é marcado pela eloquência e a dialética em torno da escravidão, ao mesmo tempo em que se avoluma um tom profético e premonitório, ornado de alegorias, ao se referir à barbárie, à exploração da mão-de-obra escrava.

[...] Mas grande parte de sua população é escrava – mas a sua riqueza consiste nos escravos – mas o sorriso – o deleite do seu comerciante – do seu agrícola – e o alimento de todos os seus habitantes é comprado à custa do sangue escravo!

E nos lábios do estrangeiro, que aporta ao Brasil, desponta um sorriso irônico e despeitoso – e ele diz consigo, que a terra – de escravidão – não pode durar muito; porque ele é crente, e sabe que os homens são feitos do mesmo barro – sujeitos às mesmas dores e às mesmas necessidades (Dias, 1998, p. 727).

O discurso poético reprova sarcasticamente a escravidão e vislumbra o fim irrefutável dessa instituição. *Meditação* é uma prosa poética da condição humana do negro escravizado. Nesse belíssimo texto, Gonçalves Dias fala como negro e ergue sua voz de solidariedade espiritual ao seu irmão de cor que sofria sob o peso da arbitrariedade do regime de escravidão.

A partir da década de 1830, o Maranhão ocupava a posição de um dos maiores centros importadores de escravos negros. A historiografia escrava também considera que ali teria sido o “inferno do africano”, não propriamente pelo excesso de trabalho a que o escravo era forçado a realizar, mas, acima de tudo, devido ao extermínio de negros pelas forças repressivas. Tanto é assim, que os senhores de escravos de outros estados do Nordeste, como forma de represália, enviavam para lá os negros rebeldes ou incorrigíveis. Fatos como esses contribuíram certamente para que, nas imediações de Caxias, o negro Cosme das Chagas Bento, líder quilombola, reunisse no seu quilombo mais de três mil calhambolas, dos quais muitos integraram as forças rebeldes que dominaram a cidade durante quase um ano. Quando a cidade foi sitiada pelos rebeldes balaios, em 1839, o jovem poeta caxiense já se encontrava em Portugal.

Com a prosa alegórica de *Meditação*, Gonçalves Dias faz um raio X do Brasil após a Independência, que, do ponto de vista da escravatura e da condição humana do negro, não traria nenhum progresso plausível para a emancipação da raça escravizada. Assim, o poeta afro-maranhense identifica-se com a sua origem racial, recusa o pessimismo dos românticos contemporâneos e faz de *Meditação* um grito abolicionista contra a escravidão no nosso país.

1.2 A sátira fundadora de Luís Gama: paródia e diálogo com a poesia dos *Cadernos Negros*

Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830 – 1882) é natural de Salvador, Bahia. Filho da africana livre e muçulmana Luísa Mahin, uma líder da Rebelião dos Malês, revolta deflagrada por africanos livres e escravos muçulmanos na cidade de Salvador, em 1835. Dois anos mais tarde, a mãe de Luís Gama foge para o Rio de Janeiro, empurrada pelas perseguições policiais por ter se envolvido como líder do maior levante urbano já ocorrido no Brasil, organizado por

cativos e africanos livres (Reis, 1987, p.6). Ele não veria mais Luísa Mahin, que mais tarde fora deportada para a África. O pai de Luís Gama era branco, um fidalgo português arruinado pelo jogo e a bebida. Aos dez anos de idade, o pequeno Luís foi vendido pelo pai, em 1840, para traficantes do Rio de Janeiro. Ali seria comprado para ser “mané gostoso” (menino escravo para alimentar o sadismo dos senhorzinhos), se não fosse a sua procedência baiana e dos negros malês. Assim, o menino foi recambiado para São Paulo, chegando ali como escravo no mesmo ano. Em 1848, Luís Gama estava alforriado. Depois de cabo graduado da Guarda Municipal paulista, exerceu a profissão de copista e amanuense, tornou-se advogado prático e jornalista famoso. Não só trabalhou como advogado dos escravos, mas também foi uma espécie de protetor de escravos rebeldes que, na fuga, buscavam sua proteção, para depois serem alforriados no Tribunal do Júri. Como rábula, consta que conseguiu a libertação de quinhentos cativos. Na carta de princípios *A Vendôme da Abolição*, o advogado dos escravos pronunciou em júri: “Todo escravo que matar o senhor, seja em que circunstância, mata em legítima defesa” (Apud Ferreira, 2005, p.117-8).

A obra poética de Luís Gama é uma das realizações mais bem sucedidas da poesia negra e da satírica brasileira. Da segunda edição, aumentada, das *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* (1861), merece maior destaque o poema antológico e satírico “Quem sou eu?”, popularmente conhecido como “A bodarrada” ou “Bodarrada”. O “Precursor do abolicionismo no Brasil” (Mennucci, apud Silva, 1998, p.9) foi o primeiro brasileiro a assumir a cor negra, com convicção, na sua escrita. Esse discurso fundador da literatura negra no Brasil ridiculariza o mulato enriquecido, que nega a própria origem afro-descendente, o branco preconceituoso, o escravista, o *status quo*. No dizer de Lígia Fonseca Ferreira: “A bodarrada [138 versos] cristalizou a imagem de um Luís Gama em cruzada contra o branco” (2000, p. XIV). Mas o poeta não se exclui do carnaval de máscaras cômicas, participa da festa e se confunde com os outros satirizados.

QUEM SOU EU?

Se negro sou, ou sou bode,
Pouco importa. O que isso pode?
Bodes há de toda casta,
Pois a espécie é muito vasta...
Há cinzentos, há rajados,
Baíos, pampas e malhados,
Bodes negros, bodes brancos,
Uns plebeus, e outros nobres,
Bodes ricos, bodes pobres,
Bodes sábios, importantes
E também alguns tratantes...
(Gama, 2001, p. 116)

No poema “Bodarrada”, o jogo parodístico nomeia uma nova ordem que, por meio do riso, desmascara a farsa dos que escondem sua etnia, o passado histórico de seus ancestrais e reforçam a ideologia do embranquecimento. Dessa forma, a sátira gamiana tem um sentido destronador, que desloca a hierarquia do poder constituído. Tal relação carnavalesca instaura novos paradigmas que se orientam a partir da visão do negro. A sátira de Luís Gama é delatora e brinca até mesmo com os signos sagrados e litúrgicos da Igreja Católica: “Entre o coro dos Anjinhos / Também há muitos bodinhos”. O tom desmistificador põe em cena o sagrado e o profano, mas de maneira risonha e sem nada de grave, pontuando a duplicidade ambivalente do discurso. Assim, a profanação do sagrado se dá de forma carnavalesca e

alegre, que “regenera e renova” (Bakhtin, 1993, p.409), como se o poeta participasse de uma brincadeira, de um jogo lúdico.

Na suprema eternidade,
 Onde habita a Divindade,
 Bodes há santificados,
 Que por nós são adotados.
 Entre o coro dos anjinhos
 Também há muitos bodinhos.
 (...)
 Haja paz, haja alegria,
 Folgue e brinque a bodaria;
 Cesse pois a matinada,
 Porque tudo é bodarrada!
 (Gama, 2000, p.117-8)

Nessa perspectiva, o poema satírico “Para ouvir e entender ‘estrelas’”, do afro-paulista Cuti, um dos nomes importantes do *Quilombhoje*, retoma a verve dos versos piadas de Luís Gama para destronar o velho mito “Papai Noel”, idealizado pelo imaginário dos brancos como um velhinho inofensivo e bondoso. A sátira picante e o discurso parodístico dão ao poema um tom de obscenidade da praça pública e engajamento, estabelecendo uma fronteira cultural através do discurso negro ao preferir a boneca branca em nome da boneca preta:

PARA OUVIR E ENTENDER “ESTRELAS”

Se o Papai Noel

não trazer boneca preta

neste Natal

meta-lhe o pé no saco!

(Cuti, 1998, p. 51)

A zombaria da paródia carnavalesca é dirigida ao fetiche do branco, subvertendo a figura estereotipada do “Papai Noel” enquanto arquétipo da tradição religiosa cristã e detentor do discurso colonial. Além de dessacralizar um ícone da poesia parnasiana brasileira, Olavo Bilac, ao referir-se irônico e intertextualmente ao soneto “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo”, presente em sua *Via-Láctea*. Daí o caráter ambivalente e carnavalesco da linguagem poética que assimila e subverte os mitos ocidentais, como “Papai Noel”, nos versos acima, para evidenciar o destronamento do preconceito racial através da paródia obscena, da chacota, da sátira e seu viés irônico. Em oposição à linguagem literária que reduz o negro a estereótipos – como os de um ser feio, mau, exótico, incapacitado de se integrar à sociedade civilizada e posto à disposição da sexualidade do homem branco -, a poesia negra adotou um discurso que fala de “dentro” (Gomes, 1988, p. 93) da realidade material e espiritual do negro, dialogando e se identificando com ele, porque é esse próprio negro quem ocupa o lugar de sujeito articulador dessa vertente literária.

Outro ponto importante da obra de Luís Gama é a presença da África, revisitada e recuperada no africanismo das palavras, na simbologia do “tambor” – metáfora universal da resistência negra e noutros estratos culturais. No âmbito da história, por exemplo, faz alusão ao nome da lendária rainha Ginga, da dinastia dos *Ngolas*, mulher inteligente, astuciosa nas estratégias de guerra e hábil nas negociações diplomáticas. O poeta transmite uma significação positiva à memória da rainha angolana. Foi pela reconhecida bravura e resistência armada à

colonização portuguesa (Margarido, 1980, p. 200), que o nome da heroína africana é evocada pelo poeta Luís Gama:

Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,

Ao som de mil aplausos retumbantes,

Entre os netos da Ginga, os meus parentes,

(Gama, 2000, p. 12)

Se em Portugal a expressão “neto de Ginga” adquiriu sentido pejorativo para menosprezar, estigmatizar ou diminuir através do preconceito racial os afro-descendentes; no Brasil, ocorreu o contrário, como atestam os versos acima. Essa oposição de sentidos evidencia o posicionamento ideológico de cada grupo: o branco europeu, que via nessa descendência da rainha Ginga um sentido negativo, e o africano/afro-descendente, que a valorizava a ponto de sentir orgulhoso do seu passado ancestral. Essa visão preconceituosa do branco europeu ficou patente num episódio ocorrido por volta de 1775, quando Caldas Barbosa estava em Portugal, pois com seu alto prestígio junto aos escritores da Metrópole, ele se tornou o primeiro presidente da Nova Arcádia Lusitana. Fato esse que gerou uma série de ataques e insultos por parte do poeta Bocage, alguns de conotações racistas (Margarido, 1980, p. 202), os quais descrevem o brasileiro como “o neto da rainha Ginga” ou “nojenta prole da rainha Ginga” (Bocage, apud Margarido, 1980, p. 200). A rainha Ginga tornou-se símbolo da resistência africana contra os portugueses em Angola. Alfredo Margarido observa que essa mulher guerreira não hesitou em aliar-se aos holandeses contra os portugueses.

A rainha Ginga defendeu as fronteiras do seu reino com valentia e coragem, opondo-se permanentemente à escravidão dos seus vassalos. Surpreendeu os portugueses com suas manobras de guerra e dissimulações. Embora tendo recebido o batismo cristão por iniciativa

própria, nunca inspirou confiança ou fidelidade ao colonizador europeu. Quando se viu encurralada pelo exército lusitano, negociou a aquisição de armas de fogo, para seus guerreiros, com os holandeses e, aliado aos batavos, combateram e derrotaram os portugueses. Referindo-se ao poder de Ginga, Alberto da Costa e Silva assinala: “Ao seu reino chamava *Dongo e Matamba*. E nele se tornara uma adversária ainda mais temível para os portugueses” (2002, p. 443). A rainha não se rendeu tampouco se deixou aprisionar pelas armas de Portugal e aliados, ou se permitiu enganar pelas falsas promessas e acordos de paz propostos pelos lusitanos.

1.3 A literatura sobre o negro, de Castro Alves

O ensaio do contista e poeta Luís Silva (Cuti), “Fundo de quintal nas umbigadas”, apresentado durante o I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros, considera que o “eu poético” negro pode se identificar com o branco ou com o negro. No caso de identificação com o branco, essa relação projeta reflexos negativos e “gera atitudes paternalistas” (Cuti, 1987, p. 152), produzindo o estereótipo de negro aceito socialmente pelo branco. Daí alguns sermões e cartas de Padre Antônio Vieira que tentam fomentar o sentimento de submissão e subserviência entre os escravos negros, o estereótipo da negra como objeto sexual de Gregório de Matos e Jorge de Lima, a negra “boazinha” de Manuel Bandeira, a negra cúmplice e metamorfoseada em demônio de Drummond, bem como o tom de piedade e compaixão da literatura sobre o negro, presente na obra de autores românticos como Castro Alves, Fagundes Varela e outros escritores. Esse tipo de obra literária vem assimilando a mentalidade do colonizador europeu do movimento barroco ao Modernismo brasileiro. Nesses termos, nem a temática, tampouco a cor do escritor são indicativos absolutos da literatura negra.

Luís Gama nos deixa entrever na sua obra satírica que compaixão e pessimismo não recuperam a autonomia psico-social do africano. Isso só pode ser alcançado através da solidariedade e da aceitação da identidade negra: a história, a cultura e a língua dos antepassados africanos. Roger Bastide se equivocou ao afirmar que a poesia negra de Luís Gama não apresentaria diferenças significativas dos versos escritos por Castro Alves e outros poetas brancos do Romantismo brasileiro: “Sua poesia africana [de LG] não é mais do que uma imitação da poesia dos brancos, não tem uma ressonância inédita, nela não se sente correr o sangue nem fremir a carne do africano” (Bastide, 1943, p. 52).

Calcado na concepção analítica do positivismo-determinista, o crítico francês chama o poeta mulato de “pobre escravo” que aprendeu nos livros dos brancos. Seria impossível concebermos Luís Gama ou outro escritor sem as influências do seu tempo. Talvez Bastide desejasse encontrar no Brasil um negro semelhante ao africano. Isso nos faz acreditar que não entendeu perfeitamente a formação identitária do afro-brasileiro. Enfim, o que seria “correr o sangue” ou “fremir a carne do africano”? Os argumentos utilizados por Bastide não são convincentes. Na verdade, a sátira cômica de Luís Gama não se associa ao tom épico-visceral da poesia dos antilhanos e africanos da Negritude literária, que eclodiu na França dos anos 1930/1940, quando a Europa viveu sob as cinzas da Segunda Grande Guerra.

Ao contrário do que disse Bastide, podemos afirmar que Luís Gama se assume como negro em toda sua sátira burlesca e participa do carnaval, da patuscada ao lado dos seus irmãos de cor. Fala de “dentro”, na primeira pessoa do discurso, a partir da visão do outro, do escravizado. Já nos versos de Castro Alves e de seus contemporâneos brancos, em geral, o negro é visto como o outro, de fora, numa perspectiva de distanciamento e na terceira pessoa, como nos versos de “A mãe do cativo”:

Ó MÃE DO CATIVO! que alegre balanças

A rede que ataste nos galhos da selva!

Melhor tu farias se à pobre criança

Cavasses a cova por baixo da relva.

(Alves, 1975, p. 134)

Oposto ao poema de Castro, a sátira de Gama recusa o pessimismo, a piedade, a compaixão, o paternalismo e a filantropia, tão característicos dos versos de denúncia contra a escravidão, escritos pelo “Poeta dos Escravos” e seus contemporâneos brancos. Os comentários de Alfredo Margarido acerca da postura ambígua de Bastide são relevantes para se distinguir o caráter dessacralizador da poesia satírica de Luís Gama do épico-trágico e sacralizante de Castro Alves.

Mesmo se, como salienta com imensa finura Roger Bastide, “este poeta nunca adere aos valores africanos, mesmo denunciando o tráfico e a escravatura, entendidos como factos sociológicos”, que era necessário eliminar, em nome da lógica da civilização branca. Função paternalista e filantrópica, levada a cabo para assegurar a superioridade moral dos brancos. (Margarido, 1980, p. 198).

No poema “A canção do africano”, observa-se uma perspectiva de distanciamento. O “eu-poético” se mantém fora da senzala e, quando fala, o discurso é pronunciado na terceira pessoa. O narrador vê os fatos sem participar das cenas narradas. A África surge como lugar de idealização da condição do negro. Os versos transmitem uma idéia de submissão do negro, como se ele aceitasse resignadamente a condição do cativo, como:

A CANÇÃO DO AFRICANO

LÁ NA ÚMIDA senzala,

Sentado na estreita sala,
 Junto ao braseiro, no chão,
 Entoa o escravo o seu canto,
 E ao cantar correm-lhe em pranto
 Saudades do seu torrão...

(...)

“Lá todos vivem felizes,
 Todos dançam no terreiro;
 A gente lá não se vende
 Como aqui, só por dinheiro”.

(...)

E a cativa desgraçada
 Deita seu filho, calada,
 E põe-se triste a beijá-lo,
 Talvez temendo que o dono
 Não viesse, em meio do sono,
 De seus braços arrancá-lo!

(Alves, 1975, p. 108-109).

Nos versos acima, fica patente a passividade do negro e a piedade paternalista na fala do narrador, que fala na terceira pessoa, e a do escravo negro, na primeira, esta é indicada através das aspas, acentuando os sentimentos de tragicidade e pessimismo do discurso.

Versos como “Tragédia no lar”, “O navio negreiro” e outros de Castro Alves não subverteram a ordem dominante ou despertaram o ódio da classe senhorial como “Bodarrada”, de Luís Gama, tampouco recuperaram a ancestralidade do negro oprimido. O

antológico poema “O navio negreiro” foi declamado por Castro, em 1868, no palco de um teatro de São Paulo, em homenagem ao seu mestre e então deputado, o abolicionista e poeta José Bonifácio, o Moço (Ferreira, 2000, p. LVI), dezoito anos após à promulgação da lei de 1850, que proibiu definitivamente o tráfico de africanos para o Brasil.

O subtítulo “Tragédia no mar”, do poema “O navio negreiro”, já nos remete à idéia de sofrimento do negro durante a travessia marítima. Contudo, o poeta se “inclui no destino dos escravos” (Bernd, 1988, p. 59) ao repetir ao longo das quatro estrofes iniciais do poema, a oração:

‘STAMOS em pleno mar...

(...)

(Alves, 1975, p. 144)

Para assumir posteriormente a voz do branco falando sobre o negro, escrito na terceira pessoa, arremetendo o poeta a uma visão de exterioridade através do tom erudito e elevado das epopéias ocidentais.

Tinir de ferros.... estalar do açoite...

Legiões de homens negros como a noite,

Horrendo a dançar...

(Alves, 1975, p. 147)

O poeta abolicionista indaga à “Musa” sobre a origem do povo aprisionado pelas correntes da escravidão e sob o açoite do “algoz”. O eu-lírico sente a dor do negro, mas não é um deles, quem fala é o eu-lírico branco e fala como branco:

Quem são estes desgraçados,
Que não encontram em vós,
Mais que o rir calmo da turba
Que exercita a fúria do algoz?
(Alves, 1975, p. 148)

No mesmo tom de lamento e comiseração, a “Musa” responde à evocação do poeta e acaba idealizando um modelo de africano forte, quase sobre-humano, selvagem e exótico.

São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz.
Onde voa em campo aberto
A tribo dos homens nus...
São os guerreiros ousados,
Que com os tigres mosqueados
Combatem na solidão...
Ontem, simples, fortes, bravos...
Hoje míseros escravos
Sem ar, sem luz, sem razão...
(Alves, 1975, p. 148).

Sobre o sentimento de compaixão “divina ou humana”, inspirado pelos versos de tom sacralizante do autor de *Os escravos*, o poeta afro-brasileiro Cuti diz que “O porão do navio é o “porão da sociedade”. E já não se insiste com aquela busca de comiseração divina ou humana presente em vários poemas de sua obra. Carlos de Assunção é enfático: “Piedade não é o que quero / Piedade não me interessa”. (apud Cuti, 1998, p. 201-202).

Neste sentido, a obra de Castro Alves é profundamente marcada pelos sentimentos de comiseração e tragicidade que moldam o estereótipo do negro infeliz, sofredor e incapaz de superar as adversidades do sistema de escravidão.

Hoje... o porão negro, fundo
 Infecto, apertado, imundo,
 Tendo a peste por jaguar...
 E o sono sempre cortado
 Pelo arranco de um finado,
 E o baque de um corpo ao mar...
 (Alves, id. Ibid.)

Como defensor da Abolição da escravatura, o discurso humanitário de Castro Alves faz parte do seu projeto de homem comprometido com o destino dos escravos. Contudo, a sua poesia não vai além das idéias aceitáveis pela classe dominante ou setores mais progressistas da elite senhorial. Castro privilegia a visão do branco sobre o negro e vê o africano como o Outro, um ser estranho, uma raça incapaz que precisa ser protegida. Nesse sentido, ele representa a mentalidade do seu tempo, mesmo se insurgindo contra a exploração da mão-de-obra escrava. Daí o olhar paternalista que às vezes se configura como remorso do colonizador. Tais modelos são fornecidos pelo Romantismo europeu, especialmente, pela obra do

romancista e poeta francês Vitor Hugo. No entanto, os versos abolicionistas do jovem “poeta dos escravos” comoveram e continuam comovendo seus leitores. Sua poesia também deve ter influenciado muitas pessoas a pensarem sobre a condição humana do negro cativo. Isso significa que não pretendemos crucificar Castro Alves no abismo da história, tampouco retirar os méritos da beleza dos seus versos ou a sinceridade dos seus ideais abolicionistas, mas demarcar os pontos que tornam a poesia negra de Gama diferente da poesia sobre o negro, do poeta condoreiro.

1.4 Cruz e Sousa: o “emparedamento” e sua relação com o discurso pós-colonial da poesia de Esmeralda Ribeiro e Lourdes Teodoro

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, bruscamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, numa derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... (Cruz e Sousa, 1995, p. 673).

O crítico inglês David Brookshaw assinala que o desespero do “emparedamento” é como: “um lamento pungente de sua situação, preso por todos os lados pelo preconceito” (1983, p. 16). No texto citado, Cruz e Sousa utiliza a metáfora do emparedamento para exorcizar a dor do Ser negro, emparedado num lugar nefasto, asfíxiante e inóspito. Já na sua juventude, o poeta era “muito odiado então em sua terra, pelo fato de ser negro”, observa o

poeta Moreira Vasconcelos (Apud Murici, 1995, p.24). Cruz e Sousa denuncia as hostilidades da sociedade escravista e a parede de “Egoísmos e Preconceitos” que ocultam o negro na periferia da sociedade brasileira. Nesse “entre-lugar”, o eu-lírico projeta-se na dor das clausuras psíquica e social, forjadas pelo preconceito e estigmas criados pelo branco europeu e as elites econômicas, para manterem seus privilégios, confinando os descendentes de escravos no ostracismo histórico e cultural, à margem dos bens sociais e econômicos. Daí o “lamento”, a melancolia, uma espécie de *Banzo*, o sentir-se estrangeiro no seu próprio país, uma vez deslocado para o limbo social, a prisão horrenda de muralhas intransponíveis e, por isso, lugar da ausência, da dor e da prisão involuntária do negro num território desumanizado e hostil: “parede de Imbecilidade e Ignorância”. Essas imagens são metaforizadas nas linhas e entrelinhas da poesia ‘apocalíptica’ de tons intimista e confessional de “Emparedado”.

Cruz e Sousa sentiu bem de perto as agruras do racismo da sociedade brasileira, antes e depois da Abolição. Filho de pai escravo e mãe alforriada, o Cisne Negro, como alguns preferiam chamá-lo, foi abolicionista e viajou por vários estados do país em campanhas contra a escravidão dos negros, proferindo conferências em prol da abolição no Brasil, última nação das Américas a extinguir o trabalho cativo. Ele sofreu o preconceito racial na própria pele e, em 1884, pelo simples fato de ser negro, foi impedido de assumir o cargo de promotor de Laguna, numa reação dos chefes políticos locais (Murici, id., p.25). Um ano mais tarde, dirigiu o jornal antiescravista *O Moleque*, em Desterro, atual Florianópolis, SC, sua cidade natal, e escreveu para tantas outras páginas abolicionistas do país. Cruz e Sousa esteve também no Nordeste do Brasil com grupos de artistas e em campanhas relacionadas à abolição da escravatura. Foi admirado por uns e odiado por outros pelo seu espírito polêmico e crítica à hipocrisia das elites escravista do seu tempo.

A sensação de aprisionamento psíquico ou “emparedamento”, proveniente das relações de preconceito e exclusão sócio-racial, migrou para a poesia de autores negros da

atualidade, como no poema da afro-paulistana, integrante do *Quilombhoje*, Esmeralda Ribeiro:

VÁRIOS DESEJOS DE UM RIO

1

Eu não queria ter em mim

águas incertas

laços de tormentas

mares de castelos movediços

abismo obediente

nem saber que atrás de mim

há comportas com ninhos de serpentes.

Eu queria entender

esta cantiga de criança:

“A menina pretinha será rainha, olê, seus cavaleiros!

Mas está presa no castelo, olê, olê, olá!

E por que ela não foge?, olê, seus cavaleiros!

Mas com quem está a chave?, olê, olê, olá!”

Eu não queria ser levada

pela correnteza de rosa

rosa perfume sem porto

desse meu Rio interno da infância submersa.

(Ribeiro, 1998, p. 67)

A prisão veicula-se na memória inquietante do “não-lugar” do escritor negro. Daí o desejo de reinscrever-se no espaço do “além”, este “espaço de intervenção no aqui e agora” (Bhabha, 2001, p. 27), em que o homem ou a mulher negra não será postulado como estranho ou na condição de inferioridade. Assim, o Eu da enunciação aspira à integração social do negro num território de igualdade racial, onde seja possível se estabelecer uma fronteira da visibilidade positiva do “ser e estar” negro, reconhecendo-se as diferenças física, psicológica, cultural, religiosa e os direitos sociais do afro-descendente.

Preocupada com o futuro, o destino que aguarda os negros “à espera do ano dois mil” e séculos vindouros, Lourdes Teodoro, poeta de Goiás Velho, radicada em Brasília, escreve no tom de uma ironia sutil, melancólica e ao mesmo tempo avassaladora nos fragmentos do poema abaixo, que desmitificam, deslocam o discurso de supervalorização do branco:

A DERRADEIRA UTOPIA

à espera do ano dois mil

desviaram os rios.

(...)

à espera do ano dois mil,

determinaram que a palavra branco

seria o equivalente

de limpo

de verdadeiro

de bom

de belo.

(Teodoro, 1978, p.38-9)

O conceito de literatura negra está associado à consciência solidária do quilombo. No território quilombola não se admitia indivíduos que se identificassem com a visão de mundo ou os interesses do mundo escravagista. Simbolicamente, o eu-poético negro tenta reconquistar um modelo de vida ideal, enquanto metáfora do “Paraíso Perdido”. A África é revisitada e se apresenta como campo simbólico, representando a utopia do negro excluído social e culturalmente da literatura oficial.

Mesmo sem ainda encontrar a recepção desejada no mercado editorial, a literatura afro-brasileira vem se impondo a custo de muita luta para se firmar no cenário nacional; sem, no entanto, renunciar aos seus objetivos estéticos e contra-ideológicos principais que caracterizam essa escrita desde sua gênese, como arte voltada para as questões cruciais dos negros: engajamento, resistência, memória, identidade, etc., e se relacionando com outras culturas. Mas isso não basta à literatura afro-brasileira, principalmente se pensarmos em termos da riqueza estética e no ornamento da linguagem da poesia narrativa e de memória da literatura feminina escrita por mulheres negras do Quilombhoje, como Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Miriam Alves e nomes desvinculados desse movimento literário como Lourdes Teodoro, Tânia Lima e outras vozes da poesia contemporânea.

CAPÍTULO 2

2 A INVENÇÃO DA DIÁSPORA AFRICANA NAS AMÉRICAS

Memória, história, identidade cultural, oralidade e *Negralização* da escritura poética

VIVA A RAPAZIADA DA CANELA SUJA

A MINHALMA nasceu africana

Aprendi a amar com as águas do rio

Compus meus poemas com o povo na rua

Com o povo na rua cantei e dancei...

Vem Mariana teu poeta te chama

Ó Margarida não fuja de mim

Amanhã ó Maria terei um jardim

com flores de ouro pra te ofertar

A lua veio ontem ó doce Iracema

Cantando pra mim poema de amor

Na noite de ano eu vi Yemanjá

Em beijos e abraços na beira do mar

Ontem a folia entrou lá em casa

Cantou dançou pro molengo poeta

Eu vi um palhaço

Mais poeta que eu

Hoje tem espetáculo?

Tem sinsinhô

Viva a rapaziada da canela suja!

(Solano Trindade, 1961, p. 62).

Nas páginas iniciais do livro de memórias *A Map to the Door of No Return*, a afro-canadense Dionne Brand relembra seus treze anos de idade, quando revela seu desejo e inquietação para recuperar a memória dos ancestrais negros durante suas conversas com o avô, que lhe diz saber o nome e de onde viera o seu povo. Emocionada, ela cita num tom de indagação e expectativa o nome de todos os povos africanos que conhece: “Yoruba? Ibo? Ashanti? Mandingo?” (Brand 2002, p. 3). Espera ansiosa a confirmação de um dos nomes sugestionados. O avô retruca dizendo que não era nenhum deles, mas lembraria se ouvisse alguém falar o nome verdadeiro da nação ancestral. Em seguida, fica aborrecido com as indagações insistentes e a curiosidade da neta, por se sentir incapaz de responder suas perguntas. A partir de então, ela demonstra maior afeto pelo avô, procura agradá-lo, tornando-se mais gentil e prestativa para com ele, com o objetivo de ser retribuída com a revelação da etnia dos seus antepassados. Mas os esforços são em vão, quando, posteriormente, os dois concluem um tanto tristes, decepcionados e confusos, que a lembrança do nome dos ancestrais havia se apagado da memória do avô (idem).

Esse tipo de acontecimento é comum entre os afro-brasileiros. A maioria dos negros das Américas sabe muito pouco ou perderam totalmente o vínculo com a história dos familiares que foram escravizados. Hoje, com certo empenho, é possível garimpar a memória

dos antepassados mais próximos através das conversas com os nossos tios, pais, avós e chegarmos à história fragmentada dos nossos triavós cativos. Há um abismo que nos separa desse fato através do esquecimento da memória ancestral. A impossibilidade do regresso à terra natal, a violência da escravidão, a separação dos parentes, amigos ou pessoas do mesmo grupo étnico foram ocultando pouco a pouco as lembranças e imagens do mundo despedaçado que ficara para trás, perdido no labirinto das noites de sofrimento e humilhação. O nome tribal e o lugar de origem dos ancestrais africanos foram apagados da memória dos seus descendentes.

A memória histórica da Diáspora¹ africana é, na sua essência, fragmentada, lacunar. Abriu-se em abismo na travessia dos mares a caminho da escravidão – a rota do inferno do africano, cujo trajeto é impossível de refazer pela porta de saída, a porta do *entre-mar* que nos empurrou na direção dos campos de trabalho escravo nas Américas. Na ultrapassagem do limiar da “Porta do Não Retorno”, milhões de africanos pereceram na guerra fratricida da captura, na travessia marítima, de maus-tratos, *Banzo*, nas guerras libertárias dos quilombos ou *marronage*² no Novo Mundo. Nesse espaço fronteiriço, os africanos lembraram o passado livre, as pessoas amadas, a terra perdida. Isso significou para muitos uma ferida incurável, aberta pelo martírio e o vazio da viagem que nunca mais os devolveria de regresso à África. Para outros, a travessia foi o começo de uma vida marcada por diversas formas de resistência cultural, armada ou estratégias de convivência no seio da sociedade escravista. Citado em *A Travessia da Calunga Grande*, George Grey nos revela que todos os africanos cativos com os quais conversou, não haviam esquecido sua terra e manifestavam um “desejo ardente” de retornar à terra natal: “Conversei com muitos deles (escravos) sobre sua terra e

¹ Diáspora. Palavra de origem grega que significa “dispersão”. Antes, designava “principalmente o movimento espontâneo dos judeus pelo mundo, hoje aplica-se também à desagregação que, compulsoriamente, por força do tráfico de escravos, espalhou negros africanos por todos os continentes” (Nei Lopes. *Diáspora africana*, São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 236).

² Significa a resistência, a comunidade ou povoação habitada por cativos refugiados na mata, em lugares de difícil acesso, semelhante aos quilombos brasileiros. O termo *marronage* designa a instituição desses negros fugitivos da escravidão nas ex-colônias francesas do Caribe.

Nenhum se havia dela esquecido, mas todos expressavam o mais ardente desejo de voltar a vê-la. Eles denominam a si mesmos “cativos” e não “escravos” e se mostram intransigentes no que diz respeito a esta questão” (Apud Moura, 2000, p.13).

Em “Viva a rapaziada da canela suja!”, Solano Trindade evoca o imaginário afro-descendente: “as águas do rio”, a “casa”, a “rua”, a festa coletiva. O eu da enunciação pertence a esse mundo negro, fala de dentro da cultura negra, no meio do povo e dentro da celebração popular. O poeta negro é um homem comum, que se reconhece nas suas origens, mas também reconhece o outro. Ele canta, dança com o povo. Abre as portas da sua casa para a “folia”, os ritmos da música africana, a identidade e a memória oral da gente negra: a “rapaziada da canela suja!” Desse modo, o rito coletivo *negraliza*o espaço diaspórico através da *negro-indianização* da cultura: “Yemanjá”, “Iracema”, consubstanciando a recriação da memória dos antepassados negros a partir da relação com as culturas de outros povos das Américas.³

Na concepção de Edward Said: a “cultura designa todas aquelas práticas, como as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos” (Said, 1999, p. 12). Nesse sentido, os africanos vitimados pelo tráfico negreiro e seus descendentes reinventaram a África nas Américas. Eles trouxeram seus deuses, sua cultura: música, canções, danças, narrativas, lutas, saber, pensamento. O que não se extraviou na ultrapassagem do Atlântico, foi na sua essência preservado ou estrategicamente recriado como forma de resistência ao cativo, ao aprisionamento do corpo e da alma.

³ Do verbo *negralizar* ou do substantivo *Negralização*. Criado por nós para designar a recriação da cultura da diáspora negra através da relação entre diferentes etnias africanas, ou do cruzamento das culturas destes povos com as dos habitantes das Américas, como a negro-indianização, negro-europeização, negro-arabianização, negro-niponização das identidades pós-coloniais.

A abolição da escravatura não emancipou os negros. Não lhes garantiu os meios de ascensão social, cultural ou econômica na sociedade livre. Assim, ao discutirmos alguma questão de ordem racial, devemos ser cautelosos para não cairmos na tentação da ofensa contra *o branco ou quase branco*, isso para parafrasear uma canção do poeta e compositor Caetano Veloso. Reivindicaremos nossa dívida histórica e literária. Por exemplo, o que você acha das ações afirmativas? Certamente os teóricos cartesianos apontarão o dedo inquiridor na minha direção: - Esse tipo de argumento não é adequado a uma tese de Doutorado em Letras. Além do mais, não seria um tipo de segregação racial levada a termo pelo próprio negro? Direi somente que estamos falando de literatura negra, especialmente de poesia negra das Américas. A cultura é móvel, circular, assim como a poesia e os estudos literários. Fomos segregados desde o navio negreiro, *plantations*, trens, ônibus, morros, guetos e periferias urbanas, metaforizados na poética de Solano Trindade, Langston Hughes e de outros trovadores da Diáspora. Construimos as bases da economia, a cultura do país. Das senzalas, o negro foi empurrado para a prisão social dos morros, guetos ou favelas. E se o conflito racial vier à tona como nos Estados Unidos? - Indagam. Mesmo entre os brancos há um número considerável de pessoas que concorda com a cota para negros e índios na universidade pública, embora a maioria dos brasileiros brancos seja contrária às ações afirmativas. E isso é normal. A estatística indica também que a maioria dos afro-brasileiros da classe média é contra as cotas, mas um percentual bastante elevado da classe popular se mostra favorável. Os que não se assumem como negros são radicalmente contra. O que acontecerá quando um dia deixarmos de atender às prerrogativas dos brancos na relação social, no campo da estética literária, das artes em geral e no modo de Ser negro?

Para Frantz Fanon, "... a alma negra, na maioria das vezes, é uma criação do Branco" (1983, p.14). Mas não são todos os negros que se aceitam ou se aceitaram como invenção dos brancos. O europeu inventou uma imagem falsa do homem africano como se este não fosse

um ser humano igual ao branco, dotado de cultura e inteligência, mas um animal abaixo da linhagem humana, quase irracional ou raça inferior que havia nascido para ser escravo. Histórias, lendas, anedotas, piadas contadas pelos brancos estão repletas de estigmas que deformam o caráter do negro, fixando-lhe o estereótipo de indivíduo “feio”, “ruim”, malvado, horrendo, que suscita medo às crianças brancas. Fanon se reporta a essa imagem atemorizante do negro, deformada pelo olhar do branco: “Mãe um negro, tenho medo!” “Medo! medo! começavam a ter medo de mim. Quis me divertir, até perder o fôlego, mas tornou-se impossível” (idem, p. 93). Essa distorção fere profundamente a alma negra, a nossa auto-estima. Talvez seja preciso mais algumas décadas ou século para se extinguir o preconceito racial contra o negro, reconstituir a imagem refletida no espelho quebrado. Uma espécie de “lavagem cerebral” fez o colonizado se voltar contra si mesmo, tornar refém do seu complexo de inferioridade, fomentado através da assimilação do pensamento do colonizador branco. Os negros acometidos por esse sentimento recusaram a origem ancestral, a cor da pele, o próprio corpo negro e desejaram embranquecer, tornando-se “um negro de alma branca”, como sentenciam o provérbio popular. Contudo, desde os primeiros negreiros aportados nas Américas, o cativo demonstrou coragem e disposição para reconstruir sua memória cultural e reconquistar a liberdade.

Os negros experimentaram a dupla experiência do “não-lugar”, tomado ao extremo de uma “definição negativa” (Augé, 2004, p.77). Podemos observar na citação de Grey, que os africanos se auto-reconheciam “cativos e não escravos”. Eles vivenciaram a terrível dor do exílio, da prisão, do trabalho forçado e desumano na terra estrangeira. O “desejo ardente” de um dia regressar à Mãe África era como um rio perene, algo que fazia parte da vida diária e do imaginário dos negros, que durante os ritos e celebrações noturnas reincorporavam a vida de antes, o que haviam sido nos reinos africanos. O navio negreiro partiu da África para as Américas, deixando atrás de si um abismo irreparável. O *Banzo* é a tristeza da não aceitação

de viver como desterrado ou na condição humilhante de escravo. Este sentimento de ausência e vazio se transformou no lamento triste das canções de trabalho, no *blues*, na ladainha da capoeira, na vertente da poesia de memória narrativa e outras formas de cantos e canções melancólicas afro-descendentes. A literatura negra nasceu na encruzilhada cultural da Diáspora do Novo Mundo, no lugar da *Negralização* da memória identitária através do processo de reterritorialização da cultura africana nas Américas. Lugar de trânsito dos cantos, das canções, das narrativas da tradição popular, da fala e do deslocamento da escrita ocidental. Dizemos que a escritura negra é feita de “vestígios”, de fragmentos da cultura dos povos negros que transplantaram a África para o Novo Mundo e da relação destes e seus descendentes com a cultura de outros povos. A nossa poesia transcende o sentido de pureza da literatura clássica do ocidente. No dizer de Édouard Glissant: “O pensamento do vestígio é aquele que, hoje em dia, se inclui mais eficazmente à falsa universalidade dos pensamentos de sistema” (2002, p. 19).⁴

A metáfora da “Porta do Não Retorno” representa também a fragmentação, as suturas do esquecimento que há na fala e escrita dos milhões de negros da Diáspora, quando tentamos contar a história dos nossos familiares, falar do nome e lugar dos nossos ancestrais. Isso cria dentro de nós a sensação de estar suspenso no ar, como se a terra deslizesse sob nossos pés. Flutuamos numa espécie de barco sem rumo, na busca de uma memória rasurada ao longo de quatro séculos de escravidão. Ficamos à deriva sobre o abismo oceânico, à procura de um lugar que deixou de existir. Sem condições de pousar no território de origem, porque esse campo da memória foi fragmentado.

Herdamos as marcas da escravidão que permanecem cravadas no nosso corpo, na pele e na alma, como alguma coisa inapagável. Mas a narrativa dos autores negros tenta inverter a

⁴ Tradução nossa. “El pensamiento del rastro es aquel que se inserta hoy día más eficazmente en la falsa universalidad de los pensamientos” (Édouard Glissant. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002, p.19).

mentalidade do senso comum, procurando dar um sentido positivo à história dos ancestrais escravizados. Tiraram-nos o direito de “pertencimento” e nos deram em troca “o não-pertencimento”. Os negros se auto-reinventaram nesse lugar da ambivalência, lugar da refundição de diversas etnias africanas e o ser negro num só corpo, que fazem parte de duas vidas e dois mundos ao mesmo tempo - o Velho e o Novo Mundo, ou a nenhum lugar por pertencermos a dois lugares diferentes. A falta de reconhecimento dos negros pelo outro - os brancos, os “meio brancos” ou mestiços - é algo que ainda faz os negros da Diáspora brasileira se sentirem caminhando sobre um terreno movediço. Dionne Brand expressa essa sensação incômoda de estar e não estar no lugar em que estamos, como se vivêssemos num lugar em que ficção e realidade se confundem: “Viver na Diáspora negra, eu acho que é viver como uma ficção – uma criação de impérios, e também auto-criação. É ser uma pessoa vivendo dentro e fora dela” (2002, p.18).⁵

Não seremos mais os mesmos, o que fomos antes de cruzar o limiar da “Porta do Não Retorno”. A Abolição não emancipou os negros dos estigmas e estereótipos raciais, não lhe devolveu o nome, o lugar perdido, o corpo e a alma sem as marcas do ferro e da corrente do navio negreiro que nos arrastou para o Novo Mundo. Ficou o mal-estar, o sentimento de ausência, a sensação de ser e não-ser um estrangeiro na terra que também é nossa, reinventada pelos nossos ancestrais e por nós mesmos, cujo lugar é reivindicado como tal na poesia da Diáspora.

A utopia do poeta afro-descendente, que fala da história, da memória cultural e da condição humana do negro, é abrir novas trilhas e desvios para reforjar ultrapassagens através da porta, inventando uma saída mítica e real. Refundir nas forjas e bigornas das Américas: a sutura do presente ao passado, criando perspectivas para o futuro, que há de nos devolver

⁵ Tradução minha. “To live in the Black Diaspora is I think to live as a fiction – a creation of empires, and also self-creation. It is to be a being living inside and outside of herself” (Dionne Brand. *A Map to the Door of No Return*. Canadá: Vintage Canada Edition, 2002, p.18).

parte do que fomos da nossa memória perdida, que deslizou nos intervalos da nossa mente. Para Dionne Brand, esquecemos o nosso nome familiar, o lugar de origem e da memória ancestral, porque não sabemos dizer precisamente de onde viemos. Não somos daqui, das Américas, nem de lá, da África? Pertencemos a dois lugares, a duas almas. Vivemos no “entre-lugar” da história (Santiago, 2000, p.9). Na verdade, não somos ainda o que desejamos ser neste lugar de encruzilhadas. Quando muito, chegamos a descobrir o nome dos nossos triavós. Mas não sabemos precisamente de que lugar da África vieram nossos ancestrais, seu nome tribal ou a que povo pertenceram: “Nós não éramos do lugar onde vivíamos e não conseguíamos lembrar de onde éramos ou quem éramos” (Brand, 2002, p. 5).⁶

Um povo sem memória não terá certamente o que esperar do presente, tampouco do futuro. A literatura da diáspora deseja refazer esse retorno por uma porta de entrada e saída, caldeando a sutura, o elo de ligação da memória perdida. Isso ao modo estético de um ferreiro que caldeia⁷ o aço no ferro trincado, restaurando as trincaduras deste metal. A poesia negra transita no campo de fundição da memória despedaçada, evocando imagens e lembranças da história silenciada pela não-relembração do lugar e do nome ancestral, esquecidos no *entremar* a caminho do Novo Mundo. Fomos recriados neste “não-lugar” que é também o lugar de fundação da Diáspora negra - um “lugar esvaziado de começos” (Brand, 2002, p. 5), território de ressignificação da identidade cultural do africano e seus descendentes, onde é instalada uma dupla relação “num campo de pertencimento ou não-pertencimento” (Idem) do ser e do

⁶ Tradução nossa. “We were not from the place where we lived and we could not remember where we were from or who we were” (Dionne Brand, idem, p. 5).

⁷ Do verbo caldear. Processo rudimentar utilizado pelos antigos ferreiros para fazer o ligamento de uma barra de aço noutra de ferro, com o intuito de dar maior consistência à ponta de uma alavanca, picareta, ponteira ou outro tipo de instrumento de escavação. Caldeia-se com areia grossa, lavada, limpa, tirada do leito dos rios ou riachos. Faz-se uma cavidade na extremidade das barras de ferro ou de aço, introduzindo uma dentro da outra. Depois são levadas ao fogo até atingir uma temperatura bastante elevada. Ambas são mergulhadas rapidamente num recipiente com areia, ou seja, pulverizadas com areia, levada de volta ao fogo e malhadas na bigorna. Hoje, este processo de ligamento alquímico é substituído pela solda elétrica dos metalúrgicos modernos, embora os ferreiros das pequenas cidades do Nordeste e de outras regiões do Brasil ainda continuem preservando essa antiga tradição. Por exemplo, Vitorino Ferreira, meu irmão, que vive em Floriano/PI, domina os dois processos: o antigo e o moderno, ou seja, caldeia o ferro com areia e faz a solda elétrica.

não-ser, quando dois eus negros: um presente e um outro passado passam a ocupar um só corpo negro.

O escritor da Diáspora rastreia a memória adormecida num lugar entrecortado por labirintos. Neste sítio de fissuras as lembranças e experiências do passado são apagadas do presente, como um rio que deixou de ser perene e necessita das águas de outros rios, seus afluentes, para desaguar no mar. Qual é o nome do nosso ancestral e a que nação pertencera? De que lugar da África viera para as Américas? Como refazer o caminho de volta à memória e à história dos nossos familiares? Mas é, sobretudo, o sentimento de ausência, que aciona o engenho para fundir a memória histórica e social, a agudeza inventiva de uma poética da *Negralização*. Esse vazio a que me refiro, está na significação da “Porta do Não Retorno”.

Não ter um nome, era não ter passado, não ter passado apontado pela fissura entre o passado e o presente. Essa fissura é representada pela *Door of No Return*: esse lugar de onde nossos ancestrais partiram de um mundo para outro: do Velho Mundo para o Novo. O lugar onde todos os nomes foram esquecidos e todos os começos refundidos. Num sentido mais isolado, isso foi o lugar de fundação dos Negros na Diáspora do Novo Mundo. Ao mesmo tempo em que significava o fim de prováveis começos. Começos que podem ser notados através do nome de histórias familiares, que se estendem além, em direção ao passado, quinhentos anos ou mais, ou tipos de começos que podem ser expressados por um nome, que por outro lado demarcou o território ou sua ocupação. Estou interessado em explorar este lugar de fundação – a *Door of No Return*, um lugar esvaziado de começos – como um campo de pertencimento ou não-pertencimento (Brand, 2002, p.5-6).⁸

Esgaravatar o “nome de histórias familiares” (idem, p.5) na busca do encontro do lugar de origem e de chegada dos antepassados. O fato é que, se não é impossível, também não é fácil ou comum, entre nós, descendentes de africanos na Diáspora, alguém conseguir transpor o abismo da “Porta do Não Retorno” para descobrir o nome e o lugar de origem na

⁸ Tradução nossa. “Having no name to call on was having no past; having no past pointed to the fissure between the past and the present. That fissure is represented in the Door of No Return: that place where our ancestors departed one world for another; the Old World for the New. The place where all names were forgotten and all beginnings recast. In some desolate sense it was the creation place of Blacks in the New World Diaspora at the same time that it signified the end of traceable beginnings. Beginnings that can be noted through a name or a set of family stories that extend farther into the past than five hundred or so years, or the kinds of beginnings that can be expressed in a name which in turn marked out territory or occupation. I am interested in exploring this creation place – the Door of No Return, a place emptied of beginnings – as a site of belonging or unbelonging” (Dionne Brand, *ibidem*, p. 5-6).

África e mesmo chegar ao nome do ancestral escravo na Diáspora. Depois de alforriados ou anistiados pela Abolição, os africanos que retornaram ao Continente Negro tiveram sérias dificuldades para reencontrar seus parentes, ante uma terra totalmente arrasada, devastada pela escravidão com suas fronteiras geográficas, culturais e lingüísticas confundidas ou destruídas com a ocupação do conquistador europeu.

A afirmação de Dionne Brand nos remete à história da escravidão, às imagens da ação cruel e desumana através da qual o sistema escravista tentou esvaziar a memória do nome ancestral do africano no momento do embarque no navio negreiro, na travessia, nos mercados de venda de escravos e no curso de sua vida. O cativo era marcado a ferro quente ou recebia um nome estranho à sua origem familiar através de um batismo cristão, cujo nome fictício o negro era obrigado a carregar até o fim da sua vida, quando não tivesse que adotar um nome dado pelo comprador ou adotar o sobrenome deste. O nome era uma forma de resguardar a propriedade escrava. Apagava-se o nome ancestral do africano, simbolizando o corte umbilical com o passado. E, o pior, rebaixava-o à categoria de “escravo”, “raça inferior”, “animal”, “semi-animal” e a outros tipos de grosserias. Isso representava a porta de entrada para o inferno psicológico dos negros, quando nossos ancestrais foram esvaziados da sua identidade pessoal e coletiva através da perda do nome, do lugar e do próprio corpo, tornando-se propriedade de outrem, de um senhor de escravos.

A Diáspora negra renasceu do caos da escravidão, das cinzas da história para começar uma vida nova no “fim de prováveis começos” (Brand, p. 5). A identidade dos povos da Diáspora foi criada nesse tempo e lugar, reinventada nesses quinhentos anos da presença e participação do africano e seus descendentes na construção das Américas. Os fragmentos da memória ancestral são transmitidos de pais para filhos, embora não tenhamos a consciência dos níveis de relação entre a herança do passado e a vida presente.

“O que passou não passou... / Dói como unha encravada” (Ferreira, 2004, p.15). Não poderemos voltar a ser o que fomos antes da entrada forçada no navio negreiro. Isso foi um tipo de morte parcial do nosso Ser, da nossa alma para o renascimento no corpo estigmatizado pelas correntes da escravidão. Na África havia escravos de guerra como já tivera todo o Mundo Antigo. Tratava-se de uma escravidão patriarcal, completamente diferente da criada pelo mercantilismo europeu. Em geral, o cativo era prisioneiro de guerra e podia se integrar, de diferentes maneiras, na sociedade a que servia. Não podia ser vendido e seus filhos nasciam livres. Estes eram reconhecidos como membro da família do senhor. A identidade étnica, as tradições e a autonomia econômica do escravo eram respeitadas pelo grupo dominante. O tráfico não era uma prática comum às comunidades africanas. Isto somente acontecia em casos excepcionais, como nas épocas de fome ou em caso de escravidão motivada por crimes graves. Em geral, era muito rara a compra individual de escravo. “O tráfico de escravos eram instituições estabelecidas nos Estados sudaneses da África ocidental, do século XI ao século XVI” (Gorender, 1992, p. 126). Cumpre ressaltar que esse tráfico africano era em proporções muitíssimo inferiores, se comparadas ao tráfico fundado e sustentado pela Europa. O Continente Negro nunca passara pelos horrores de uma escravidão em massa, como essa inventada pelo conquistador europeu que, aliado aos interesses de alguns chefes de Estado ou de povos inimigos, chegou a dizimar nações inteiras através da fomentação da guerra fratricida para a captura do africano. A escravidão se deu em função da economia das nações do ocidente que, uma vez enriquecidas pelo tráfico negreiro e o trabalho escravo nas suas colônias, promoveram a revolução industrial e o capitalismo no ocidente.

Com a conquista das Américas, o império europeu e a burguesia metropolitana, ávidos de lucro, necessitavam de uma mão-de-obra de custo mínimo para trabalhar na produção do açúcar, do algodão, do café, nas minas, na criação de gado e noutros sistemas de plantações das colônias americanas. A venda de africanos para as colônias do Novo Mundo

transformara-se um negócio altamente rentável, despertando a cobiça do Velho Mundo europeu. Em 1718, a Coroa portuguesa perdeu o monopólio do tráfico humano nas costas da África, deixando de exercer o domínio absoluto sobre esse comércio genocida. O negro tornara-se a moeda mercantil, adquirido por baixo preço na África, em troca de produtos europeus de valor ordinário. Na América, o negro era trocado por matérias-primas, as quais eram vendidas por preços elevados na Europa, conferindo margem de lucros altíssimos aos comerciantes. As grandes potências da Europa, como Inglaterra, França, Espanha, Holanda passaram então a se beneficiar diretamente das transações mercantis do litoral africano. Essas nações intensificaram ainda mais o comércio dos horrores, enriquecendo com lucros que atingiam entre 300% a 600%. Em poucos mais de um século, a população de negros nas colônias americanas aumentou de 3,5 para 9,5 milhões de habitantes. O comércio negreiro custou milhões de vidas humanas. O Brasil foi a colônia que mais escravizou, recebendo, aproximadamente 3,6 dos mais de 9,5 milhões dos africanos traficados para as Américas. Durante muito tempo, entretanto, os manuais da historiografia oficial não relataram os vários tipos de resistência escrava (Ferreira, 2005, p.31).

No Novo Mundo, muitos negros matavam seus senhores, feitores e, às vezes, a família destes, quando trespassados por um acesso de ódio e vingança. Isso geralmente acontecia nas fazendas e era seguido de fuga individual ou coletiva para os quilombos. Outros escravos preferiam morrer, pois a morte seria melhor do que a escravidão e daria um fim à sua dor. Daí a frequência de suicídios. Os filhos da mulher escrava também se tornavam escravos. As crianças negras eram vendidas a outros senhores. E não foram raros os casos de infanticídios, quando a mãe cativa num acesso entre desespero e loucura preferia matar o filho a entregá-lo ao mercado de escravos negros. Esse tipo de episódio é narrado no romance *Amada*, da afro-norte-americana Toni Morrison, cuja ação trágica desencadeia uma série de outros episódios da intriga romanesca que estão relacionados ao sobrenatural e à memória da escravidão.

A memória histórica nos interessa muitíssimo, queremos saber o que somos na verdade, reconhecemo-nos na nossa descendência africana e assunção do ser negro. Contar a nossa história, a história dos nossos familiares. Os afro-brasileiros precisam gostar de si mesmos. As pesquisas apontam que a maioria dos brasileiros nega a sua cor ou não se reconhecem na sua origem racial. Por exemplo, até a pouco, Ronaldinho, “o fenômeno” do futebol mundial do século XXI, não se reconhecia como negro (não o condenamos por isso). Mesmo depois de ter sido hostilizado algumas vezes sob os apupos de “macaco” pela “galera enraivecida”, nos estádios da Espanha, juntamente com outros companheiros de profissão, afro-descendentes que jogam em clubes da Europa. E mesmo nos estádios do Brasil, alguns têm sido hostilizados por colegas brancos e não brancos. Diz Fanon: “O Negro que quer embranquecer sua raça é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao Branco” (1983, p.12). Certamente, teríamos mais motivos para odiar do que para ser odiados. Mas o ódio é tão “irracional”, estúpido e “infeliz” quanto o preconceito racial. O ódio não nos levaria a lugar algum. O livro *Pele negra, máscaras brancas*, do médico psicanalista Frantz Fanon, fala do preconceito de cor, do dilema da assunção racial, da “vergonha”, do medo de ser negro, do aprisionamento interior dos negros das Américas: “A vergonha. A vergonha e o desespero de mim mesmo. A náusea. Se me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Se me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou lá, sou prisioneiro do círculo infernal” (Fanon, 1983, p.96).

Parece que vivemos uma ficção, um mito mal engendrado. Mas qual o afro-brasileiro que aceitou a cor, a raça, o passado histórico sem nenhum conflito? No dizer de Du Bois, é preciso rasgar o “sombrio véu da cor” (1999, p. 231) que nos oprime ou inferioriza. Não ter vergonha, receio de ler ou ignorar o que escrevemos. Isso é o que desejo e espero dos leitores negros e brancos. É preciso que se diga o que se quer na verdade. Autonomia estética, um novo cânon – a literatura negra. Mudar o mundo. Pertencer de fato ao mundo. Essa é a voz

dos poetas, romancistas, contistas, dramaturgos, artistas negros das Américas. Um herói, uma heroína ou mesmo um anti-herói que tenha a minha cara, que fale a minha língua, que pareça comigo, que seja negro como eu e viva perto, dentro de mim. Se reconheça no mundo negro e noutros mundos. Por que temos medo de nos dizermos negros? Por que temos medo de olharmos frente a frente, refletidos ao espelho? É preciso fazer uma literatura que fale de nós mesmos e do outro, dos nossos amores, temores, anseios e utopias.

A poesia épica dos afro-brasileiros reivindica os direitos sociais, a identidade cultural, a memória: conta a história dos heróis das lutas libertárias durante a escravidão e tenta inventariar a vida das pessoas comuns, em especial seus familiares negros, reinventando a memória ancestral a partir da narrativa de experiências pessoais dos pais e parentes mais velhos. Estes que costumam narrar fatos relacionados à sua vida, episódios nos quais estiveram envolvidos com pessoas da família, lembrando alguns vestígios da memória esquecida que revelam fatos sobre a vida e o nome dos nossos avós, bisavós, triavós. Esse tipo de memória oral é um dos caminhos que não devem ser desprezados pelos escritores negros, por oferecer algumas pistas surpreendentes que, se não nos levará de volta além da “Porta”, pelo menos começaremos a espreitar através das suas frestas. Eurídice Figueiredo comenta: “A obsessão pelo passado é, segundo Glissant, um dos referentes essenciais da produção literária nas Américas porque o escritor estabelece uma cronologia embaraçada, pelas razões coloniais” (1998, p.99).

Esta obsessão da escritura literária da diáspora pela história dos antepassados escravizados, a memória biográfica dos familiares e a narração autobiográficas são ampliadas no campo identitário da poesia negra de Solano Trindade, Langston Hughes, Nicolás Guillén, Aimé Césaire e muitos outros poetas contemporâneos das Américas. Isso sinaliza a relação intertextual existente na obra poética desses autores, que reivindicam uma América mais humana, uma América que seja também para os negros, assim como tentam reviver os heróis,

mitos, lendas através da pesquisa histórica, da memória coletiva ou da memória pessoal do escritor. Como é sabido até aqui, a estética negra assenta seus fundamentos na oralidade, na tradição oral de origem africana e sua “tradução” ou recriação na diáspora negra. Glissant entende que “estamos vivenciando a passagem da escrita à oralidade, e não mais da oralidade à escrita” (2005, p.47).

“A batida baixa dos tambores tam-tam, / A batida lenta dos tambores tam-tam,” (Hughes, 1995, p.28).⁹ Essa poesia da diáspora busca sua gênese mítica e rítmica nos tambores da África Antiga, nas memórias da fala e do corpo africano, transplantados para o Novo Mundo, sem, no entanto, se omitir do diálogo com a tradição escrita e a cultura de outros povos, mantendo suas bases na oralidade dos ancestrais negros. Primeiro foi a Palavra, o Verbo, a Fala de Deus que criou o Mundo. Supõe-se que depois, muito depois, veio a escrita para gravar a palavra, representar a fala na escrita. A criação oral e a escritura são ditadas pelos deuses? Ambas são dotadas de emoção e inteligência divinas, se admitirmos a existência de um Deus criador do Universo, capaz de interferir sobre a criação dos humanos. Então, podemos afirmar que a Bíblia é um livro inspirado pelos deuses, assim como os cantos sagrados da Mitologia dos Orixás que são mais antigos do que as escrituras bíblicas.

“O sonho de toda a humanidade é que sua língua lhe tenha sido ditada por um deus” (Glissant, 2005, p.34). Cada povo possui seus mitos de fundação, suas narrativas de gênese e criação do mundo. Deseja “que sua língua seja a língua da identidade exclusiva” (idem). A criação poética de todos os povos passa pelo mesmo trânsito ou “transe” dos sentidos: a mente e o corpo. Se todos os livros são inspirados por Deus, julgamos que todo o canto, canção, conto, narrativa oral são também inspiradas por uma força divina. O que muda é tão somente o nome do instrumento de recepção, do corpo receptor: o cavalo, o profeta, o vate, o poeta, o

⁹ Tradução nossa. Fragmentos do poema “Dance Africaine” (“Dança africana”) de Langston Hughes: “The low beating of the tom-toms, / The slow beating of the tom-toms” (*The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classics Ed., 1995, p.28).

escritor. A concepção de que apenas a escritura seria ditada pelos deuses, parte da visão eurocêntrica do colonizador que subestimou a cultura oral do colonizado, para justificar a dominação e a falsa supremacia da raça branca ante o negro, o ameríndio, desconsiderando a diferença, a cultura, a religiosidade e os valores do outro. Nesse sentido, Édouard Glissant declara:

A escrita, ditada por deus, está associada à transcendência, está associada à imobilidade do corpo, está associada a uma espécie de tradição de encadeamento que chamaríamos de pensamento linear. A oralidade, o movimento do corpo se manifestam na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias, e tudo isso se dá bem longe do pensamento da transcendência, e da segurança que o pensamento da transcendência continha, bem como dos exageros sectários que esse pensamento desencadeia como que naturalmente (Glissant, 2005, p.47).

A poesia negra é uma “caixa de ressonância” (Cutí, 2004, p.21) que amplifica a circularidade das narrativas da fala, do canto, dos tambores e do corpo gestual. A transculturação da memória: as vozes dos nossos ancestrais africanos, os milhões de vozes que se multiplicaram na terra do cativo, nas Américas. Esse tipo de poesia é uma espécie de arquivo, de reservatório da fala e do corpo. Tal escritura quer saltar fora do papel, ser falada aos gritos, guturalizada, declamada, cantada, gesticulada ou dançada sob o movimento do corpo. Desse modo, poderá ser acionada em circunstâncias e lugares diversos, rearticulada, retirada do silêncio da imobilidade da escrita, do papel, para ser readaptada ao corpo em movimento, na performance do corpo como lugar da poesia. Por isso, quando o poeta negro de hoje escreve, ele se torna um amplificador, um reverberador da voz de milhões de negros. Busca o pulsar das veias, o ritmo da respiração, do próprio Ser, da fala e do corpo, numa simbiose com a batida dos tambores, com a oralidade das canções, contos, narrativas da tradição ancestral e a “tradução”. Salmon Rushdie observa que esta palavra: “vem,

etimologicamente, do latim, significando “transferir”; transportar entre fronteiras” (Apud Hall, 2003, p.89). A identidade negra pós-moderna é um discurso “em transição”, que se caracteriza pela mobilidade de suas fronteiras, *renegralizadas* pela cultura do migrante africano e seus descendentes em Diáspora. Assim, na concepção de Stuart Hall, a identidade pós-moderna e globalizada é uma identidade em travessia, não “fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2002, p.12-13).

A “emoção” não é um privilégio apenas dos negros, mas de todos os atos da criação humana. A *Negritude* de Césaire e o Renascimento Negro de Hughes deram maiores significados à literatura, à cultura, à música, aos valores e à vida de muitos negros da Diáspora. Aprendemos com os escritores desses movimentos literários que não há invenção sem erros, porque assim não seríamos humanos. Seríamos apenas o criador sem a criatura. Temos uma tradição musical milenar. Não nascemos com o dom dos ritmos musicais. O ritmo dos tambores que trazemos dentro de nós, está armazenado na nossa memória ancestral há milênios, num lugar desconhecido da nossa consciência, porque desde tempos mais remotos o canto, a música, a dança e os tambores estão diretamente associados aos ritos, à vida, à poesia de celebração aos deuses da Natureza da África Antiga. Celebramos nossos Orixás com os cantos e o ritmo dos tambores, em harmonia com a dança do nosso corpo. Fundamos as Américas com a *Negralização* da nossa inteligência: o ser negro racional e o ser negro da emoção, que trouxemos conosco no “Navio negreiro” para construir nossa identidade cultural nas forjas da Diáspora.¹⁰

¹⁰ A forja é a fornalha do ferreiro, acesa pelo fole, onde o ferro é aquecido para ser trabalhado na bigorna. Os metais como cobre, bronze, latão, alumínio podem ser fundidos na forja através do aquecimento do cadinho e moldados. Daí porque o verbo forjar significa inventar, criar, construir, etc..

CAPÍTULO 3

3 A POESIA DE SOLANO TRINDADE: O LUGAR E O TEMPO DA MEMÓRIA

NAVIO NEGREIRO

Lá vem o navio negreiro

Lá vem ele sobre o mar

Lá vem o navio negreiro

Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro

Por água brasileira

Lá vem o navio negreiro

Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro

Cheio de melancolia

Lá vem o navio negreiro

Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro

Com carga de resistência

Lá vem o navio negreiro

Cheinho de inteligência...

(Solano Trindade, 1961: p. 44)

3.1 A metáfora do navio negreiro, narrativas escravas e autobiográficas da escravidão

O poema “Navio negreiro” parece evocar o ritmo dos tambores. É um canto de refundação. Anuncia a chegada dos africanos nas terras do Brasil. A narrativa de persuasão caracteriza a escrita poética de Solano Trindade, que chama atenção do leitor para a história e a condição humana do africano escravizado no Brasil. Solado incorpora à sua poesia a tradição oral das canções populares de origem africana. O poema é fácil de cantar. O ritmo fluente dos versos curtos, sonoros e musicais privilegia o canto e a declamação através do jogo de palavras, das anáforas e da repetição do verso de chamada: “Lá vem o navio negreiro”, que evoca a resposta do coro das vozes do imaginário coletivo do mundo negro. Esses cantos e canções contam com o acompanhamento do tambor que representa a tradução dos ritos de fundação mítica transculturados pela Diáspora negra. A memória do cativo foi silenciada no porão do negreiro, sob o açoite do chicote no pelourinho da escravidão. Contudo, quando os senhores proibiram a batida dos tambores nas senzalas, terreiros ou lugares públicos, os negros bateram palmas. Cantaram. Dançaram suas canções sagradas ou profanas. Deram um novo significado à memória gestual do corpo, reverberando o ritmo, o rufar dos tambores ancestrais no próprio corpo negro.

O discurso persuasivo da literatura negra remonta suas origens às cartas e narrativas de escravos – as *slave narratives*, escritas pelos próprios escravos que contam a história de sua vida, horrores e atrocidades da escravidão. Nos Estados Unidos, a publicação do livro *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* (1769), de Olaudah Equiano, deu início a uma série de várias publicações

“(autobiografias, lembranças, memórias)”¹, publicando-se mais de uma centena de obras desse gênero narrativo (Morrison, 1987, p.103-4). Entre outras, uma das autobiografias mais representativas desse período é *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845), de Frederick Douglass. Este livro foi fonte inspiradora de romances abolicionistas que ganharam fama em todo o mundo, como *A Cabana do Pai Tomás* (*Uncle Tom’s Cabin* - 1852), da escritora afro-norte-americana Harriet Beecher. A *Narrative* de Douglass abriu os caminhos para sua trajetória como líder militante da Abolição da escravidão nos Estados Unidos. Nesse sentido, para esses autores escravos, a história da sua vida é também a história da raça, por mais “pessoal” e “singular” que isso possa parecer. As narrativas autobiográficas são o testemunho dilacerado, a relação de engajamento e solidariedade do escritor escravo ou ex-escravo que deseja mudar o mundo, lutar pela liberdade dos companheiros de infortúnio. Diz Olaudah Equiano: “Eu escrevo este texto para persuadir outras pessoas – você, o leitor, que provavelmente não é negro - que somos seres humanos e merecemos a graça de Deus e ser emancipados imediatamente da escravidão”² (Apud Morrison, 1987, p.105). A romancista afro-norte-americana, Toni Morrison, afirma que essas narrativas “deram combustível ao fogo dos abolicionistas” no seu país (idem).

No Brasil, a literatura negra é marcada pela forte presença dos estilos da narrativa oral de escravos, cantos e canções populares de origem afro-descendentes, repentistas negros não letrados, mas talentosos, como o escravo Inácio da Catingueira, ou não escravos como Zé Pretinho do Tucum e tantos outros do Nordeste brasileiro. A “Carta” de 1770, escrita pela própria escrava Esperança Garcia, é destinada ao Governador do Piauí, e parece ter sido uma

¹ Tradução nossa. “(autobiographies, recollections, memoirs)” (Toni Morrison. “The Site of Memory.” In: *Inventing the Truth. The Art Craft of Memoir*. Ed. William Zinsser Boston: Houghton Wifflin, 1987, p.103).

² Tradução nossa. “I write this text to persuade other people – you, the reader, who is probably not black – that we are human beings worthy of God’s grace and the immediate abandonment of slavery.” (Olaudah Equiano, apud Toni Morrison, 1987, p.105)

das primeiras narrativas escravas do nosso país, escrita por um cativo. O texto é uma espécie de denúncia/confissão, uma peça raríssima enquanto narrativa autobiográfica do escravo brasileiro, que tenta persuadir o branco dos erros e crueldades da escravidão, denunciando as humilhações, maus-tratos e espancamentos sofridos por ela mesma, Esperança, os filhos e parceiros vítimas da ação perversa do Administrador da fazenda Algodões, em Oeiras, no Piauí, a qual pertencera à Coroa de Portugal (Mott, 1985, p.106). Isso numa época em que a escola era proibida ao cativo e ensinar o escravizado a ler, era um crime expresso por lei. Já o livro *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, professora de Ensino Primário, pode ser considerado o primeiro romance brasileiro de cunho essencialmente abolicionista, assim como uma das primeiras prosas romanescas escritas por uma mulher negra nas Américas a tratar dessa questão. Diferenciando-se de livros como a *Escrava Isaura*, de Bernardino Guimarães, uma vez que esta obra reproduz os preconceitos e estigmas raciais assimilados da mentalidade escravagista da época. Por conseguinte, no capítulo intitulado “A Preta Susana”, a romancista maranhense dá voz à velha africana escravizada no Brasil, que conta suas memórias da África: a vida em liberdade, a dor da separação da filha, do marido e entes queridos. Partindo da perspectiva da memória histórica, a personagem lembra o episódio traumático da sua captura a caminho das plantações de cereais, as cenas de morte e violência durante a travessia dos horrores no porão do negreiro, como também os maus-tratos dos senhores de escravo que açoitavam os negros por motivos banais.

A narrativa autobiográfica é um estilo que continua sendo cultivado por escritores e escritoras da América Negra através de livros de memória e diários, como *O imenso mar* (1940), memórias do poeta norte-americano Langston Hughes; *Quarto de despejo, diário de uma favelada* (1960), da brasileira Carolina Maria de Jesus; *Esmeralda, porque não dancei*

(2001), de Esmeralda do Carmo Ortiz, que conta a história da sua própria vida como menina de rua na cidade de São Paulo, etc.

Retomando o poema, o apelo de Solano Trindade traz o “Navio negreiro” à superfície da história do negro, que foi mal contada e escamoteada pelo regime colonialista. A nau se aproxima, flutua sobre as águas. Vem de um lugar distante, do outro lado do mundo. Supomos que o negreiro venha trazendo duzentos infelizes a bordo. Estão acorrentados uns aos outros em porões superlotados, imundos, fétidos, exíguos que subjagam os nossos ancestrais a permanecerem deitados a maior parte da viagem, que dura de quarenta dias a dois meses ou mais para completar a travessia do Atlântico. O infortúnio fez milhões de africanos das mais diversas línguas, etnias e grupos étnicos conviverem harmoniosamente entre si para se fundirem na “autocriação” da Diáspora no Novo Mundo. Em *A enxada e a lança*, o poeta e historiador Alberto da Costa e Silva afirma que na África, antes da chegada dos portugueses, havia cerca de 1.250 línguas diferentes. Esse número chegaria a 2.050. Se for adotado, no entanto, “um critério em que se tenha por idiomas distintos aqueles que seus falantes assim o considerem – como sucede na Europa com o sueco, o dinamarquês e o norueguês” (Silva, 1996, p.38).

A metáfora do “Navio negreiro”, de Solano, traduz a sensação de estar em suspense no *entre-mar*, ancorado na fronteira de num “lugar flutuante”, onde por cerca de quatrocentos anos fomos escravizados e estamos tentando aportar e pertencer de fato a esse território.

Alguém tinha a idéia de que algum ser tinha que ser apagado e outro cultivado. Nem nossos sonhos estavam livres desse conflito. Nós flutuávamos numa ilha imaginária, imaginando um “Continente Negro”. Esse “Continente Negro” era uma fonte de negação e abraço inadequado. O ser africano tão duradouro embora aterrorizante, porque foi informado pelas

imagens coloniais do africano como selvagem e não por nada conjurado em nossas memórias (Brand, 2002, p.17).³

A conquista da África pelos europeus e a escravidão deflagraram uma história de violências materiais, morais e psicológicas. Quando antigos preconceitos raciais e novos estigmas depreciavam o trabalhador africano, escravizado ou liberto, esvaziando o negro da sua condição humana, para justificar os interesses do poder econômico dominante. Solano Trindade se reporta à história dos antepassados negros, que foram seqüestrados na África e transportados sob o peso das correntes no porão do “Navio negreiro” com destino ao Novo Mundo, para cultivar os campos de plantações, cuidar da casa grande, lavrar as minas de pedras preciosas, construir cidades, pontes, igrejas ou prédios luxuosos para o conforto dos senhores de escravo, fazendo o progresso e a riqueza dos campos e cidades das Américas, sem, no entanto, receber nada como pagamento pelo trabalho cativo. A recompensa foi o castigo: o tronco, o açoite, a canga de ferro, máscara de flandre, a mutilação e outras atrocidades. Assim, o verso inicial “Lá vem o navio negreiro” simboliza o coro das vozes afro-descendentes, entremeado nos dezesseis versos, imprimindo uma atmosfera sonora e musical à narração. Solano *negraliza* o pregão poético na evocação dos fragmentos da memória histórica de milhões de africanos, que atravessaram a “Porta do Não Retorno” na direção da diáspora brasileira. A narração segue, projeta a imagem da nau marítima flutuando sobre as águas do oceano, a certa distância da margem.

³ Tradução nossa. “One had the sense that some being had to be erased and some being had to be cultivated. Even our dreams were not free of this conflict. We floated on an imaginary island imagining a “Dark Continent”. That “Dark Continent” was a source of denial and awkward embrace. The African self so abiding yet so fearful because it was informed by colonial images of the African as savage and not by anything we could call on our memories to conjure.” (Dionne Brand, 2002, p.17).

Recorrendo às gravuras da época (Moura, 2000, p.390-1), imagino a “carga humana” que é esperada com euforia pelos senhores e mercadores de escravos, que observam do ponto mais alto do porto marítimo, com a visão privilegiada do cais. Um, dois, três... dezenas, centenas, milhares de navios negreiros já aportaram por essas costas das Américas. A cobiça senhorial acena do porto, dá boas-vindas ao mísero e degradante comércio de seres humanos. Certamente, alguns cativos urbanos e negros alforriados circulam por ali, isolados do frenesi. Observam da parte mais baixa do cais, da lateral, de um ângulo menos privilegiado para o olhar mais além. Quem sabe, teremos notícias e, num relance de felicidade, reconheceremos algum parente no desembarque infeliz: de tristeza, dor e *Banzo* do “..navio negreiro / Cheio de melancolia” (Trindade, idem). Quem vem de lá? Lá do outro lado do Mundo, da Velha África? A carga não é de animal, nem de semi-humanos, tampouco de seres inferiores, de selvagens ou coisa parecida. Senhoras e senhores das Américas e desta terra que se chama Brasil – a voz que fala é a poesia afro-brasileira de Solano Trindade – repetimos que a “carga é humana”. O cérebro, o coração, o pulmão e o “ventre do navio negreiro” (Figueiredo, 1998, p.96) vêm carregando seres humanos, que trazem coisas bonitas, tristeza, alegria, sabedoria, música, canções, danças, lendas, lutas de gingas astuciosas e o perigo inevitável das rebeliões. O navio dos horrores surge ao longe, tal qual um fantasma imprevisível: “Cheio de melancolia”, “poesia”, “resistência” e “inteligência”.

As quadras da poesia “Navio negreiro” incorporam a missão humanista e humanizadora da poesia da Diáspora, quando o escritor negro “tenta escrever a sua história” (Figueiredo, p.99) a partir da chegada dos antepassados africanos a bordo do negreiro para viver num mundo diferente do seu mundo, na condição de cativo e proibido do regresso à terra de origem. Édouard Glissant fala do papel que deve ser assumido pelo escritor afro-

descendente das Antilhas em relação a essa memória ancestral, algo já incorporado ao poema de muitos autores afro-brasileiros e de outros países das Américas.

Como a memória histórica foi muito frequentemente rasurada, o escritor antilhano deve “escavar” essa memória, a partir de vestígios às vezes latentes que ele assinalou no real (Glissant, apud Figueiredo, 1998, p. 99).

A poesia de Solano Trindade tenta garimpar os fragmentos dessa memória histórica “rasurada”. Em “Navio negreiro”, a memória narrativa redimensiona a noção de “tarefa do escritor” (Figueiredo, p.99) da Diáspora para dar uma significação mais humana, valorativa e mesmo humanista à presença do negro na refundação das Américas. A memória dos nossos ancestrais é um quebra-cabeça. As peças do jogo foram lançadas no rio de uma história fragmentada, obliterada pelo domínio colonialista. Em outras palavras, o poeta afro-descendente precisa mergulhar nas águas profundas desse rio, juntar pouco a pouco e cuidadosamente as peças submersas no leito do rio, engendrando na forja e bigorna da oficina o laborioso ofício de refundir o elo da memória, que se rompeu em pedaços no curso da escravidão. Este comércio de seres humanos desestruturou sistematicamente a vida de milhões de africanos, afetando a língua, a cultura, a religiosidade, os valores e formas de organização social. Um exemplo categórico desse tipo de violência e barbárie era a separação forçada das crianças dos braços da mãe, a separação do convívio de pais, filhos, parentes, membros de uma mesma tribo, etnia e pessoas que falassem a mesma língua. Inicialmente pela ação da guerra fratricida, fomentada na África pelo europeu com o propósito de *preá* ou capturar os africanos para o tráfico negreiro. Essa separação era sistemática e rigidamente obedecida no momento do embarque dos negros nos *tumbeiros*, como medida de precaução

ou segurança, exigida pelo comandante da tripulação e os mercadores de escravos. Com essas medidas, dificultariam futuras rebeliões em alto-mar, como acontecera aos barcos que não obedeceram às regras preventivas do tráfico negreiro, ocasionando a morte da tripulação pelos negros, como foi o caso do *Amistad* que se rebelou na costa de Cuba, bem como os levantes em terra firme. Todo esse aparato como se não bastassem os grilhões de ferro que atavam pés, mãos e pescoços de um infeliz aos de outros no porão do negreiro - a travessia da “Porta do Não Retorno”. A porta fantasma se fechava definitiva e ruidosamente na saída do africano, simbolizando a ruína total deste homem que, em seguida, era embarcado no navio negreiro na direção do Novo Mundo, de onde jamais regressaria à terra natal ou lhe seriam devolvidas a alegria e a pureza da vida de antes.

A porta é “real”, imaginária e imaginada por ser uma metáfora do condenado ao degredo, ao cativo além-mar. E ter existido de fato “em castelos escravos de Gana ou Ilha de Goré” (Brand, 2002, p.25).⁴

A porta é um lugar, real, imaginário ou imaginado. Como são as ilhas e os continentes negros. Este é um lugar que existe ou existiu. A porta de passagem dos africanos que foram capturados, carregados em navios na direção do Novo Mundo. Essa foi a porta de um milhão de saídas multiplicadas. Esta é uma porta, que muitos de nós desejamos que nunca tivesse existido. É uma porta que torna a palavra *porta* impossível e perigosa, astuciosa e desagradável (Brand, 2002, p.19).⁵

⁴ Tradução nossa. “... at slave castles in Ghana or Gorée Island.” (Dionne Brand, 2002, p.25).

⁵ Tradução nossa. “The door is a place, real, imaginary and imagined. As islands and dark continents are. It is a place which exists or existed. The door out of which Africans were captured, loaded onto ships heading for the New World. It was the door of a million exits multiplied. It is a door many of us wish never existed. It is a door which makes the word *door* impossible and dangerous, cunning and disagreeable” (Dionne Brand, idem, p. 19).

Solano Trindade engendra um caminho de volta à memória, procurando reinventar um desvio de volta além da “Porta do Não Retorno”, quando faz o regresso virtual ao passado ancestral e nos devolve a imagem do africano humanizado na escritura poética. Solano rompe as fronteiras obscuras do passado e do presente. Volta ao porto. Evoca a imagem do navio negreiro, “real, imaginário ou imaginado”, tal qual a porta. Vislumbra-o a distância, aproximando-se. E verseja. Os ancestrais africanos emergem da obscuridade da história. A linguagem do poema é persuasiva. Chama. Insiste. Faz uma apelação histórica à “gente” negra: “Vamos minha gente olhar”, que é também sua gente, para ver o seu “Navio negreiro”. Este “Navio” que faz a enunciação do renascimento de um novo homem negro e de uma nova poesia afro-brasileira, que vão sendo reinventados a partir da refundição da memória trincada da Diáspora no Novo Mundo: “Lá vem o navio negreiro / Cheinho de poesia/ (...) / Com carga de resistência”.

Já na travessia dos mares, essa “resistência” solidária começa a se refundir entre os diferentes povos da África, intermediados pela representação do *Malungo*, nome originado da língua Banto, que significa companheiro ou amigo de viagem.

[Essa] foi a primeira expressão sócio-afetiva a romper a camisa-de-força imposta pelo regime de servidão. A mudança brusca de homem livre a escravizado provocou, sem dúvida, um impacto sobre a personalidade do africano. Ele teve que passar por um processo de auto-reconhecimento até compreender o que se passava em torno dele. A subjugação coletiva moldou a imagem do *Malungo*, o companheiro desventurado de viagem, em que cada um passou a se reconhecer, e despertou assim um sentimento de solidariedade [...] através de uma língua geral, falada entre os povos dominados. As relações de amizade nos mercados brasileiros de venda de escravos, nas senzalas das fazendas de açúcar ou café, e os planos de fuga para os quilombos indicam a permanência do sentimento de colaboração (Ferreira, 2005, p.43).

O poema “Navio negreiro” faz um pequeno mapa da memória histórica do africano nas Américas, cuja história fora obliterada e desvirtuada pela ação brutal da escravidão e pelo poder colonialista. Os versos de Solano traduzem o sentido da narrativa oral dos antigos ancestrais negros, que transmitiam através da narração de histórias, lendas, fábulas ou experiências pessoais suas lições de vida às crianças, jovens e a toda comunidade tribal. O escritor negro re-humaniza o africano que se tornara cativo e, portanto, diminuído e inferiorizado na sua humanidade pela escrita dos autores europeus; aqueles considerados clássicos e mesmo os não-europeus que assimilaram a visão do colonizador branco. A *Tempestade*, de Shakespeare, é um desses modelos de obra clássica, que idealiza o autóctone do Novo Mundo, metaforizado no personagem dramático “Caliban, ser disforme e selvagem” (Shakespeare, 1989, p.915). O autor reproduz a visão do senso comum do colonizador e do Renascimento europeu do final do século XVI e início do XVII, cuja escrita inferioriza e deforma a imagem do colonizado. Motivo pelo qual, fez da *Tempestade* a obra do ocidente mais parodiada pelos autores da *Negritude* antilhana, como Aimé Césaire, e remanescentes.

“Navio negreiro” evoca a memória do negro deportado para as Américas. A saga do africano é contada de modo diferente da história que ouvíamos, sentados no banco das escolas brasileiras, quando éramos crianças. As narrativas da escola me causavam tristeza e pesar. Mas a imagem do escravo “bronco”, “feio”, “dilacerado” ou “indefeso” que sofria horrores, era algo que parecia ter acontecido num lugar imaginário e distante, há milhares de anos. Uma ficção que não me fazia auto-reconhecer como negro. Nem a mim, nem aos meus amigos negros, como descendentes de escravos africanos. Isto nunca se passava por nossa cabeça. Quando criança, não imaginava que fosse descendente de escravos. Nunca ouvia de alguém – teu tataravô veio acorrentado no “Navio negreiro”. Talvez porque os relatos ferissem a nossa auto-estima e fossem contados de uma maneira tal, que não despertavam a nossa consciência

da memória ancestral. As narrativas, as gravuras de um quadro pintado em nanquim que havia na Igreja matriz da minha cidade natal, que pintavam o “demônio negro” e de chifres, ressoavam de modo negativo e aterrorizador na nossa mente. Essa imagem criada pelo colonizador, fazia-nos refém do medo de nós mesmos, de nos vermos refletidos na imagem daquele ser disforme e horrendo, que imaginávamos dando puxões no punho da nossa rede de dormir no meio da escuridão. Seria impossível lembrar o que de fato se passava dentro de nós. Vivenciamos situações confusas e estranhas, quando fomos rejeitados devido a nossa cor, em lugares públicos ou perante nossos colegas. O mundo parecia desabar sobre nossa cabeça, como naquele poema: “Incidente em Baltimore”, de Countee Cullen.⁶ O mundo em que vivíamos era duplicado em dois ou mais lugares. Um lugar nos acolhia como seu e nos sentíamos seguros. O outro nos intimidava, repelia-nos. A diáspora representa uma espécie de lugar e “não-lugar” para nós.

Retornando aos versos de “Navio negreiro”, Solano tenta refundir as trincaduras da memória em suspense. O navio flutua sobre as águas do oceano, como se fosse a imagem de uma nave desgarrada de um planeta distante, que vai ancorar num território de fronteiras desconhecidas. O narrador saúda o negreiro, sem aludir a qualquer episódio da travessia marítima. A narração é circular e se dá em forma de espiral, quando o verso-refrão evoca um novo verso. Este completa a fotografia do negreiro e da paisagem e vai revelando a cada passo o universo interior e surpreendente do navio negreiro. A história é contada a partir do trânsito de chegada, quando a nau se encontra à vista da terra, o que nos transmite a idéia de alguma coisa incompleta, que se perdeu na travessia, num espaço vacante da memória. A metáfora do “Navio negreiro” aponta para a diáspora em abismo, quando os africanos são separados dos parentes e deserdados da memória tribal, como a religião, a língua, a cultura e outros valores

⁶ Importante poeta do Harlem Renaissance. Movimento artístico e literário dos negros dos Estados Unidos da década de 20/30.

que o caracterizavam como um povo ou civilização. Ao falar da migração nas Américas, Glissant avalia a condição de desvantagem dos negros em relação aos outros migrantes.

[...], ao passo que os povos migrantes da Europa, como os escoceses, os italianos, os alemães, os franceses, etc., chegam com suas canções, suas tradições de família, seus instrumentos, a imagem de seus deuses, etc., os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua (Glissant, 2005, p.19).

No poema “Congo”, Solano tenta refazer o caminho de volta à África pela “Porta do Não Retorno”. A busca da memória perdida tem algo de particular e coletivo para esse *griot*⁷ da diáspora, que procura guardar na sua mente a imagem-lembrança do lugar de origem dos ancestrais, ainda viva nas canções do velho africano, embora o caráter fragmentado da narração não ofereça quase nada de concreto sobre o passado dos africanos antes da travessia. Dionne Brand faz alusão a esses fragmentos de história e à memória oral daqueles descendentes de africanos que atravessaram a porta (2002, p.19). A escritora afirma que: “Qualquer ato de relembração é importante, até mesmo olhares de desânimo e desconforto. Qualquer fragmento de um sonho é uma evidência” (idem).⁸

⁷ “Terno do vocábulo franco-africano, criado na época colonial, para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes às quais, em geral, está a serviço. Presente sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas: *dyéli* ou *diali*, entre os Bambaras e Mandingas; *guésséré*, entre os Saracolês; *wambabé*, entre os Peúles; *aouloubé*, entre os Tucolores; e *guéwel* (do árabe qawwal), entre os Uolofes” (Nei Lopes. *Diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p.310).

⁸ Tradução nossa. “Any act of recollection is important, even looks of dismay and discomfort. Any wisp of a dream is evidence” (Dionne Brand, id., p. 19).

3.2 O curso da memória autobiográfica e coletiva na poesia negra

CONGO

Pingo de chuva

que pinga

que pinga

pinga de leve

no meu coração.

Pingo de chuva

tu lembras a canção

que um preto cansado

cantou para mim

pingo de chuva,

a canção é assim.

Congo meu Congo

aonde nasci

jamais voltarei

disto bem sei

Congo meu Congo

aonde nasci...

(Trindade, 1961, p. 45)

“Congo” relembra o lugar do impossível retorno, o espaço geográfico e a memória ancestral borrada pelo abismo do *entre-mar*. Esse lugar reflete a imagem de um espelho quebrado, cujos pedaços precisam ser reconstituídos. Reflete a imagem de uma história fraturada e cheia de lacunas. Daí a narração entremeada de esquecimentos, com os relatos breves de uma poesia que deseja minar o território das “imagens-lembranças” (Bergson, 1999, p.88) transformadas em cinzas na ultrapassagem da porta para a escravidão nas Américas. A memória que se diz esquecida é algo que existe dentro de nós, escondida na nossa mente, sem sabermos como ela se manifesta na nossa consciência. Em que parte da nossa consciência ela se aloja? Talvez acorrentada no porão do navio negreiro que há dentro de cada um de nós. Ela fala desse lugar do silêncio. Permanece à espera do escritor da diáspora e nossos aliados para rompermos o cerco da “Porta do Não Retorno” e desacorrentá-la. Esta memória. Vigilante. Alerta. Pulsa. Estremece como um vulcão que vai entrar em erupção a qualquer momento dentro de nós, no nosso corpo. A poesia de Solano pretende refazer esse caminho do Paraíso Perdido.

Em “Congo”, os pingos frios da chuva revivem, no coração do eu-lírico de Solano, a lembrança de uma canção triste, que um velho africano, de voz cansada, cantou para ele, relembando o Congo distante, que se desfizera numa miragem. O escritor negro faz seu rito de invocação poética à chuva “leve”, que pinga no seu “coração”: “Pingo de chuva / tu te lembrás a canção / que um preto cansado / cantou para mim”. A poética trindadiana revela seu caráter autobiográfico, quando relembra narrativas memorialistas e cantigas entoadas pelos avós. Solano era recifense e neto de escravos africanos. Sua poesia transita no percurso da oralidade e da escrita. Faz uma ponte com a canção popular. Bebe neste rio de diversidades, simplicidade e beleza, sem nenhum complexo ou ressentimento. Orgulha-se dessa herança. Tanto que se sentia envaidecido com a alcunha de “poeta do povo”, “poeta negro”, etc., dada

por seus contemporâneos. Solano Trindade ocupa esse lugar de encruzilhadas da estética afro-descendente, mantendo um diálogo substancial com o ritmo, o motivo temático e a oralidade dos cantos, cantigas ou canções entoadas pelos antepassados africanos e seus descendentes da Diáspora. Numa espécie de simbiose emocional e histórica, o poeta negro incorpora à poesia essa melancolia dos avós, o vazio da certeza de nunca mais regressar ao chão de origem, à terra de onde um dia partira no porão do navio negreiro. O Congo é o lugar da lembrança e do sonho ancestral, reinventado no corpo do poema e do poeta negro.

O poema “Congo” incorpora a estética dos cantos populares afro-brasileiros. O lirismo, o ritmo fluente e cantável assinala a oralidade e a repetição ostensiva dos versos curtos, musicais, sonoros, rimando entre si. As vozes do poeta e do ancestral vêm à tona do poema, conscientes de que as pontes, portas e portões de volta à África foram bruscamente encerrados, desfeitos. Não há possibilidades de regresso ao lugar de origem, ao nome tribal ou da família, ao que se era antes da ultrapassagem da “Porta do Não Retorno”. O sentimento de ausência e tristeza é criado nesse entre-lugar da história flutuante e ambígua da Diáspora negra – o ser e o não-ser, o real e o imaginado.

A história da diáspora africana não é feita unicamente de tristezas, de chorar o que se perdeu na travessia e no Novo Mundo. Há de se considerar o legado, a herança dos nossos ancestrais negros apesar da violência e barbárie. Destacamos aqui a afirmação de Glissant, quando diz: “O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana” (2005, p.19). Os africanos não chegaram às Américas como um saco vazio, completamente desprovido de suas memórias, como é visível entre nós a presença de narrativas, canções populares, cantos religiosos, religiões, lendas e mitos africanos. O próprio Glissant declara que “uma comunidade étnica do continente americano preservou a memória dos cantos entoados nos funerais, casamentos, batismos, que expressam a dor, a alegria,

vindos do antigo país de origem” (idem, p.19-20). No Novo Mundo, os negros se reinventaram num novo ser negro, fundindo o mito, o imaginário, o que lhes restara dos fragmentos da consciência africana com o novo aprendizado, este adquirido na terra do cativo. Centenas de ritmos e manifestações culturais de origem africana foram recriados a partir de um eixo-aglutinador, de “vestígios” da memória dos nossos ancestrais negros em contato com a paisagem e o aprendizado das Américas. Num relato de experiências pessoais, Dionne Brand fala desse nível de consciência desconhecida que habita a memória da Diáspora.

Através da BBC nós havíamos herdado a consciência britânica. Nós também éramos habitados por um *self* desconhecido. O africano. Esta duplicidade era conflituada a todas as horas do dia em que acordávamos até a hora que dormíamos (Brand, 2002, p. 16-17).¹

Negaceamos a vigilância proibitiva do colonizador às nossas práticas religiosas e culturais. Reunimos forças e nos solidarizamos aos colegas de infortúnio, com quem convivíamos e estávamos sujeitos às mesmas sentenças e crueldades da escravidão. Os diferentes povos e etnias negras foram reunindo pouco a pouco os fragmentos da herança ancestral e experiências pessoais. Na Diáspora, as matrizes culturais e religiosas dos africanos entraram em relação com a cultura de outros povos: a indígena, a européia, a árabe e mais recentemente com outros povos orientais, para resultar na *Negralização* dessas culturas, na diversidade e riqueza inesgotável da cultura afro-descendente das Américas.

¹ Tradução nossa. “Through the BBC broadcasts we were inhabited by British consciousness. We were also inhabited by an unknown self. The African. This duality was fought every day from the time one woke up to the time one fell asleep (Dionne Brand, idem.)

Solano bebe nas nascentes dessa tradição. Faz uma simbiose poética da tradição oral com a tradição escrita. Ele extrapola a função social da *negritude* marxista. A poesia “Sou negro” é a assunção da ancestralidade africana de Solano. O canto narrativo transita nos campos minados de fragmentos da história do negro, sitiando lugares e fronteiras da memória pessoal e coletiva. O poema traça um breve mapa cronológico dos negros na África e no Brasil.

SOU NEGRO

Sou Negro

meus avós foram queimados

pelo sol da África

minh'alma recebeu o batismo dos tambores

atabaques, gonguês e agogôs

Contaram-me que meus avós

Vieram de Loanda.

como mercadoria de baixo preço

plantaram cana pro senhor do engenho novo

e fundaram o primeiro Maracatu.

Depois meu avô brigou como um danado

nas terras de Zumbi

Era valente como quê

Na capoeira ou na faca
escreveu não leu
o pau comeu
Não foi um pai João
humilde e manso

Minha vovó
não foi de brincadeira
Na guerra dos Malés²
ela se destacou

Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação...
(Trindade, 1961, p. 42).

A memória autobiográfica e coletiva é um dos trunfos da poesia e da ficção negra contemporânea. O griô³ da diáspora se situa no lugar de encruzilhada da memória real e imaginada, no limiar de fronteiras e identidades em movimento, quando conta a história da

² Referência ao levante dos Malês em Salvador, ocorrido no ano de 1835. Quando mais de quatrocentos negros escravos e libertos das etnias hauçá, jeje, nagô, tapa e de origens ignoradas, convertidos ao Islamismo, rebelaram-se e dominaram a capital da Bahia durante algumas horas.

³ Aportuguesamento do termo *griot*.

sua vida e das pessoas da sua comunidade, transmitindo um significado mais humano, mítico ou “mágico” à narração através da interferência da sua imaginação ou do imaginário popular durante o processo de criação artística. A memória é o *leitmotiv* da narrativa negra, mas memórias e lembranças nunca poderão ser reconstituídas na sua íntegra. Há imagens-lembranças que se desfazem no silêncio das noites, como alguma coisa que vai sendo arrastada pela correnteza das águas de um rio. Nesse itinerário de errâncias, dependemos da memória individual, das lembranças de outras pessoas, da nossa imaginação ou da reinvenção da memória comunal durante o processo de criação artística. Acerca dessa memória, Toni Morrison esclarece:

Primeiramente, eu devo acreditar em minhas próprias memórias. Eu devo também depender das lembranças de outros. Por isso, a memória pesa muito no que escrevo, no modo como começo, o que quero encontrar e o que acho significativo. Zora Neale Hurston disse, “Como as rochas frias e mortas, eu tenho memórias internas que vieram à tona e se tornaram material.” Essas memórias internas são o subsolo do meu trabalho. Mas memórias e lembranças não me darão total acesso ao que não foi escrito sobre a vida daquelas pessoas. Somente o ato da imaginação pode me ajudar (Morrison, 1987, p.111).⁴

No primeiro verso do poema “Sou negro”, Solano Trindade se auto-reconhece na sua cor: “Eu sou negro”, para nos versos seguintes assimilar a metáfora dos orixás Exu, o abridor de caminhos e de Ogum, o Deus Guerreiro. O eu da enunciação ritualiza a memória histórica e a identidade cultural da “África” dos “avós” negros, “dos tambores, atabaques, gonguês e

⁴ Tradução nossa. “First of all, I must trust my own recollections of others. Thus memory weighs heavily in what I write, in how I begin and in what I find to be significant. Zora Neale Hurston said, “Like the dead-seeming cold rocks, I have memories within that came out of the material that went to make me.” This “memory within” are the subsoil of my work. But memories and recollections won’t give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the act of the imagination can help me” (Toni Morrison, 1987, p. 111).

agogôs” (1961, p.42). Evoca esse tempo e lugar da espiritualidade, da herança da alma, das vozes do mito e símbolos sagrados do paraíso perdido na distância além-mar, a África dos africanos livres. Na segunda estrofe, o poeta narrador recorre à lembrança de outras pessoas, provavelmente mais velhas do que ele, memória esta extraída das pequenas narrativas da história dos nossos familiares contadas pelos pais e parentes: “Contaram-me que meus avós / vieram de Loanda” (1961, p.42). Em seguida fala da condição humilhante de ter se tornado: “mercadoria de baixo preço” (idem). Dependemos das lembranças para instigar as cavernas da nossa memória, lavrar as pedras do esquecimento. Partimos de fragmentos da reminiscência pessoal, do que nos contaram nossos familiares sobre nós mesmos, sobre a experiência que eles e os mais velhos viveram, viram ou ouviram contar. Solano refaz a travessia da migração forçada, cuja narrativa assume uma atmosfera tanto coletiva quanto propriamente autobiográfica. Os três últimos versos da estrofe mapeiam a geografia da escravidão, completando o percurso com os campos de plantação de cana-de-açúcar e a invenção do “Maracatu” no Brasil, especificamente na Recife de Solano.

Na terceira estrofe, o afro-recifense fala da resistência armada do “avô”, dos negros em pé de guerra, rebelados contra o sistema escravista e a fuga para os quilombos do grande líder Zumbi dos Palmares. Neste lugar da memória, regressa à consciência ancestral, reterritorializa o mito do guerreiro Zumbi, referencial histórico do sonho de igualdade racial, liberdade e da auto-estima dos afro-brasileiros. Solano reescreve a história dos negros, numa época em que ainda pouco se ouvia falar da resistência e da ascensão dos quilombolas palmarinos, liderados pelo Grande Chefe dos Palmares.

Solano Trindade remete à função guerreira e libertadora da Capoeira na época da escravidão, como instrumento de luta e resistência dos negros cativos no Brasil. Ele toca num ponto polêmico em relação à presença da capoeira em Palmares, na época de Zumbi.

Inclusive, há um mito fomentado pela memória oral de alguns mestres de capoeira, que Zumbi teria sido um “capoeirista exímio”. Outros autores afirmam que a capoeira teria surgido “em Salvador e no Recôncavo Baiano, no século XIX” (Capoeira, 2002, p.34) o que me parece bastante improvável. O fato é que “por volta de 1814”, depois da chegada de D. João VI à Colônia, “a capoeira e outras expressões culturais negras começaram a ser reprimidas e perseguidas pelos senhores brancos” (idem). Os quadros do alemão Rugendas são de 1835, que figuram as rodas de capoeira como temática de sua pintura (Moura, 2000, p.475 e 478), cujas imagens de fundo são situadas respectivamente no subúrbio e na zona urbana de Salvador. Creio que isso também não invalida o mito da presença da capoeira nos Palmares de Zumbi, o que me parece totalmente provável. A capoeira nasceu “nos engenhos e nas senzalas”. Esta é a afirmação da maioria dos mestres e professores de capoeira que conheci. O fato é que a história oral da capoeira remonta a lugares que parecem ser mais antigos do que os apontados pela escrita e a data dos quadros já citados, e ainda a gravura de 1840, do pintor Paul Harro-Harring (2000, p.489). Para atestar essa longevidade, cabe lembrar aqui, uma canção lendária da memória oral da nossa capoeira, composta na fundição de línguas africanas com a Língua Portuguesa. O Corrido⁵ foi gravado na voz de mestre Bimba, o pai da Capoeira Regional, e cantada em todas às rodas de capoeira: “Quebra lami comugê, macaco!”. A tradução literal seria: “Quebra milho como gente, macaco!”. Os escravos cantavam para avisar a aproximação do feitor, o senhor ou inimigo. A linguagem camuflava o sentido da mensagem – o perigo, deixando o intruso mais vulnerável ao ataque ou golpe da luta. Os mestres de capoeira contam que os escravos se defendiam do capitão-do-mato com o “pontapé”, a “joelhada”, o “rabo-de-arraia” e outros golpes. Já ouvi de alguns capoeiristas que

⁵ “Cântico de capoeira que marca o instante em que o jogo pode ter andamento, quando o coro é fundamental, devendo entrar desde o início” (Esteves, apud Mano Lima. *Dicionário de Capoeira*. Brasília: Edição do autor, 2005.

nos campos de plantações, os escravos negros derrubavam o feitor que, montado sobre o cavalo, inclinava o corpo na direção do solo para chicotear o escravo capoeirista; este desferia um golpe mortal contra a cabeça do agressor, que morria na hora ou dias depois, acometido por um derrame cerebral. Real ou imaginário contam também que houve ocasião em que o capoeirista atingiu o cavalo em vez do cavaleiro, e que o cavalo teria morrido.

Solano nega a suposta submissão do escravo negro, mitificado na figura do humilde e bondoso “pai João”, idealizado e fantasiado pelos brancos. A quarta estrofe rememora a “vovó” guerreira. De fato, a avó patrilinial de Solano fora uma africana que, entre outras mulheres também africanas como Luísa Mahin, a mãe do poeta Luís Gama, o fundador da poesia negra no Brasil, estiveram à frente das linhas de combate do levante armado na cidade de Salvador, em 1835, conhecido como a Rebelião dos Malês, cujas lideranças e integrantes do movimento rebelde eram formados pela grande maioria de mulçumanos escravos e libertos, oriundos das etnias nagô, haussás, cabinda, e outros grupos de africanos islamizados, bem como alguns crioulos (Reis, 1987, p.87 e 193). Os rebeldes foram punidos com a sentença de morte, prisão, galés, açoite, deportação (id., p.255).

Na quinta estrofe, Solano fala da herança dos ancestrais que ficou na sua alma, os ritmos musicais trazidos da África pelos africanos como o “batuque”, o “samba”, que simbolizam o anseio de liberdade e resistência dos negros, ressignificados no corpo através da dança, dos meneios, do balanço ou do “bamboleio”. Muniz Sodré esclarece que “Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva” (1998, p.12). O corpo negro é o lugar da metáfora dos nossos sonhos: “o desejo de libertação”, que tentamos reaver na consciência ancestral, no ser negro que reside dentro de nós mesmos.

Os versos de “Sou Negro” são marcados por um ritmo cadenciado e prosaico do contador de história, trazendo aquele lamento chorado e a narração melancólica das ladainhas de capoeira e do *blues*. Esse poema de vinte oitos versos transita no sítio arqueológico das narrativas e cartas autobiográficas escritas pelos escravos africanos e crioulos das Américas, adquirindo um viés da “identidade como rizomas”, assinalada por Glissant (2005, p.27) como uma “identidade que vai ao encontro de outras raízes” (id.), compondo-se das diversas formas de narrar da Diáspora. Desse modo, o autobiográfico é refundido no coletivo através da reinvenção da memória do poeta que realiza a travessia histórica, aliando à narrativa “o real, o imaginário e o imaginado”. A imaginação é algo que resulta do fato histórico, portanto um fictício que é também real. Nem todos os episódios foram vivenciados propriamente por pessoas da família do narrador, mas por um ancestral africano vitimado pelo mesmo infortúnio - o navio negreiro que fez a ultrapassagem da “Porta do Não Retorno”.

SÃO BÃO JESUS DOS MARTÍRIOS

Poema para minha mãe

O meu pai

era um bom sapateiro

e foi o menino de ouro

do Pastoril

de Ponta de Pedra

A minha mãe

foi cigarreira

e filha de Maria
da igreja da Penha

Ela tinha
a cor roxeada
o andar banzeiro
e os cabelos eram compridos
como os cabelos
de “São Bão Jesus dos Martírios”.
(Trindade, 1961, p.181)

Solano Trindade escreveu poemas puramente autobiográficos, que fazem o caminho de retorno à sua infância, à cidade natal, Recife, no bairro São José, lugar de pessoas simples que são revividas na sua poesia. O poema “São Bão Jesus dos Martírios” é dedicado à mãe do autor. Ele lembra o pai, a própria mãe e a vida humilde do subúrbio recifense. É a pequena crônica de uma família pobre e honesta, dedicada ao trabalho e à criação dos acervos cultural e artístico do povo afro-brasileiro. O pai de Solano era um homem dado à prática das manifestações populares, como o Pastoril e o Bumba-meu-boi, e levava o filho para assistir as apresentações folclóricas, procurando incentivá-lo. O texto é uma breve narração em forma de biografia, que conta a vida de seus pais, incluindo o poeta nos episódios a partir da perspectiva de quem olha do presente e do passado ao mesmo tempo, do olhar de aproximação e distanciamento espaço-temporal.

Assim como na poesia citada acima, num depoimento autobiográfico Solano Trindade relembra as ancestralidades paterna e materna, bem como profissão e habilidades culturais do

“... menino de ouro / do Pastoril” que foi seu pai. O poeta se esforça na tentativa de elaborar estratégias que sejam capazes de revelar a origem dos seus ancestrais africanos. Um modo de estabelecer uma ligação concreta do presente ao passado através de indicadores racial e lingüístico de sua possível ancestralidade Nagô. Desse modo, o poeta negro deixa entrever a semelhança dos lugares de trânsito da poesia e da autobiografia, quando conta a história dos seus pais e avós.

“Papai foi sapateiro no Recife. Filho de francês com africana, o “Manuel do Pão” [...], tinha o nome imponente de Manuel Abílio Pompílio da Trindade. Alegre e cantor, era chamado também de “Menino de Ouro”, apelido que veio de suas apresentações brilhantes no “Pastorio” da Ponte de Pedra. [...], cantava muito em Nagô e quando sonhava, usava aquele idioma, o que leva a crer ser aquela origem africana de sua avô.”

“Mamãe era analfabeta e gostava que eu lesse romances em folhetim para ela.” Filha de índio com africana. “Merênciana” tinha também nome nobre: “Emerenciana Maria de Jesus Trindade. Gostava demais do “jogo do bicho” e era dada a adivinhações para ganhar o mesmo, o que vez por outra acontecia” (Jornal da Noite – São Paulo, 18 de outubro de 1965).

Como declara o próprio poeta, ele costumava ler romances de cordel para a mãe. Na infância de Solano Trindade, esse tipo de livreto popular era a escrita de maior circulação, a mais lida pelo povo nordestino. Ocupava o lugar do jornal escrito e da mídia eletrônica de hoje. O cordel escrito ou oral era informativo, criador de opinião, além de entreter, reinscrever o imaginário da coletividade, reinventando a memória histórica do povo através de metáforas que beiram o real e o maravilhoso. Solano teve uma infância de poucos livros, como a grande maioria das crianças pobres e negras do Brasil. Mas vivenciou de perto o tempo de ouro das narrativas, contos, cantos, canções, teatro e danças populares; a literatura de cordel, o folclore. Enfim, a cultura oral fértil e diversificada do Nordeste brasileiro. A origem da literatura afro-

brasileira encontra suas bases nessa tradição oral; sem, no entanto, abolirmos seu diálogo e relação com a tradição escrita. Em geral, a adolescência é a fase da descoberta do romance e da poesia da tradição escrita pelo escritor negro, cujas leituras se tornam intensivas na nossa juventude e na fase adulta. Nessa busca dos livros que nos faltam na infância, lemos de tudo, inclusive os clássicos europeus. No primeiro momento, ficamos impressionados e desnorteados com o que eles dizem a nosso respeito. Depois, passamos a desconfiar dos seus livros ou escrituras. Odiamos. Recusamos. Ignoramos. Rimos dos disparates e estultices através das nossas paródias. Dialogamos quando possível. Enfim, reinventamos nossos próprios livros e escrituras a partir do nosso Ser negro, da nossa própria vida e visão de mundo: história, cultura, mitos, imaginário e utopias.

No Brasil e especialmente na região Nordeste, existe uma grande diversidade de ritmos associados às danças e manifestações folclóricas. Os contos populares desfrutaram de grande privilégio entre o povo do Nordeste até umas quatro décadas atrás, antes da televisão invadir as pequenas cidades e a zona rural desta região. A cantoria, o repente e a literatura de cordel são outras expressões poéticas da tradição popular que, desde as últimas décadas, tem diminuído sua audiência no meio popular, passando a ocupar o espaço universitário, entre pesquisadores do assunto e intelectuais. Isso explica a nossa tradição poética. Fomos criados ouvindo várias formas de canções, contos populares e narrativas de experiências. Mas nada parece ter marcado tanto a poesia negra, como as canções, as narrativas de experiências pessoais e mesmo os contos populares de origem afro-descendentes. As canções populares migraram para a mídia eletrônica com outra cara, o que não acontecera aos contos populares que, infelizmente, parecem ter seus dias contados. A obra de Solano Trindade é moldada tanto pelo ritmo dos cantos, das canções, do modo ou estilo de contar dessas narrativas do povo,

quanto pelo engajamento com a condição humana, a história e a cultura do africano escravizado e seus descendentes.

CAPÍTULO 4

4 “CANTO DOS PALMARES”: A ÉPICA QUILOMBOLA DE SOLANO TRINDADE

CANTO DOS PALMARES

Eu canto aos Palmares
Sem inveja de Virgílio de Homero
e de Camões
porque o meu canto
é o grito de uma raça
em plena luta pela liberdade!

Há batidas fortes
de bombos e atabaques
em pleno sol
Há gemidos nas palmeiras
soprados pelos ventos
Há gritos nas selvas
invadidas pelos fugitivos

Eu canto aos Palmares
odiando opressores
de todos os povos
de todas as raças

de mão fechada

contra todas as tiranias

Fecham minha boca

Mas deixam abertos os meus olhos

Maltratam meu corpo

Minha consciência se purifica

Eu fujo das mãos

Do maldito senhor!

(Trindade, 1961, p.29)

4.1 Identidade, discurso de fronteira, encruzilhada, hospitalidade, mitopoética de Exu e memória engajada.

O africano buscou, nas experiências do passado, uma maneira de se adaptar às circunstâncias do mundo emergente. A relação do passado com o presente definiu a busca de uma perspectiva futura, quando o negro poderia apossar-se de sua fala e impor aos demais a imagem de si, forjada com a matéria cultural da africanidade. O canal de reconstrução da identidade negra consolidou-se através de uma relação contínua e dinâmica dentro de cada grupo étnico e entre pessoas de etnias e mesmo de raças diferentes. Esta travessia teve de enfrentar a “fragmentação ou “pluralização” de identidades” (Hall, 2003, p.18). A identidade afro-brasileira construiu-se num campo simbólico, caracterizado pela pluralidade e pelas diversidades histórica, cultural e lingüística das diferentes etnias africanas, que contribuíram na formação das estruturas sócio-econômica e política dos quilombos e em outras

comunidades brasileiras. Desse modo, a cultura identitária é como um rio que, no seu percurso, se alimenta de águas renováveis, um rio cujo curso é formado por águas passadas, presentes e futuras. A identidade cultural da Diáspora permanece em processo de formação ou em trânsito, caminha na encruzilhada de diferentes tempos e lugares. Está sujeita às contínuas mudanças, rupturas ou restaurações de práticas que se sucedem ao transcorrer da história, conforme economia, cultura ou religião. Para Stuart Hall:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987) É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 1998:12-13).

A encruzilhada é o “entre-lugar” da fronteira, território da negociação onde vozes de mundos desconhecidos se entrecruzam. Nesse limiar de confluências, bifurcações de culturas: costumes e valores, as diferenças são reconhecidas, aceitas ou recusadas durante o processo de auto-reconhecimento e reconhecimento do outro. A passagem de uma fronteira para outra está sujeita a tensões, mesmo quando o cruzamento acontece no plano cultural, psíquico ou geográfico. A encruzilhada é onde se negocia a ultrapassagem para o novo território e a hospitalidade do estrangeiro. Neste “entre-lugar” se cria uma tensão especulativa com fundamentos em possibilidades que podem suscitar o perigo, a ruptura, a enganação indesejável ou mesmo o diálogo, o acordo entre as partes. Esta é a negociação ideal e vantajosa para os dois lados. Mas a presença do estrangeiro nunca deixa de ser problemática, razão pela qual as fronteiras dos países e os umbrais da nossa casa são sempre resguardados, mantidos sob vigilância para se evitar a presença de pessoas indesejáveis ou o perigo do além-fronteira, trazido pelo estranho que vem do “lado de fora”. Acerca da negociação da fronteira

e do “entre-lugar”, Homi K. Bhabha assegura que “A contribuição da negociação é trazer à tona o “entre-lugar” desse argumento crucial; ele não é autocontraditório, mas apresenta, de forma significativa no processo de sua discussão, os problemas de juízo e identificação que embasam o espaço político de sua enunciação” (Bhabha, 2001, p.57).

O reconhecimento da alteridade, da diferença cultural de um povo, grupo ou classe social se torna possível, quando ele entra em contato com povos de culturas diferentes ou através de relações interculturais. Na conferência *Les Non-dits de l’Hospitalité*, pronunciada na Universidade Federal de Pernambuco/Brasil, em setembro de 2002, o professor Alain Montandon foi enfático ao falar de “Um mundo de justaposição e não de multiculturalidade sem muitos pontos de contatos [...]. Na integração há o diálogo de culturas, mas não se perde a origem ou as bases culturais de uma certa tradição/particular [...]. Interculturalidade é quando se dá um diálogo com suas tensões” (2002).¹

Daí o caráter híbrido do intercruzamento cultural e a necessidade de vigilância para que as diferenças, a cultura do outro não sejam aviltadas, ultrajadas pela hegemonia do discurso considerado dominante, como aconteceu durante as conquistas ultramarinas empreendidas pelos europeus que escravizaram a África e as Américas, bem como através da neocolonização de países da África, da Ásia e outras formas de dominação.

Na Diáspora negra é visível a multiplicidade cultural na formação da religiosidade e da cultura popular. Por exemplo, no Brasil, o sincretismo religioso da *Umbanda* é formado a partir da fusão de elementos dos cultos religiosos africanos, indígena e europeu, embora as marcas de africanidade se manifestem de maneira mais evidente durante o rito. Já o Candomblé manteve “mais puras as crenças e rituais africanos trazidos” (Cacciatore, 1977, p.80) pelos nossos ancestrais negros para o Brasil, apesar da correspondência mítica entre as funções dos orixás, santos da liturgia católica e deuses romanos/helênicos.

¹ Tradução oral do professor Sébatien Joachim.

Durante o regime de escravidão no Brasil, os tambores e as religiões africanas foram proibidas nas senzalas por senhores brancos, que viam os cultos religiosos como forma de camuflar e fomentar a rebeldia dos escravos. Os escravistas e sacerdotes cristãos propagaram a idéia de que os ritos das religiões de origem africana celebravam a manifestação do demônio. Infelizmente, esse tipo de preconceito religioso, de fetiche agenciado pelos brancos perdura até os dias atuais entre alguns segmentos religiosos. Contudo, o africano se utilizou de vários simulacros para ludibriar o branco. Nessas circunstâncias, os negros puderam cultuar suas religiões e seus deuses, ocultando, por exemplo, as imagens dos orixás por trás do oratório das imagens dos santos cristãos. Entre outros fatores, esse tipo de resistência cultural ou disfarce teria contribuído na formação do sincretismo religioso da *Umbanda*, do Tambor de Mina e outras religiões afro-brasileiras.

Na mitologia dos Orixás do Candomblé, a encruzilhada representa a fronteira, o espaço limítrofe da comunicação entre o divino e o humano, o sagrado e o profano. Aqui o cruzamento do espaço fronteiro também se faz sob o signo da desconfiança, da incerteza, em regimes de tensão, vigilância e negociação para que os humanos possam chegar à casa de Oxalá e fazer os seus pedidos. Daí porque a encruzilhada, as fronteiras da casa de Oxalá são mantidas sob a rígida vigilância de Exu. Para justificar nosso ponto de vista, buscaremos argumentos nos cantos da Mitologia dos Orixás da África Negra e Antiga, especialmente nos cantos épicos de Exu, orixá do candomblé, o mensageiro e guardião das encruzilhadas, espaço entre-fronteiras ou “entre-lugar” que delimita o território de Oxalá fora do alcance dos humanos. Sem Exu nada é possível. Exu rege todos os movimentos, é responsável pelo início e a transformação de todas as coisas e seres do universo. Exu é também o responsável pela comunicação entre os deuses.

Conta a mitopoética² dos orixás que, antes de morar na casa de Oxalá, Exu era pobre, não tinha nada, não tinha onde morar, era um andarilho, um vagabundo que andava sem destino pelos caminhos. Um dia ficou morando na casa de Oxalá. O Grande Orixá deu a Exu o poder sobre as encruzilhadas, como recompensa da ajuda de dezesseis anos que Exu prestara ao velho mestre, no papel de discípulo dedicado, ajudando-o a fabricar homens e mulheres. Oxalá mandou Exu vigiar a encruzilhada, e ele fez sua casa ali na encruzilhada, no caminho por onde os humanos passavam para ir à casa de Oxalá. Na encruzilhada, Exu se mantinha “Armado de um ogó, poderoso porrete, / afastava os indesejáveis / punia quem tentasse burlar sua vigilância” (Prandi, 2001, p.41). O orixá das encruzilhadas só permitia a passagem do humano que levasse uma oferenda para Oxalá. Mais uma vez solidário, Oxalá deu uma recompensa ao antigo e fiel discípulo e quem viesse à casa de Oxalá, na volta também deixaria um presente para Exu que “Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa / Exu ficou rico e poderoso. / Ninguém pode mais passar pela encruzilhada / sem pagar alguma coisa a Exu” (Prandi, id. ib.) Por isso nos terreiros de Candomblé o primeiro nome reverenciado é o de Exu. Em primeiro lugar, são entoados os seus cantos e dadas as oferendas ao orixá da comunicação, evitando-se transtornos durante a celebração do culto sagrado e para que o pedido dos humanos seja atendido pelos orixás.

A encruzilhada é o limbo, o lugar deslizante para onde converge e se estabelece uma relação entre mundos diferentes através do entrecruzamento de vozes do lugar e as que vêm do “além”, estranhas à fronteira mas possíveis de se articularem, dialogarem entre si, embora suscetíveis a tensões e conflitos. Como vimos nos versos acima, retirados dos cantos épicos de Exu, essa relação se realiza através da garantia da troca de benefícios, por meio do famoso adágio “toma lá, dá cá”, da negociação de bens advindos de mundos paradoxais, permitindo-se, assim, a ultrapassagem, o cruzamento da fronteira por aquele que vem do “lado de fora”.

² O termo é aqui empregado para designar os cantos míticos ou sagrados originários da África, que contam a história dos Orixás africanos e seu atributo na religião dos povos iorubás.

Daí a articulação de uma relação híbrida, que é permeada por estratégias de negociação, movidas pelo desejo de realização de interesses recíprocos. Desse modo, o “lado de dentro” é redimensionado por vozes do além fronteira, vozes essas que passam a ocupar o aqui e o agora, o ontem e o hoje, projetando-se para o futuro.

A mitologia dos cantos sagrados dos Orixás do Candomblé, enquanto narrativa de tradição oral, é certamente mais antiga do que o livro a *Epopéia de Gilgamesh*, poema sumério e este além do inegável valor e beleza literária foi escrito “pelo menos mil e quinhentos anos” antes das antigas epopéias de Homero (Sandars, 1992, p.7). Embora os temas da fronteira e da hospitalidade tenham sido abordados anteriormente por essas duas narrativas, o professor Alain Montandon, na conferência *Les Limites de l’Hospitalité* (2002, tradução do professor Sébastien Joachim) classifica a *Odisséia* de Homero, como “o livro fundador da hospitalidade”. Esta afirmação limita-se à literatura europeia. Categoricamente, a *Odisséia* não pode ser classificada como a primeira obra a tratar do tema de ultrapassagem de fronteiras. Embora se possa afirmar que em relação às obras citadas acima, a *Odisséia* seja a obra na qual é possível se constatar maior ocorrência dessa ultrapassagem, e no que diz respeito à condição do viajante estrangeiro e da hospitalidade em terras estranhas, no território de além-fronteira e mesmo na sua própria casa. Isso evidencia o caráter expansionista das conquistas empreendidas pelo povo helênico, metaforizadas na *Odisséia*, na *Ilíada* e noutras épicas do branco colonizador, como *Os Lusíadas*, de Camões. Quando Ulisses regressa ao seu reino, disfarçado de mendigo, é insultado pelos escravos, mendigos e pretendentes de sua esposa. Antes de revelar sua identidade e desfazer o simulacro, o herói fora reconhecido unicamente “pelo seu velho cão Argos” (Homero, 1981, p. 155). Na leitura da epopéia clássica, o crítico francês indaga sobre os perigos enfrentados por Ulisses, quando o herói se depara com os limites do humano, do risco provocado pela ultrapassagem das fronteiras. Montandon se refere ao episódio da Sereia em alto-mar, quando o rei de Ítaca é acometido

pelo “esquecimento de si mesmo”, no momento em que se dá a interferência do divino. Durante certo tempo, ao esquecer de si, o herói também perde a memória dos antepassados e a própria identidade.

As grandes epopéias da Antiguidade e do Renascimento europeu foram escritas no apogeu do expansionismo marítimo, econômico e cultural do império do Ocidente. Seu valor enquanto objeto da tradição escrita é indiscutível, mas não deve ser tomado como modelo único do fazer poético, nem como paradigma absoluto de boa literatura, proposto pela cegueira dos defensores da exclusividade do cânon ocidental. A epopéia clássica é, salvo as exceções, como a *Eneida*, de Virgílio, que narra a história de Tróia incendiada e a fuga dos troianos por mares errantes até chegar ao seu destino, o discurso do branco conquistador, uma linguagem de outros tempos, de outras civilizações, cultura e momentos históricos diferentes aos dias de hoje. Essa poética remonta ao discurso da ultrapassagem dos limites das fronteiras geográficas e da hospitalidade. Ela também não deixa de ser uma metáfora das conquistas e invasões, da barbárie humana, da subjugação e escravismo, do genocídio, do cruel derramamento de sangue, da exploração e espoliação empreendidas pelo branco europeu contra as civilizações conquistadas.

Bhabha enfatiza que “Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosa” (2001, p. 21). Isso é pertinente à “épica negra”³ de refundação da África nas Américas, como divisor de águas de uma estética que demarca as diferenças do cânon da literatura negra na Diáspora com relação ao cânon literário da epopéia clássica dos europeus. O poeta afro-descendente tenta reconstruir a identidade, a auto-estima, a história, a memória ancestral a partir da escritura épica. Nesta

³ Gênero parodístico da epopéia clássica ou tradicional. O termo foi formulado por Zilá Bernd para significar o estilo de poemas narrativos como “Canto dos Palmares”, “Orfeu Esfacelado” e “Poema sobre Palmares”, escritos respectivamente pelos afro-brasileiros Solano Trindade, Domício Proença Filho e Oliveira Silveira, que resgatam a “heroicidade negra até então ocultada pela cultura dominante”, exaltando o quilombola considerado “marginal ou fora-da-lei” à “categoria de herói” (Zilá Bernd. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: brasiliense, 1988, p.80).

epifania, o escritor evoca o nome dos heróis negros, conta a saga do seu povo, incluindo-se no discurso como narrador participante ou engajado que fala na primeira pessoa, eu/nós da enunciação, de dentro dos acontecimentos da narrativa histórica. Para o professor da UFPE

Roland Walter:

A rememoração de uma memória reprimida através da escrita, este ato de trazer à superfície uma forma de sofrimento que é historicamente específica, pode funcionar tanto como estratégia cultural de resistência e potencialização eficaz contra a amnésia quanto como estratégia de atalhamento étnico (1999, p. 105).

A “épica negra” é a antítese da epopéia tradicional, subvertedora dos valores e da mentalidade colonialista. O vocábulo “antiépica”, formulado por Zilá Bernd, tem a mesma significação da épica negra, que tece “a epopéia dos quilombos da Serra da Barriga e a ação heróica de Zumbi” (1988, p.80). Este gênero narrativo é uma espécie de território de assentamento e reassentamento da cultura, da memória histórica do cativo africano e seus descendentes, estabelecendo uma escrita de resistência que dá lugar à fala, às aspirações, às utopias e à subversão da diáspora contra a “amnésia” e a opressão, a hipocrisia, a espoliação do colonizador branco ou o *status quo*. A épica de Solano Trindade é imbuída dos ideais da *Negritude* marxista. O griô brasileiro incorpora às vozes do presente a herança oral e cultural dos antigos contadores de história da África, que foram transplantados para o Brasil como escravos. Essas narrativas eram dotadas de funções indispensáveis à harmonia da sociedade tribal, como entretenimento, transmissão da experiência passada, herança oral, estruturando mitos e conhecimentos capazes de orientar ou reorientar o destino da comunidade. No dizer de Vargas Llosa: “contar histórias pode ser algo mais que uma mera diversão... [A] algo primordial, algo de que depende a própria existência de um povo” (Apud Walter, 1999, p. 104). De fato, as histórias, as lendas, os cantos mitopoéticos de origem africana, bem como a épica dos afro-descendentes, não sobrevivem ao tempo unicamente pelo envolvimento da sua

trama, mas pelo que esse tipo de obra tem de profundamente humano, do seu significado para a vida desse povo.

“Canto aos Palmares” é o que podemos chamar de uma epopéia quilombola, cujo significado remete à história da vida do escravo fugitivo, à guerra de resistência armada dos quilombos ou, num sentido mais amplo, revela a maneira pelas quais homens e mulheres negras tentaram reconstruir sua vida num mundo adverso aos seus desejos de reumanização, de reconstrução da identidade cultural e emancipação social da coletividade negra. Por conseguinte, a *épica quilombola*⁴ evidencia o renascimento de um mundo negro pautado na resistência solidária, na memória histórica dos ancestrais e na “ação heróica” dos quilombolas. Neste sentido, a poesia afro-brasileira, desde meados do século XX, tenta de modo mais sistemático recuperar a história de Palmares e de heróis negros como Zumbi, Ganga Zumba, Luísa Mahin, Esperança Garcia e outros personagens da história do negro brasileiro. Solano seleciona a memória oral dos quilombos que se recicla e é corporificada ao lugar presente, ao tempo presente das relações psico-sociais, anseios e utopias da coletividade negra atual.

No ensaio “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”, a romancista e poeta Conceição Evaristo esclarece o significado da memória histórica, da cultura dos quilombos do passado e a migração desses valores e conhecimentos nas comunidades e grupos sociais negros de hoje, representados pelo discurso de resistência e afirmação da música, religião, dança, narrativa ou da literatura negra.

Abdias Nascimento (1980) partindo do modelo de organização quilombola formula uma espécie de “práxis afro-brasileira – o quilombismo”, que pode

⁴ O mesmo que epopéia quilombola. Termo formulado por nós para significar as narrativas da história das comunidades quilombolas, a resistência armada e cultural dos negros fugidos ou a vida dos indivíduos e da coletividade negra. A formulação da expressão *épica quilombola* foi inspirada no ensaio de Conceição Evaristo sobre literatura negra, na história da resistência solidária dos quilombos, na organização política e social dos quilombos brasileiros, bem como nas narrativas, contos e canções da diáspora africana.

ser reconhecida nos vários tipos de organizações coletivas negras. [...]. Há uma mística quilombola latente ou patente, como forma defensiva e afirmativa do negro, na sociedade brasileira. A retomada do nome Quilombo dos Palmares em várias organizações do passado, e ainda no presente, aponta para o significado da ação quilombola como um paradigma de organização social entre os negros brasileiros (Evaristo, 2004, p.7).

A epopéia de Palmares é o grito da memória poética, que reúne “a morada, o lugar, a natureza da comunidade” dos quilombos brasileiros (Glissant, 2005, p.44). O canto evoca a “esperança”, a coragem dos guerreiros quilombolas, a solidariedade entre as pessoas da comunidade ameaçada pela escravatura no Brasil do final do século XVII. No dizer de Jorge Luís Borges, a épica do povo conquistado é “as vozes da coragem e da esperança” (Borges, 2001, p. 51). Solano dá voz à história dos africanos e seus descendentes escravizados. O aedo recupera a memória histórica, fala da resistência armada dos quilombolas e de uma vida em harmonia compartilhada pelos habitantes do Quilombo dos Palmares.

A *épica quilombola* é um discurso de “desterritorialização” contra a hegemonia da mentalidade colonial do europeu que se instalou nas Américas, no sentido “de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade”, propostas por Deleuze e Guattari (2003, p.40). Nesse sentido, Solano esclarece que seu canto é distinto da epopéia dos clássicos do Ocidente. O texto louva a luta “de uma raça” que tenta reconquistar sua liberdade nos quilombos, como pessoa livre no lugar reterritorializado. Solano não busca uma identidade pura, uma cultura narrativa de “raiz única e excludente, fixa e intransigente” (Glissant, 2002, p.67). Virgílio, Homero e Camões não são evocados como modelos de rapsodos, que devem ter seus ideais colonizadores assimilados pelo escritor negro, mas como referencial que evidencia a alteridade, a diferença do discurso literário negro, a autonomia estética e a visão de mundo da narrativa dos quilombos. Solano se auto-reconhece na diferença que há entre a *épica quilombola* e a épica tradicional dos lusitanos, romanos e helênicos. O poeta quilombola

subverte o conceito aristotélico da epopéia enquanto “imitação de homens superiores [reis, rainhas, heróis a serviço do império], em verso” (Aristóteles, 1979, p. 245); uma vez que o herói da ação é um escravo fugitivo e, portanto, tido como um fora-da-lei pelo regime escravista. Em “Canto dos Palmares”, a ação heróica é nobre, mas essa atitude de “nobreza” é praticada por Zumbi e súditos negros, enquanto a ação “inferior”, a carnificina brutal e desumana parte dos ricos senhores de engenhos, governos e suas milícias armadas.

“Canto dos Palmares” é o texto fundador da *épica quilombola* dos afro-brasileiros. O herói da ação épica é Zumbi, o Grande-Chefe, líder guerreiro e mito da resistência quilombola, cuja fala é intermediada pela voz do poeta-narrador, que representa as vozes da consciência crítica e os anseios da coletividade negra. Nessa épica moderna de 195 versos, Palmares é erigida das cinzas da história oficial, revista pelo griô da Diáspora negra, que narra na primeira pessoa do singular. Na segunda estrofe do poema citado como epígrafe deste capítulo, Solano faz alusão à mensagem dos tambores que anunciam a chegada de novos fugitivos negros ao território palmarino: “Há batidas fortes / de bombos e atabaques / em pleno sol”. A *épica quilombola* estabelece um discurso de fronteira a partir da evocação de Palmares, elevando a voz do negro à superfície da escrita literária ao nivelar o seu canto, a saga do seu povo à epopéia do colonizador, tornando visível a história e a herança cultural africana dos negros aquilombados.

O poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), de Aimé Césaire, é o livro fundador dessa épica inventada por autores negros do Novo Mundo, que perceberam a dominação que também se processava através da escrita literária. Assim como Solano Trindade, o poeta da Martinica subverte o modelo tradicional da épica clássica. No *Cahier*, Césaire grafou pela primeira vez a palavra *negritude*, cuja expressão se tornaria o nome do movimento da *Negritude* literária. Na concepção da poética de Césaire, a *negritude* é um organismo vivo, algo que brota no âmago do ser negro e profundo, vivificador, dinâmico,

renovável, em estado de plenitude para reoxigenar a alma do mundo, trazer um novo sopro de alento à vida intelectual do ocidente que vivia sob as cinzas da Segunda Grande Guerra; esta *negritude* pulsa na alma dos negros de todos os lugares do mundo e se movimenta na correnteza de águas indomáveis, capaz de perfurar a “opressão opaca”:

Minha negritude não é uma pedra,
sua surdez lançada contra o clamor
do dia

Minha negritude não é uma catarata
de água no olho morto da
terra

Minha negritude não é nem torre
nem catedral

Mergulha na carne vermelha do sol

Mergulha na carne ardente do céu

Perfura a opressão opaca de sua pa-
ciência equânime⁵

(Césaire, apud Fanon, 1983, p. 102)

Por sua vez, o poema “Canto dos Palmares” atualiza a memória histórica do maior quilombo do Brasil e das Américas, a nossa utopia paradisíaca. Os versos de Solano possuem a força do discurso engajado dos *rappers* do final do século XX e início deste século,

⁵ Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. “ma negritude n’est pás une pierre, sa surdité ruée / contre la clameur du jour / ma negritude n’est pás une taie d’eau morte sur loeil / mort de la terre / ma negritude n’est ni une cathédrale / elle plonge dans la chair rouge du sol / elle plonge dans la chair ardente du ciel / elle troue l’accablement opaque de sa droite patience” (Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*. Paris: Eitions Présence Africaine, 1983, p. 46-7).

considerando-se o caráter combativo da narrativa e da linguagem participante da sua escritura, em tom de manifesto poético, de metapoema em favor da revolução estética do fazer literário, da vida, da liberdade e das igualdades racial e social, e contra os opressores de toda a parte do mundo, comungando, assim, com o espírito marxista dos poetas do Renascimento Negro dos EUA dos anos 1920/30 ou do Movimento da *Negritude* que eclodiu na França dos anos 1930/1940, movimento literário representado por poetas e intelectuais negros das Américas, África, Antilhas e Caribe, como Langston Hughes, Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire, Nicolás Guillén e tantos outros. Desse modo, o infortúnio abre as fronteiras da consciência, da solidariedade, da fraternidade entre os negros que cantam no mesmo tom, na mesma voz de amor, guerra e esperança.

O eu-lírico lança mão do ideal quilombola-marxista, que dá base à crítica social e participante da obra poética de Solano para contrapor-se com veemência aos sistemas de opressão e tirania que oprimem outros povos, como na terceira estrofe do poema citado: “Eu canto aos Palmares / odiando opressores / de todos os povos / de todas as raças”. O poema de Solano é o canto de liberdade e “plenitude” de um povo que vive numa sociedade fraternal, um lugar paradisíaco, evocado pelo imaginário dos afro-brasileiros. Palmares ressurgiu da sombra de uma história esquecida com a exuberância de suas terras, habitada por um povo trabalhador, alegre, honesto e amoroso que deseja assegurar a liberdade, a integridade dos filhos e da mulher amada. A ameaça, o mal vem de fora, de além fronteira do olhar de rapina da “civilização cristã” e escravista que, com seu exército de inconscientes, cobiça as terras palmarinas. Assim, Palmares representa o Paraíso Perdido, a utopia do escravo fugido, o imaginário coletivo do retorno impossível às comunidades tribais africanas: cidades ou lugares, nos quais “Aí são proibidas as trevas; só a luz é admitida. Nem o menor sinal de dualismo: a utopia é de essência antimaniquista” (Cioran, 1994, p.158). Mas esse lugar foi

destruído pela “heresia” da ganância individual, pela ação atroz do capital imperialista, como se este fosse uma espécie de monstro corruptor de fronteiras.

A paisagem natural do quilombo em guerra completa o cenário do Éden destruído, com “as palmeiras” cheias de flecha e as águas do “rio” cobertas pelo sangue das vítimas e culpados, mas mesmo assim permanece o desejo de reconstrução de Palmares, de erguer a cidadela do Quilombo num tempo e lugar irrevogável da memória coletiva dos negros brasileiros e da Diáspora. Solano faz florescer uma verdade inusitada, uma verdade que inspira um novo alento, coragem e anseio de ter uma vida livre. Nesse sentido, a paródia à ação colonizadora do branco desloca o conceito de “civilização branca”. Zilar Bernd fala dessa inversão de valores propiciada pelo texto parodístico:

Emergir uma nova verdade e possibilitando uma outra leitura do convencional. Como ensina Affonso Romano de Sant’Anna, isto é próprio do texto parodístico: re-apresentar o que havia sido recalcado, através da liberação do discurso, da tomada de consciência crítica.

Esta estrutura do poema, onde os contrários se encontram, reflete a intenção do poeta de negar o conceito vigente de “civilização” e opor-lhe um outro no universo carnavalizado do poema, a verdadeira civilização está na selva, em Palmares, espaço ideal onde a distância entre os homens desaparece. Se, para o conquistador, Palmares é o espaço da transgressão, da subversão e da ameaça, para o poeta é lugar da plenitude onde os homens são irmãos (Bernd, 1987, p.93).

O eu da enunciação do poeta quilombola encarna simbolicamente Zumbi dos Palmares e narra no lugar do sujeito da ação heróica da epopéia dos quilombos. Fala como quilombola e guerreiro em defesa do seu território, do povo vitimado pelas armas do inimigo. O poema denuncia a ação inescrupulosa dos “ricos e senhores” de engenhos que promovem a carnificina contra a “Tróia Negra” (Filho, apud Bernd, 1988, p.82). Esta épica do conquistado desmascara a falsa civilidade do colonizador branco, expondo a selvageria, a atitude sanguinária e a hipocrisia do branco europeu que se diz “civilizado” e seguidor de uma fé

“redentora”, que anistia e compactua com seus crimes. Desse modo, os escravistas interpretavam as diferenças cultural, física e religiosa entre brancos e negros em termos de superioridade e inferioridade, como forma de justificar a pilhagem da África e o aniquilamento do africano. Isso se repetiria com a invasão dos quilombos brasileiros pelos grupos armados do poder constituído. Para se redimirem, os escravistas justificavam suas atrocidades, alegando que abriam as portas do “reino do céu” para os negros através do batismo cristão ou fomentavam preconceitos para marginalizar e deformar o caráter da população quilombola.

Meu poema libertador

é cantado por todos até pelo rio

Meus irmãos que morreram

muitos filhos deixaram

e todos sabem plantar

e manejar o arco;

O opressor convoca novas forças

vem de novo

ao meu acampamento...

Nova luta.

As palmeiras

ficam cheias de flechas,

os rios cheios de sangue,

matam meus irmãos,

matam as minhas amadas,

devastam os meus campos,
roubam as nossas reservas;
tudo isto,
para salvar
a civilização
e a fé...

(1961, p. 30)

O colonizador oprimiu a negros e índios em nome da falsa supremacia racial e da fé cristã, com o objetivo de justificar a ganância insaciável pelo ouro, o lucro propiciado pelas terras conquistadas e o escravo negro. A narrativa é desencadeada a partir do olhar do quilombo: o universo de valores, a consciência crítica e a história da diáspora negra. Solano subverte o discurso da épica clássica. Eleva a ação do negro conquistado e inferioriza a ação do branco conquistador. Este que promove a guerra, a cobiça pelo dinheiro, a inveja, o derramamento de sangue é “destronado”, descentrado do poder de herói ideal da imitação épica. Enquanto os negros de Palmares, representados pela ação heróica do rei Zumbi, são heróis dotados de virtude e sentimentos nobres. A imagem positiva de Palmares é confrontada com a imagem negativa e mesquinha do mundo do açúcar. Zilá Bernd esclarece:

Édouard Glissant, em seu conhecido poema “Les Indes” (1955), procede da mesma forma, compondo o que ele chama de *epopéia obscura*, na qual o sujeito dominado protesta contra a injustiça colonial. No canto V, o poeta faz a evocação dos vencidos: “Pour n’ évoquer que quelques figures de l’ épopée obscure Delgrès, Toussaint... Dessalines....” e vê, exatamente como Solano Trindade, a ação guerreira dos brancos colonizadores como *crimes*. O sagrado da epopéia clássica, a ação do herói, é mudado em seu posto: “Saque ou ravage?” pergunta-se o poeta a respeito da conquista da América (1987, p.94).

Mas longe de se acreditar que a *épica quilombola* é apenas “paródia” da *épica clássica*, ela assenta suas bases no rizoma das diversas formas de narrar das epopéias da África transculturada pelos cativos negros no Novo Mundo. Palmares renasce como uma espécie de Éden terrestre do povo escravizado, e o foi. Um lugar de liberdade e economicamente auto-suficiente, com abundância de alimentos. Não foi somente território dos negros, mas também dos índios que buscavam proteção nos quilombos para fugir às perseguições e extermínios agenciados pelas milícias ou grupos armados a serviço dos senhores de engenhos. Palmares também acolheu alguns mouros e mesmo brancos renegados pelo mundo do açúcar. Leda Maria Martins assinala: “A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. Na formação e constituição da paisagem cultural brasileira, podemos observar variados processos constitutivos derivados dos cruzamentos africanos, europeus e indígenas” (2000, p. 64). De certo, a *épica do afro-brasileiro* por ser um texto de refundação não poderia ser absolutamente isenta de elementos migratórios da tradição escrita; portanto, uma linguagem “crioulizada”⁶ (Glissant, 2005, p.24), híbrida, que se originou da herança oral e cultural das diversas formas de narrar dos africanos em contacto com a cultura do europeu, do indígena e do asiático. Esta literatura se consagra na heterogeneidade das formas de representação do mundo negro, na autonomia dessa escrita que fala como cultura, história, mito e simbologia dos “tambores” negros e sua ancestralidade. O poeta quilombola narra na primeira pessoa eu/nós. Isso lhe permite transitar no tempo, de estar no presente e poder caminhar pelas entranhas do passado e trazer esse passado para o presente e levar o presente para o passado e o futuro.

Nosso sono é tranqüilo

mas o opressor não dorme,

⁶ Palavra derivada de “crioulização”. Termo formulado por Édouard Glissant para conceituar as culturas compósitas, originárias do contato entre elementos culturais “absolutamente heterogêneos uns com os outros” (2005, p.24).

seu sadismo se multiplica,
o escravagismo é o seu sonho
os inconscientes
entram para seu exército...

Nossas plantações
estão floridas,
nossas crianças
brincam à luz da lua,
nossos homens
batem tambores,
canções pacíficas,
e as mulheres dançam
essa música...

(1961, p. 30-31)

O tambor é a metáfora universal da poesia negra, a encruzilhada das vozes dos antepassados africanos e da Diáspora. O trovador louva a vida paradisíaca dos habitantes de Palmares, os campos de plantações em flor que anunciam uma colheita com abundância de alimentos, o trabalho, o amor das mulheres, a felicidade das crianças que brincam sob a luz do luar noturno, a fraternidade, a esperança de ver o seu povo vivendo em paz, livre do cativeiro do mundo do açúcar. O poeta evoca os tambores, as “canções pacíficas”, a dança das mulheres para o rito da paz sonhada. Os tambores fazem a marcação rítmica dos versos curtos, assonantes, aliterantes, sonoros e musicais, que se intensificam com o paralelismo, com a repetição das palavras no início do verso, apropriados ao canto, à oralidade das canções

e, por conseguinte, à dança, ao corpo em movimento circular e espiral. Essa performance do corpo negro simboliza os anseios de liberdade e reconquista do ser negro que foi dilacerado na Diáspora.

“Mas utopia, é bom que o lembremos, significa parte nenhuma” (Cioran, id., p. 152). Não se trata, no entanto, de uma falsa utopia, de uma ilusão “do homem desenganado” (p.153). Palmares viveu tempos de glória e bonanças, muito embora essa utopia palmarina não tenha perdurado para sempre como Paraíso Eterno dos negros fugitivos, que presenciaram sua morada, seu território transtornado em Apocalipse pela sanha do branco.

Solano conta a história dos habitantes de Palmares na primeira pessoa do singular e do plural, como se ele estivesse presente nos episódios, na condição de poeta quilombola em armas contra a cobiça e a inveja do “opressor” escravagista. Durante um século de sua existência, Palmares lutou e resistiu às investidas do inimigo, expulsando-o para fora das fronteiras palmarinas. Solano glorifica os quilombolas em guerra contra as armas inimigas, a virtude da população aquilombada e a ação heróica de Zumbi - o rei negro e os súditos guerreiros:

O opressor se dirige
a nossos campos,
seus soldados
cantam marchas de sangue.

O opressor prepara outra investida,
Confabula com ricos e senhores,
E marcha mais forte.
Para meu acampamento!

Mas eu os faço correr...

(1961, p. 31)

A epopéia quilombola transita no “eu/nós” da narrativa lírica e participante. Ao contrário da epopéia do conquistador branco, na qual o herói da narrativa é “ele”, cuja narração também se desenvolve na terceira pessoa, sob o olhar de um narrador que olha de fora do episódio narrado, como na *Odisséia*, na *Ilíada*, na *Eneida*, n’*Os Lusíadas* e outros clássicos do ocidente. Na epopéia afro-brasileira “Canto dos Palmares”, a história é contada na primeira pessoa “eu/nós”, o que assinala o predomínio da subjetividade, o olhar de aproximação do eu-poético em simbiose com o sujeito da ação heróica, quando Solano encarna as vozes do quilombo, a espiritualidade e a disposição do guerreiro Zumbi, estabelecendo a ruptura com a tradição da epopéia clássica. Palmares é reabilitada como campo simbólico, representando a utopia do negro que fora excluído social e culturalmente pela escrita do colonizador.

O poema e os tambores também reclamam por justiça, se harmonizam com o poetar participante, engajam-se à condição humana dos negros, tomam lugar na ação heróica ao lado dos irmãos quilombolas e da amada do menestrel e entram no campo da narrativa poética. O tambor rufa, reverbera o rito de guerra contra o opressor, em nome da “liberdade”:

Ainda sou poeta

meu poema

levanta os meus irmãos.

Minhas amadas

se preparam para a luta,

os tambores

não são mais pacíficos,
até as palmeiras
têm amor à liberdade...

Os civilizados têm armas,
e têm dinheiro,
mas eu os faço correr...

Na *épica quilombola* a lírica é tão privilegiada quanto a narração dos episódios. Os versos curtos, simples e musicais compõem o ritmo de uma canção melancólica. O eu-lírico da narração interage com as crianças, o rio, a mulher amada e amiga do poeta e cantam para afugentar o mal presságio, que ronda as vizinhanças de Palmares.

Meu poema
é para os meus irmãos mortos.

Minhas amadas
cantam comigo,
enquanto os homens
vigiam a Terra.

Meu poema libertador
é cantado por todos,
até pelas crianças
e pelo rio.

(1961, p. 31-32)

A concepção de Palmares como representação do Paraíso Terrestre é freqüentemente retomada como o lugar da utopia realizada – o Éden, a África reterritorializada no Brasil, onde se vive em comunhão, homens e mulheres se amam, as crianças brincam felizes e a gente livre tira da terra o fruto, o cereal, o “mel” em abundância, o “ouro” é desprezado e os guerreiros “vigiam a Terra”. Em domínios heterogêneos de Solano e Camões, o lugar da utopia histórica do “Canto dos Palmares” é também uma espécie de “Ilha dos Amores”⁷ dos cativos refugiados. Nesse sentido, o imaginário negro recupera a história do Quilombo dos Palmares e do rei Zumbi, enquanto mito de fundação da Diáspora negra no Brasil, cantado e restaurado na *épica quilombola* de Solano Trindade:

Meus canaviais

ficam bonitos

meus irmãos fazem mel,

minhas amadas fazem doce,

e as crianças

lambuzam os seus rostos

e seus vestidos

feitos de tecidos de algodão

tirados dos algodoais

que nós plantamos.

⁷ “Ilha de Vênus”. Fruto da imaginação poética de Luís de Camões. Comenta o Prof. Francisco da Silveira Bueno que “A Ilha dos Amores por ela [Vênus] preparada aos navegantes portugueses, mera ficção de Camões”. Assim: “Sereis entre os heróis esclarecidos / E nesta ilha de Vênus recebidos. / [...] / Mil práticas alegres se tocavam; / Risos doces, sutis e argutos ditos, / Que entre um e outro manjar se alevantavam, / Despertando os alegres apetitos; / [...] / Cantava a bela ninfa, e co’os acentos, / Que pelos altos paços vão soando, / Em consonância igual, os instrumentos / Suaves vêm a um tempo conformando.” Luís de Camões, “Canto IX”, *Os Lusíadas*, s.d., p.667 e 675).

Não queremos ouro
porque temos a vida!
e o tempo passa,
sem número e calendário...
O opressor quer o corpo liberto,
mente ao mundo,
e parte para
prender-me novamente...
(Trindade, 1961, p.33)

Há um entrecruzamento de fronteiras, de reassentamento e migração de novos e antigos espaços históricos e culturais. O eu-lírico do narrador transita no passado, no presente e vislumbra o futuro, o devir dos negros. Então “a poesia não mais se encarnará na palavra e sim na vida [...], será história, vida” (Paz, 1976, p.74). O poema adquire a voz da consciência universal, a voz da coragem e de um novo amanhã, quando a escritura negra cumprir a missão de esclarecer “as consciências”, e o negro se auto-reconheça na diferença, no poder libertador da sua escritura literária. Solano canta com o mesmo ânimo e resistência dos *rappers*, estes jovens da periferia que contam e cantam a história dos negros da periferia das grandes metrópoles pós-modernas e globalizadas de hoje, que é também sua própria história, situada no tempo e lugar presente.

E agora ouvimos um grito de guerra,
ao longe divisamos
as tochas acesas,
é a civilização sangüinária,

que se aproxima.

Mas não mataram

meu poema.

Mais forte

que todas as forças

é a Liberdade...

meu poema

é cantado através dos séculos,

minha musa

esclarece as consciências,

Zumbi foi redimido.

(1961, p. 35)

Paradigma a ser seguido pelos quilombolas brasileiros, Palmares era um reino governado por negros, encravado no alto da Serra da Barriga, um lugar distante, com cerca de 20 a 30 mil habitantes. Sua capital, Macacos, possuía 8 mil pessoas, regidas por códigos de leis próprias, hierarquia e disciplina rígidas. Cada cidade tinha seu chefe. Mas toda a república palmarina era liderada por um Grande-Chefe. Os dois últimos foram Ganga-Zumba e Zumbi. Palmares possuía autonomia política e um exército com grande poder de fogo, principalmente na sua fase de maior expansão e progresso, nos seus últimos vinte anos de existência, quando viveu sob o governo de Zumbi. Este rei demonstrou grande sabedoria, governou com mão de ferro e defendeu suas fronteiras com bravura, derrotando inúmeras expedições do Estado e milícias da classe senhorial. Palmares teve vida longa, sobrevivendo mais de um século, quando foi destruído em 1694, por um exército oficial de aproximadamente nove mil homens,

formado de soldados, índios, mamelucos, negros forros e todos os tipos de aventureiros, comandados pelo mercenário paulista e bandeirante Domingos Jorge Velho. Zumbi foi assassinado no ano seguinte, em 1695, de maneira traiçoeira e covarde. Sua cabeça foi exposta em praça pública, em Recife, espetada numa vara. Na boca, o pênis como forma de macular a imagem do herói negro. Palmares não se rendeu, tampouco Zumbi. A república palmarina enfrentou os canhões da elite senhorial até os instantes finais do combate. No imaginário popular, tornou-se uma espécie de Éden terrestre. A lenda tinha por suporte histórico o fato de lá não haver a exploração do “homem pelo homem”, tão comum ao mundo das plantações da cana-de-açúcar. Obrigatório, o trabalho coletivo e comunitário assegurava a produção e a distribuição de alimentos necessários a cada família. Da obrigatoriedade, poupavam-se as crianças, os velhos, os doentes ou inválidos. A indolência era punida com a expulsão ou com o trabalho forçado temporário, até que o infrator se reintegrasse aos costumes e normas da comunidade. Como os grandes quilombos brasileiros, Palmares era economicamente auto-suficiente. Possuía oficina de ferreiro, para a fabricação de ferramentas agrícolas e, possivelmente, armas de fogo. Esse tipo de metalurgia, registrada em quilombos de Mato Grosso e do Maranhão, inquietou o governo, os administradores das cidades e fazendeiros das circunvizinhanças.

A sobrevivência dos mocambos se deve, sobretudo, a fatores de ordem psicológica e social, providenciais para a garantia da sobrevivência e emancipação da comunidade de escravos foragidos. Por isso, a solidariedade era a pedra fundamental dos quilombos e a liberdade, seu ideal comum. Essa inter-relação solidária transcendeu as fronteiras dos mocambos através de uma rede de comunicações secretas. Escravos, negros forros, homens livres ou mesmo brancos, ligados por laços afetivos ou por interesses mercantis, alertavam os mocambeiros acerca das diligências que organizavam com o objetivo de destruir os quilombos e reaprisionar os negros fugitivos.

4.2 Poesia, canto popular e narrativa *griot*: um diálogo possível entre África e América.

O poeta negro se inclui na narrativa como sujeito negro. Daí a subjetividade do poema épico, escrito pelos autores das Antilhas, Caribe, África e afro-brasileiros, como Solano Trindade, Domício Proença Filho, Oliveira Silveira, autores que vêm publicando nos *Cadernos Negros* a partir dos anos 80, noutros grupos ou individualmente. Embora seja difícil a comprovação, é possível que a épica de refundação da Diáspora brasileira tenha alguma semelhança com a tradição épica ou a herança oral das narrativas dos *griots* ou griôs “das áreas do Oeste da África como Senegal, Gâmbia, Guiné ou Mali”⁸ (Diop, 1999, p.122). Certamente, a forma de narrar/cantar do griô migrou com os milhões de cativos africanos transplantados para as Américas. Sampa Diop fala dessa “herança oral”, transmitida pelo “*griot* do Oeste africano, por um lado, e o cantor de *blues* afro-norte-americano e o pastor de igreja, pelo outro”⁹ (id., p.120).

Na cultura oral afro-brasileira, é possível se observar algumas semelhanças entre a herança oral do griô e as canções de capoeira e de bumba-meu-boi. Por exemplo, nas rodas de capoeira, o canto se apóia no toque do berimbau, instrumento mítico da tradição da capoeira. Desse modo, a canção é marcada pela performance interativa do capoeirista, que puxa o canto, o qual é seguido pela resposta das vozes do coro dos outros capoeiristas da roda: “o artifício co-réplica (*call-response*)”¹⁰ (Diop, p.123) ou chamada e resposta dos griôs, pastores das igrejas evangélicas dos negros norte-americanos, *bluesmen*, é também evidenciada na tradição oral afro-brasileira que envolve cantos ou canções de roda. Esse recurso é comum à

⁸ Tradução nossa. “... from areas of West Africa such as Senegal, Gambia, Guinea, our Mali” (Samba Diop, “The West African griot tradition and oral heritage in the New World”. In: *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. FERREIRA, Jerusa Pires (org.). São Paulo: EDUC, 1999, p. 122).

⁹ Tradução nossa. “... between the West African griot on the one hand and the African-American Blues singer and church preacher on the other” (Diop, id., p.120).

¹⁰ Tradução nossa. “The ‘call-response’ device” (Diop, idem, p. 123).

execução de canções de capoeira que se destacam pela presença marcante do jogo onomatopaico, que se assemelha à tradição griô, como neste “Corrido” de autoria anônima, cantado por Mestre Bimba:

Nhen, nhen, nhen, o menino chorou,

Nhen, nhen, nhen, é porque não mamou.

Nhen, nhen, nhen, aranha me puxe,

Nhen, nhen, nhen, me jogue no chão.

Nhen, nhen, nhen, o castigo é esse mesmo,

Nhen, nhen, nhen, conforme a razão.

(Bimba, 2004, p. 35)

Do mesmo modo que os repentistas e outros mestres de cerimônia da cultura popular do nordeste brasileiro eram ou ainda são contratados para cantar nas fazendas e casas de famílias abastadas em datas festivas, os *griots* africanos também são usualmente contratados em festas familiares para narrar fatos relacionados à história da família festejada, rememorando a vida dos anepassados ou velhos ilustres do clã, bem como as lendas do passado remoto, histórias de guerra, “batalhas”, reinos, impérios ou “clãs poderosos” (Haley, s.d., p.53). Reportando-se à gravação de longa metragem, intitulado *Wolof griot Sèq Ñan*, Samba Diop fala do instrumento musical “xalam”, utilizado pelo griô na recitação da épica de fundação e da música como elemento indissociável dos ritos religiosos de tradição africana:

Em última análise, dever-se-ia estar consciente do fato de que nos sistemas religiosos africanos tradicionais é geralmente difícil, senão impossível, dissociar música e rituais religiosos: os dois de mãos dadas. Por exemplo, no registro de longa metragem o *Wolof griot Sèq Ñan*, se pode ver ao mesmo tempo, que ele [o *griot*] está interpretando

e recitando um épico de fundações de origens e também tocando um instrumento tradicional chamado “xalam” na língua *Wolof*. A música fornece um efeito de fundo às palavras e é também um elemento útil ao acompanhamento¹¹ (1999, p. 123).

Os vestígios das epopéias da Diáspora africana se refundiram ao discurso participante da épica da *Negritude*, do *rap*, da *Dub Poetry* dos jamaicanos, da nova tendência da poesia afro-brasileira: do *Quilombhoje* de São Paulo, da Roda Poesia & Tambores de Teresina no Piauí,¹² das rodas de poesia dos “poetas marginais” de Recife e outras poéticas desconhecidas por nós. Não estamos afirmando categoricamente, que todo gênero narrativo de origem afro-descendente possua vestígios da tradição épica dos griôs, mas da possibilidade das relações entre as culturas de rizomas da Diáspora africana que vêm se recompondo nesses quinhentos anos de reinvenção das Américas. Desse modo, a escritura negra se pauta, como declara Conceição Evaristo, em “erigir sua própria cosmogonia” (1996, p. 60).

A épica de Solano Trindade mantém a diferença enquanto discurso de dicção negra e como lugar de cruzamento com narrativas de outras culturas. Daí o caráter híbrido e cosmogônico das vozes que transitam no “entre-lugar”, no espaço da negociação intertextual da poesia épica da *Negritude*, o que nos permite percebê-la como escritura de travessia. O que Jorge Luís Borges diz da epopéia clássica não elucida de todo o conceito de epopéia quilombola; no entanto, traduz a cosmogonia da ancestralidade épica: a transcendência animosa do tempo e lugar da ação narrativa. Borges enfatiza: “Uma história na qual todas as

¹¹ Tradução nossa. “In the final analysis, one should be aware of the fact that in traditional African religious systems, it is often difficult, if not right out impossible, to dissociate music and religious rituals: the two go hand in hand. For instance, in the video footage featuring the Wolof griot Sèq Ñan, one can see that at the same time he is performing and reciting an epic of foundations, of origins, he is also playing a traditional African musical instrument called *xalam* in the Wolof language. The music provides a background effect to the words and is also a useful accompanying piece” (Diop, id., p. 123)

¹² Roda de Poesia & Tambores. Movimento de poetas que declamam seus poemas acompanhados pela batida de tambores. As performances são abertas ao público, interativas, e acontecem na primeira sexta-feira de cada mês, no Espaço Cultural Osório Júnior, Clube dos Diários, anexo do Teatro 4 de Setembro, na cidade de Teresina – Piauí – Brasil. O projeto iniciou em 13 de outubro de 2000. Idealizado e sob curadoria do poeta Elio Ferreira (de Souza) e se mantém até hoje.

vozes da humanidade podem ser encontradas – não somente a lírica, a pesarosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança. Ou seja, me refiro ao que suponho ser a mais antiga forma da poesia: a épica” (2001, p. 51).

Não somente cremos na suposição de Borges de que a épica seria a forma mais antiga do contar, como presumimos que essa maneira de narrar teve na sua gênese mítico-lendária, nos cânticos às divindades primitivas e tribais mais antigas uma procedência musical. Octavio Paz, ao fazer alusão à origem da poesia do ocidente, assinala: “A poesia ocidental nasceu aliada à música; depois as duas se separaram” (1982, p. 104). Tal divórcio não deve ser considerado como regra para os contos sagrados das comunidades autóctones, nem para os cantos ritualísticos das religiões de origem africana, como o candomblé, a umbanda e uma infinidade de formas sagradas e profanas antigas ou cantos, canções reinventadas nas Américas que mantêm viva a tradição da oralidade e do cantar.

Solano Trindade tem um estilo próprio e particular na forma de narrar a saga *calhambola*.¹³ Ele inventou uma estética literária com o seu modo inaugural do contar, um tipo de escrita poética que fora imitada e reinventada pelos seus sucessores. Solano fala de Palmares como lugar de resistência, identidade, auto-estima e utopia paradisíaca dos negros brasileiros. Solano é uma espécie de cavalo da épica afro-brasileira, um poeta regido pelo orixá Ogum, o poeta guerreiro, o inventor em potencial, desbravador e criativo, o que vai na frente abrindo caminhos para as novas gerações de poetas sucessores.

¹³ Possui o mesmo significado de quilombola, ou seja, escravo refugiado nos quilombos.

CAPÍTULO 5

5 A NEGRITUDE E A POESIA ENGAJADA DE SOLANO TRINDADE

QUEM TÁ GEMENDO?

Quem tá gemendo

Negro ou carro de Boi?

Carro de boi geme quando quer

Negro não

Negro geme porque apanha

Apanha pra não gemer

Gemido de negro é cantiga

Gemido de negro é poema

Geme na minhalma

A alma do Congo

Do Níger da Guiné

De toda a África enfim

A alma da América

A alma Universal

Quem tá gemendo

Negro ou carro de Boi?

(Trindade, 1961, p. 36)

5.1 Memória da escravidão, violência e exílio social dos negros na pós-modernidade

A gênese da negritude nas Américas fundamenta suas bases especialmente em três grandes acontecimentos históricos, aqui enumerados cronologicamente: o governo e a resistência dos quilombos de Palmares, no Nordeste do Brasil, fins do século XVI a 1694, especialmente durante as lideranças de Ganga Zumba e Zumbi; a independência do Haiti, em 1803-804, movimento iniciado por Toussaint L'Ouverture e levado a termo pelas mãos de Jean-Jacques Dessalines; e a Guerra da Secessão nos Estados Unidos (1861-1865), entre os estados do Sul (escravistas) e os estados do Norte (abolicionistas), liderada pelo então presidente Abraão Lincoln que proclamou a Abolição da escravatura em 1863. Fatos como esses condicionaram o nascimento da negritude e uma literatura da identidade negra nos países do continente americano.

Solano Trindade é o poeta que melhor traduz o espírito da Negritude brasileira das décadas de 40/50 do século XX. A coletânea de poemas *Cantares ao meu povo* (1961) reúne vinte anos de sua produção poética. O título da obra já sinaliza o compromisso do menestrel com a vida do seu povo. O eu-lírico da enunciação se identifica com os irmãos de cor do mundo inteiro e com os oprimidos, independentemente de sua origem racial ou cor da pele.

O poema “Quem tá gemendo?”, de Solano, traduz o sentimento de dor e o lamento do africano desterrado e estigmatizado pela escravidão, que o subjugou ao martírio hediondo da tortura física e à angústia do desterro – o *Banzo*. E ainda o vazio irremediável, as sensações de

exílio e exclusão que os negros descendentes de escravos sentem no seu próprio país, manifestadas nas canções populares e na escrita de autores da diáspora negra, como é possível se perceber nos versos do poema analisado.

Os porões da escravidão marginalizam cultural e economicamente o negro nos porões da sociedade colonial e mercantilista e na sociedade capitalista e globalizada de hoje. Apesar desse holocausto sem precedentes, a história recente tem nos revelado que muitos negros se ergueram contra a exploração e a opressão escravagista através da resistência armada dos quilombos, das rebeliões urbanas, das irmandades religiosas, das organizações de negros, por meio da escrita dos afro-descendentes letrados e mesmo com a participação de alguns brancos que se solidarizaram com a problemática do negro. Os versos de Solano Trindade falam de uma “alma Universal”. Seja o negro da “África”, da “América” ou de qualquer lugar do mundo, ele guarda involuntariamente dentro de si uma dor, uma chaga que o dilacera, mas que também lhe inspira esse cantar de resistência, solidariedade e irmandade racial entre os povos negros na voz sonora, lírica e engajada de Solano: “Gemido de negro é cantiga / Gemido de negro é poema”.

O que foi a escravidão para os negros? É preciso perguntar a nós mesmos – o que houve de fato, o que somos, o que queremos, o que não queremos e que tipo de vida desejamos para nós e para nossos filhos. É preciso resistir ao limbo de exílios e preconceitos, forjados pela hipocrisia dos discursos que há muito vem criando novas formas de ocultação, de aprisionamentos psicológico e social contra o negro. A conquista da África pelos europeus e a escravidão deflagraram uma história de violência moral e material. Antigos preconceitos raciais e novos estigmas depreciavam o trabalhador africano, escravizado ou liberto, esvaziando o negro da sua condição de humano, para justificar os interesses do poder econômico dominante. Da captura à travessia e, por fim, à escravidão – o cativo africano

sofreu castigos brutais e humilhações inimagináveis. Aos rebeldes incorrigíveis, eram-lhes aplicadas violentas e intermináveis sessões de tortura – a *pauleira*.

A pauleira começava tão logo o africano era capturado ou comprado ao *soba*. [...] Ele apanhava durante a comprida viagem até o litoral. Apanhava no depósito mantido pelos agentes (*pombeiros* ou *tangomaos*, assim se chamavam). Apanhava no convés dos navios, durante a travessia do Atlântico (cerca de três meses). Apanhava no mercado, à espera dos fazendeiros compradores. E seguia apanhando durante toda a sua existência de escravo (Santos, 1985, p. 8-9).

O batismo era uma estratégia para desumanizar o negro, retirar o seu nome tribal e impor-lhe um nome cristão. A redução à condição de bicho, mercadoria ou coisa implicava a destruição de todos os vínculos que o prendessem ao seu passado de homem livre. Desse modo, o africano estaria preparado para a escravidão. Ao ser embarcado, o cativo recebia o batismo cristão, davam-lhe um nome estranho através de padres ou capelães. Os rebeldes ou aqueles que já tinham um proprietário eram marcados a ferro quente, no rosto ou partes visíveis do corpo. Os primeiros como forma de reduzi-los à submissão do castigo; os últimos, para facilitar a sua identificação através de seus donos, quando chegassem aos portos de desembarque no Brasil.

“Quem tá gemendo?” restabelece a fronteira cultural do afro-descendente, resgatando a memória histórica dos antepassados escravizados. Essas relações discursivas se projetam na alma do escritor negro participante, do poeta quilombola que se reconhece na sua origem afro-escrava, incorporando dentro de si, para si e os outros da sua cor as vozes e anseios dos povos negros ao se incluir na história dos ancestrais através do “eu-lírico” da enunciação. O poeta fala como descendente de escravo consciente que se articula no limiar da história, na busca de um projeto literário participativo, capaz de tramitar pelos interstícios ou fendas da memória

no intuito de reaver sua ancestralidade. Assim, o menestrel negro ocupa o lugar de um *griot* transplantado para o Novo Mundo. Canta a saga do seu povo. Sabe que uma vez morta a cultura, a memória e o afeto pelos seus antepassados – ele também estará fadado ao esquecimento, ao esvaziamento da sua espiritualidade num futuro não muito distante.

No poema “Bolinhas de gude”, Solano Trindade atualiza a tradição narrativa africana aos temas da modernidade, ao seu tempo e lugar, para contar a história de um jovem da periferia da cidade grande que ingenuamente se envereda pelo mundo do crime. O poeta narra a saga, “o triste fim” de “Jorginho”, um menino negro, reconhecido como “facínora” pela polícia, a televisão, o jornal e o mundo do asfalto, antes mesmo de se tornar adulto ou ter consciência da ameaça que representa para a sociedade. Ele é preso, algemado e “televisionado”. “Jorginho” é o paradoxo de “Pelé”. O poema é uma tragédia social, narrada em tom de lamento e singeleza que conta a história do anti-herói sem se distanciar dele, como um amigo, um irmão que se extraviou, que talvez pudesse ter sido um “Pelé”, um Machado de Assis, um Pixinguinha ou um cidadão de bem, se tivesse tido casa, escola e oportunidade para ascender socialmente. Por mais que queiramos fechar os olhos para a verdade dos fatos históricos, os versos de Solano estão engajados à condição humana dos tataranetos da escravidão, remetem à ocultação social dos jovens negros nas favelas - as senzalas da modernidade e da pós-modernidade brasileira. O texto é uma espécie de premonição do caos social, gerado pela ausência de políticas públicas para as classes mais humildes. O tempo da narrativa situa-se nos anos 50, quando o tráfico de drogas e a criminalidade ainda não haviam atingido as proporções alarmantes de hoje, com o seu exército de crianças, adolescentes e jovens que aumentam as estatísticas das vítimas da guerra urbana nos morros e favelas das grandes cidades do Brasil.

BOLINHAS DE GUDE

Jorginho foi preso
quando jogava bolinha de gude
não usou arma de fogo
nem fez brilhar sua navalha

Jorginho era criança igual às outras
queria brincar
O brinquedo poderia ser um revólver
uma navalha
um pandeiro
quem sabe um cavalinho de pau
Jorginho queria brincar

Jorginho viu um filme americano
no outro dia
fez uma quadrilha de mentirinha
sempre brincando
a quadrilha foi ficando de verdade
Jorginho ficou grande como Pelé
todos os dias saía no jornal...

Televisionado
só não deu autógrafo
porque estava algemado

Ele era o facínora

que brincava com bolinha de gude.

(Trindade, p.71)

Contar, cantar. Isso traduz o âmago, a essência, o fim da poesia negra. Pois, “Quem canta seus males espanta”. A poesia narrativa é uma tradição milenar dos antigos povos africanos, asiáticos... Para a Diáspora negra, contar história é ultrapassar o “véu de nuvens” da porta, fazer-se visível, presente no mundo para si, para seu grupo e o outro. Este é o curso das águas do rio chamado poesia negra. O rio que desde suas águas mais remotas nos ensina a viver, melhorar o mundo: a comunicação entre os seres humanos, os deuses e a natureza.

A arte, a poesia não resolve os problemas do mundo, mas também não vive alheia, indiferente aos acontecimentos do mundo. Referindo-se a Picasso, Adorno escreve: “Quando um oficial alemão da ocupação visitou-o em seu atelier e lhe perguntou em frente ao quadro de *Guernica* “o senhor fez isso?, ele terá respondido: “não, o senhor” (1991, p.65). A poesia é a representação do mundo, o imaginário de uma coletividade que precisa afirmar sua história como raça, povo ou nação. Falando sobre arte engajada, Sartre assinala que “toda obra literária é um apelo” (1989, p. 39). Desse modo, Solano faz um apelo ao leitor para que este “colabore na produção da sua obra” (idem). O poeta negro invoca a consciência do mundo, tenta comover o mundo no sentido de que o leitor assimile e repita a beleza, o significado e o apelo da sua obra. Ele é consciente de que a obra literária pode comover dezenas, centenas, milhares e mesmo milhões de leitores. No entanto, isso não lhe assegura que a poesia ou a ficção seja capaz de mobilizar as massas e destituir governos através das suas denúncias. Alejo Carpentier declara: “a denúncia novelística é pouco eficiente. Conhecemos um só caso de romance cuja denúncia surtiu verdadeiro efeito: *A Cabana do Pai Tomás*” (1969, p.29). Por outro lado, este fato também revela a função convocatória da

literatura negra engajada, que não é de toda inofensiva à estabilidade dos regimes e políticas de opressão. Do contrário, a arte indiscriminadamente teria trânsito livre em todas as formas de governo e organização social sem estar sujeita a qualquer tipo de cerceamento ou restrição. Mas não é isso a que temos assistido desde os *Diálogos: a República* de Platão.

O poema “Conversa com Luci” problematiza o acesso do negro às universidades brasileira e norte-americana. O poema foi escrito antes do Ato dos Direitos Civis de 1964 que dissolveu as leis “Jim Crow” nos EUA, em cujo país a “color line” funcionava como forma de coibir a ascensão social do afro-norte-americano, proibindo-o, por exemplo, de ingressar nas universidades e de outros serviços sociais apenas permissíveis ao branco. Ellis Cashmore assinala: “A linha de cor é a divisão simbólica entre os grupos ‘raciais’ nas sociedades em que a pigmentação da pele é um critério de *status* social” (2000, p. 329).

“Conversa com Luci” é um poema narrativo, escrito na primeira pessoa do singular. Solano Trindade fala das dificuldades que os negros brasileiros também possuem para ingressar na universidade, uma exclusão que se dá através do dinheiro, uma vez que a maioria dos afro-brasileiros ainda não ultrapassou a linha de pobreza. A estatística atual aponta que há somente uma média de 8,5% de pardos e negros, contra 25,2% de brancos nas universidades brasileiras. O avanço das discussões atuais em torno de “cotas” para negros nas universidades públicas do país reatualiza o poema “Conversa com Luci”. O eu lírico da enunciação conta a história de uma menina negra, norte-americana, de nome Luci que é impedida de ingressar na universidade por que era negra. A narrativa articula um discurso entrecortado por diálogos implícitos entre o eu lírico do poeta e a heroína da história.

Por conseguinte, o eu da enunciação se solidariza e se identifica com ela, procura abrandar a tristeza da menina, mas sem perder a esperança de dias melhores no futuro. O poeta conta para ela que no Brasil os negros também enfrentam dificuldades para ingressar nas universidades. O fato é narrado em tom de lamento: “mataram o Ozéias”, ele que desejava

universidades para todos: “brancos e pretos”. Do ponto de vista estético, esse episódio se relaciona com a linguagem oral e as formas do canto popular, como a “ladainha”, um dos cantares da capoeira que, em tom de lamento, costuma encerrar um episódio trágico-popular ou memorialista. É comum se encontrar entre nós, capoeiristas, esse tipo de canção ou criação oral, de domínio público, cantada de boca em boca nas rodas de capoeira sem ter uma autoria definida. A ladainha é um canto triste e lamentoso da capoeira. Em geral, rememora a vida de um herói negro já morto: uma personagem ilustre, um mestre da capoeira respeitado pela arte da luta, suas lições de vida e sabedoria. Além de ser um canto de louvação, como veremos em capítulo posterior dedicado à capoeira. na tradição da ladainha há casos em que se canta o infortúnio, o sinistro, como a morte de um mestre famoso ou a glória de um capoeirista que se destacou nas lutas da Guerra do Paraguai, no século XIX. A ladainha remonta à memória negra, durante a sua execução não se joga, é apenas para ser ouvido nas rodas. Desse modo, entenda-se trágico não no sentido puramente da tragédia clássica, mas se tomando como referencial o acontecimento trágico movido pela ação humana e o *status quo*, estes apoiados no discurso colonial.

O aedo³ deixa subentendido nas entrelinhas que o assassinio de Ozéias é um tipo de crime encomendado contra as lideranças populares, comum no Brasil durante as ditaduras de governos como Getúlio Vargas, especialmente no Estado Novo, e com o golpe militar de março de 1964. Esse regime deu início a um governo “linha dura”, sem precedentes, que permaneceu vinte anos no poder, período em que nas masmorras e porões da ditadura, principalmente no mandato do presidente Médice, final dos anos 60 e início dos 70, se matou e torturou milhares de brasileiros. Sob a falsa propaganda e o *slogan* de um nacionalismo doentio e cruel, os militares coibiram toda e qualquer forma de organização política, social ou racial consideradas de esquerdas ou perigosas para a estabilidade do regime arbitrário.

³ Poeta ou cantor da Grécia Antiga que declamava ou cantava suas composições com a execução da lira.

Aqui, o trágico a que nos referimos, não se trata da *Moyra* ou Destino, tampouco do já preestabelecido pelo oráculo de Apolo. O menestrel afro-pernambuco, Solano Trindade, canta em tom de lamento, mas há uma tristeza eivada de esperanças, de um porvir desejante: “todos desejando universidades / para você Luci, / para meus filhos / para o filho dos outros”, como numa espécie de premonição positiva do futuro, discurso esse pertinente ao engajamento da literatura negra:

CONVERSA COM LUCI

Luci você não pode entrar
para a Universidade de Alabama.

Outros negros,
em outros países do mundo,
não podem entrar em universidades,
querida.

Nós aqui também
temos dificuldade de entrar em universidades,
não pela cor, querida,
mas pelo dinheiro.

Aqui não há “color line”, menina,
mas vivemos na linha do dólar,
amor.

Saltando de um polo a outro, querida,
eu vou lhe contar uma história triste:
mataram o Ozéias,

um sujeito bom.

Ozéias desejava universidade para todos,
para brancos e pretos,
e por isso mataram o Ozéias.

Eu bem que gostaria
de juntar todas as flores
que recebi na Checoslováquia,
e cobrir o corpo de Ozéias,
e fazer um buquê
para você, Luci...

Falando em flores, querida,
eu digo Luci.
Fui ao Festival de Varsóvia,
e lá encontrei
gente de todas as cores
e de todas as raças,
todos cantando uma canção de paz
todos desejando universidades
para você Luci,
para meus filhos,
para os filhos dos outros,
amada...

Até amanhã Luci...

(Trindade, 1961, p. 84-85)

No Brasil, como atesta a escrita de Solano, os negros têm dificuldades de entrar “nas universidades” por falta de dinheiro. No entanto, a exclusão se dá através da dissimulação do preconceito racial e da condição de pobreza do negro, marginalizado na periferia da sociedade por uma dívida histórica que vem se acumulando desde a escravidão. Aqui ser negro é, sobretudo, sinônimo de pobreza. De fato, o confinamento ou a marginalização do negro nas favelas, sobre palafitas possui um caráter essencialmente racial e econômico, que se torna uma espécie de prisão social. Ele também está mais sujeito à violência das instituições oficiais do que o branco, como a ação policial, devido aos estigmas e preconceitos elaborados pela sociedade contra o homem negro, acentuando-se ainda mais se ele for pobre. Nas metrópoles brasileiras, não são raros os casos de negros assassinados pela polícia ao serem confundidos como assaltantes ou criminosos. Parafraseando Frantz Fanon, diríamos então que, no Brasil, você é pobre porque é negro, você é negro porque é pobre.

O poema “Conversa com Luci” revela o mundo sob a perspectiva do olhar do próprio negro. O escritor se posiciona como testemunha e ao mesmo tempo sujeito da ação narrada, sem se distanciar da problemática negra. Articula um discurso pós-colonial para rechaçar o estado emergente, fomentado pelo discurso colonial do branco – esse aparato que se apóia na “recusa da diferença”, na fixidez do estereótipo racial. Tal fetichismo, segundo comentários de Bhabha, a partir da releitura de Edward Said, “é aquela cena repetitiva em torno do problema da castração” (2001, p.116). Desse modo, o estereótipo é agenciado pela “fixidez” do discurso colonial contra o negro, tornando-se paradoxal na medida em que esse discurso reconhece e recusa a diferença racial, cultural e histórica do colonizado. Bhabha comenta acerca dessa visão estereotipada e diz:

O que se nega ao sujeito colonial, tanto como colonizador quanto colonizado, é aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença e circulação que liberaria o significante de *pele/escuro* das fixações da tipologia racial, da analítica do sangue, das ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração. “Onde quer que vá” lamenta Fanon, “o negro permanece um negro” – sua raça se torna o signo não-erradicável da diferença negativa nos discursos coloniais. Isto porque o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de “raça” a não ser em sua *fixidez* enquanto racismo (2001, p. 117).

Em nosso país onde o preconceito se dá de maneira velada, torna-se difícil se penalizar alguém pela prática de racismo. Se nos EUA existiram ou existem organizações racistas e criminosas como a *Ku Klux Klan*; no Brasil das décadas de 1960/1970, muito se falou, nas grandes cidades, num grupo policial de extermínio chamado Mão Branca, que matou negros nas favelas e nas prisões. Robson de Sousa, um operário negro, sob a acusação de crime que não cometera, foi preso e torturado até a morte por policiais. Esse incidente desencadeou a criação do Movimento Negro Unificado – MNU, em 1978. Um poema de Trindade traz à tona uma dessas situações de linchamento que até hoje ainda acontece nas metrópoles brasileiras:

CIVILIZAÇÃO BRANCA

LINCHARAM um homem

entre os arranha-céus

(li num jornal)

procurei o crime do homem

o crime não estava no homem

estava na cor de sua epiderme

(Trindade, 1961, p. 37).

A questão da discriminação racial no Brasil se torna difícil de ser combatida e mesmo revelada à medida que o racista não se declara racista, esconde seus sentimentos de rejeição em relação ao negro. Aqui, para a maioria das pessoas comuns, falar do preconceito contra o negro ainda é tabu e acabamos sendo taxados de racista, quando pomos esse assunto em discussão. Lembro que alguns anos atrás, por volta de 1995 a 1997, quando fui mc da banda de rap Os contra-lei e membro do Movimento *hip hop* Organizado no Piauí, fazíamos nossas rodas de *hip hop* no final das tardes de domingo na Praça Pedro II, centro de Teresina. Ali, cantávamos nossas letras de *rap*, dançávamos *brake*, *smoof-dance*, jogávamos capoeira, protestávamos contra as injustiças sociais e as várias formas de exclusão e discriminação racial contra o negro. Não tardou para que fôssemos tratados com certa reserva e vistos por alguns como prática de radicalismo racial. Inclusive setores oficiais da cultura municipal vetaram a nossa participação nas feiras culturais dos bairros. Alguns programas da mídia televisiva também fecharam as portas para nós e outros foram receptivos e solidários à nossa proposta, inclusive os jornais. Isso nos motivou ainda mais a ocupar novos espaços nas praças, universidades e escolas da periferia de Teresina. Nós, brasileiros, em geral, não só evitamos discutir as relações de preconceito racial, como também não assumimos o nosso preconceito contra o negro. Acerca dessa forma de escamoteamento, Maria Nazareth Soares Fonseca esclarece:

No Brasil, o preconceito contra o negro existe, mas é sempre negado, porque a maioria das pessoas é preconceituosa, mas não admite claramente. [...] reconhece-se a existência do racismo contra os negros, mas a população não se aceita discriminadora, porque acredita que racistas são os outros, os americanos e os brancos da África do Sul. Essa incapacidade de nos ver como realmente somos reforça um tipo de racismo camuflado (2000, p. 98-99).

A escravidão abriu um abismo cultural, social e econômico na África e na Diáspora. A grande maioria de negros e pardos brasileiros herdou a miséria desse sistema brutal e injusto, sobrevivendo de maneira precária ao abandono das favelas, guetos, morros e periferias das metrópoles. Nessa Diáspora trincada pela violência contra o africano e seus descendentes, as vozes da escrita negra reterritorializam os domínios fronteiriços da cultura negra e tentam remover as pedras do caminho para que, através de uma resistência solidária, se conquiste um lugar ao sol.

5.2 O diálogo da negritude marxista: Solano Trindade e Nicolás Guillén

NICOLAS GUILLÉN

Nicolas

Nicolas Guillén

Meu irmão de Cuba

Nicolas Guillén

Benvindo sejas a Terra

Nicolas Guillén

Terra bonita bacana

Mas com a vida tão feia

Nicolas Guillén

Mas com a vida tão feia

Nicolas Guillén

A fome matando gente

Nicolas Guillén

Liberdade se sumindo

Nicolas Guillén

A tísica comendo o povo

Nicolas Guillén

Nicolas

Nicolas Guillén

Meu irmão de Cuba

Nicolas Guillén

Onde está a burguesia

Nicolas Guillén

Cheia de medo sem calma

Nicolas Guillén

Burguesia bem nutrida

Nicolas Guillén

Com medo de coisa nova

Nicolas Guillén

Nicolas

Nicolas Guillén

Meu irmão de Cuba

Nicolas Guillén

Batuque macumba samba

Nicolas Guillén

Batendo meu coração

Nicolas Guillén

Onde estão os defensores

Nicolas Guillén

Da vida de escravidão

Nicolas Guillén

São uns homens bem vividos

Nicolas Guillén

Com medo da evolução

Nicolas Guillén

Nicolas

Nicolas Guillén

Meu irmão de Cuba

Nicolas Guillén

(Trindade, 1961, p. 82-83)

A vertente negra e marxista-participante do trovador Solano Trindade dialoga com a poesia do Renascimento Negro do Harlem, de autores como Langston Hughes, de quem recebeu influências importantes, com o movimento da *Negritude* dos poetas do Caribe, como Nicolás Guillén, e da África. Assim como seus contemporâneos negros, a obra de Trindade está assentada nos ideais de uma *Negritude* universal e libertadora, que também se apoiava nos princípios de um marxismo dialético em expansão, posicionando-se contra o *status quo* e a exploração de todos os homens independentes de sua cor: negros, índios, asiáticos ou brancos. Referindo-se à literatura engajada, Sartre afirma: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar se não tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana” (1989, p. 20-21).

No poema “Nicolas Guillén”, a linguagem marxista de Trindade remete ao ideal libertário e humano de um marxismo, que seja capaz de unificar e integrar as Américas, de

modo a compartilhar os sentimentos de fraternidade e solidariedade entre esses povos e através disso, fazemos das Américas um mundo mais justo e igualitário. A poesia de Solano está irmanada ao ideal estético e sócio-racial dos poetas da Negritude do Caribe, como à obra poética de autores como Aimé Césaire e Nicolás Guillén. O poema é dedicado ao poeta Nicolás Guillén, principal representante do *Negrismo*¹ cubano, o que já aponta uma possível intertextualidade entre a obra de ambos. Solano chama-o de “irmão”. Convoca-o para ouvir o seu canto e unir as vozes da poesia em nome dos negros, do povo das classes humildes das Américas, porque a burguesia tem medo das mudanças, medo do amanhã, “medo do novo”, medo de que o sol da igualdade e da justiça social brilhe sobre toda a América. Para Zilá Bernd: “Solano Trindade comprova o caráter migratório da negritude que ocorre como um “feu de brousse”, como afirmou Césaire – onde quer os negros se achem ameaçados de submersão total” (1987, p. 88).

A ode “Nicolas Guillén” deve ter sido escrita na época ou logo após a visita do poeta afro-cubano à Recife, cidade natal de Solano Trindade, no entanto, não temos notícias de que os dois poetas tenham se conhecido pessoalmente. O texto de Solano lembra o ritmo musical das canções populares de origem africana, caracterizado pela oralidade do discurso poético, como a repetição ostensiva das palavras e dos versos dos poemas do livro *Sóngoro cosongo*, de Guillén, que também invocam o som e a batida dos tambores, a memória gestual do corpo através dos meneios e sacolejos evocados pela dança, valorizando, assim, a cultura, o jeito de ser, a beleza e a sensualidade da mulher negra, embora o texto de Solano apresente temática distinta do poema do colega marxista Nicolás Guillén:

¹ “O Negrismo significou uma notável mudança na literatura cubana no momento em que supunha a união da modernidade com a tradição africana, mistura que se distanciava dos aportes europeus. Pela primeira vez, em Cuba, estabelecia-se um estilo diferente e muito importante, pois mostrava os problemas dos negros, sem eufemismos e com muita franqueza. Neste momento da história cubana, o negro podia protestar por sua preferências e reclamar por seus direitos civis e sociais” (Liliam Ramos da Silva, op. cit., 2003, p.152)

SÔNGORO COSSONGO

Ai, nêga,

se tu subesse!

De noite te vi passá,

e num quis que tu me vesse.

Vai fazê cu' ele igual a mim,

que quando num tive grana

tu se mandou pra uma farra,

sem se lembrá mais de mim.

Sôngoro, conssongo,

songo be;

sôngoro, cossongo,

mamão meu;

sôngoro, essa nêga

dança bem;

sôngoro em uma,

sôngoro em três.

Aiê,

venham vê;

aiê, vamo vê;

venham, sôngoro cossongo,

sôngoro cossongo,

mamão meu!

(Guillén, apud Pinheiro, 1994, p.72)²

O poema de Trindade e o de Guillén são marcados pela repetição ostensiva das palavras, amplificando a sonoridade, a musicalidade e o jogo de imagens que são usados como recursos estéticos na recepção da mensagem do texto pelo leitor ou ouvinte da declamação ou canto. Enfim, é um tipo de poema martelado, tamborilado que tende a permanecer reverberando no ouvido, na mente e no corpo do leitor.

Retomando o curso da negritude engajada, a poesia de Solano incorpora a utopia marxista dos anos 40 e 50 do século XX e é, como ele mesmo diz nos versos de “Negros”, contra todo tipo de opressor e exploração, seja lá qual for a raça do carrasco que vive a serviço da opressão do capital. Os versos dos *Cantares* é uma saga do povo negro. A obra de ST: “É uma poesia escrita por um negro a favor de negros” (Brokshaw, 1983, p.183) e contra a violência dos regimes de opressão que escravizam, oprimem e segregam homens e mulheres num espaço de degradação social e psíquica.

NEGROS

Negros que escravizam

e vendem negros na África

não são meus irmãos

negros senhores na América

² “Tradução de Amalio Pinheiro. “Sóngoro cosongo”. “!Ai, negra, / si tú supiera! / Anoche te bi pasar / y no quise que me viera. / A él tu le hará como a mí, / que cuando no tuve plata/ te corríte de bachata, / sin acordarte de mí. / Sóngoro, cosongo, / songo be; / sóngoro, cosongo / de mamey; / sógoro, la negra / baila bien; / sóngoro de uno, / sóngoro de tré. / Aé, / vengan a ver; / aé, vamo pa ver; / !vengan, sóngoro cosongo, / sóngoro cosongo / de mamey!” (Nicolás Guillén, *Sóngoro cosongo y outros poemas*. Madrid: Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 9).

a serviço do capital
não são meus irmãos

negros opressores
em qualquer parte do mundo
não são meus irmãos

Só os negros oprimidos
escravizados
em luta por liberdade
são meus irmãos

Para estes tenho um poema
grande como o Nilo.

(Trindade, 1961, p. 38)

A pedra base da poesia negra é a solidariedade entre os irmãos de cor, reunir essas vozes num canto de amor universal, harmônico, identitário, participante. Consciente de sua condição de negro, o poeta contemporâneo elabora uma linguagem de resistência solidária por meio da relação dialógica entre a memória histórica, a tradição cultural de origem africana e a modernidade, o aqui-e-agora. Isso como forma de representação do discurso do poeta quilombola, que tenta construir uma poética a partir do seu próprio universo de criação: experiência, valores e visão de mundo, descentrando o discurso colonial que deseja se perpetuar no poder. Nas relações com o real, o imaginário e mítico, a poesia negra se entrecruza com a tradição africana, mantendo seu trânsito com o presente através de temas

ligados à vida moderna como migração, nomadismo, campo, cidade, trem de ferro, navio, Bumba-meu-boi do Piauí, maracatu, mitologia dos Orixás, evocados nas páginas do capítulo seguinte.

CAPÍTULO 6

6 LITERATURA E CULTURA POPULAR: CIDADE, MIGRAÇÃO E MEMÓRIA

Nomadismo, trem de ferro, navio, memória, Bumba-meu-boi do Piauí, xote/baião, maracatu, *blues* e mitopoética da deusa Oxum.

ADEUS RECIFE

Adeus Recife eu já vou
numa terceira do Ita
como saco de açúcar
como fardo de algodão...

Adeus terra do meu nascimento
da minha infância
e da minha mocidade...

Terra do Capibaribe remançoso
Cruzada de pontes
terra de pontes
de jangadas
de canaviais
de maracatus
de xangôs
de munguzais
de canaviais

de faca peixeira

de frevo

de coco

de angus e cuscus

mistura de negros

terra de usineiros

e sangues azuis...

Adeus Recife

de mulatas paixões,

que dançam em pranchões

os seus pastoris...

Terra de “Bumba meu boi”

de “quebra panela”

de “pau de cebo”,

terra infantil,

terreiro de brinquedos

do meu Brasil...

(Trindade, 1960, p.109-110))

6.1 Migração e cidade: navio, trem de ferro, memória, canção popular e escrita engajada.

A poesia de Solano Trindade e Langston Hughes narra as experiências e memórias do poeta negro, o andarilho atravessando fronteiras na busca de um lugar ao sol. A escrita de Solano é um registro poético e autobiográfico da sua vida de homem comum, do negro e nordestino que migra para o Sul ou Sudeste do Brasil. Solano nasceu na cidade de Recife. Em 1942, estava no Rio de Janeiro, onde morou durante 12 anos. Viajara de Recife para a então capital do país, numa terceira do Ita, no porão do navio, junto a fardos de mercadorias, espaço ocupado pela gente do povo, andarilhos e aventureiros pobres que não podiam pagar um bilhete de passagem. Os versos evocam as memórias de Solano através da narração trespassada de ironia, saudade, lirismo nostálgico e ternura infantil, que recordam as imagens e lembranças da cidade natal da infância e mocidade do poeta. A cidade de Recife edificada sobre um estuário, entre mangues, na encruzilhada das águas: no encontro da água salgada do mar atlântico com as águas doce dos rios Capibaribe e Beberibe. Recife cruzada por rios, pontes e riachos (mas que lamentavelmente não cuida dos seus rios tão poluídos), a pluralidade da cultura, do folclore e da religiosidade de origens africanas, a variedade da cozinha, o pomar, os “canaviais” e quilombos. A terra da “mistura de negros / [...] / de usineiros/ e sangues azuis...” A cidade de mulheres negras tão bonitas, dos pregões de rua, dos poetas, etc. O migrante alimenta o sonho de um dia ficar rico. De encontrar o paraíso perdido na terra estranha, num lugar distante. Poetas e artistas sonham com o “sucesso” e, em consequência deste, a “fortuna”. Não foi diferente com Solano, que tentou a fortuna ou buscar melhores condições de vida para si e a família no Sul do Brasil, deixando a mulher grávida e os dois filhos, à espera de um dia voltar à terra natal para levar consigo os seus entes queridos, mas estes foram ao seu encontro no Rio de Janeiro. Anos depois, migram para o Embu, hoje

Embu das Artes, no Estado de São Paulo, pois foi graças às iniciativas do poeta, da esposa e amigos, que a pequena cidade se tornaria um dos centros importantes de arte e cultura popular da região.

Antes da construção das estradas de rodagem, a viagem para as cidades do Sul e Sudeste do Brasil se fazia pela costa do Atlântico, nos navios de companhias marítimas. Antes de fixar residência no Rio e no Embu, Solano esteve em Minas Gerais e Rio Grande do Sul, onde trabalhou em tipografia e na criação de grupos de danças dramáticas da cultura popular. Ele sofreu alguns azares e teve de viajar clandestinamente num navio do Loide, de Porto Alegre ao Rio, escondido por alguns músicos, seus amigos. Isso depois de ter perdido todos os bens numa grande enchente de 1941, que assolou a capital gaúcha. Nos fragmentos de “Lembranças do Rio Grande do Sul”, Solano recompõe as memórias das experiências vividas no estado sulista, quando fala de afetos, hostilidades, racismo, da presença do negro na cultura religiosa afro-gaúcha e ri ironicamente da segregação racial, agenciada pelo branco:

LEMBRANÇAS DO RIO GRANDE

A minha Pelotas

princesa do sul

onde branco

não faz misturada

“Adeus menina

Eu vou embora

Não sou daqui

Sou lá de fora”

Eita moreninha
da linha de Umbanda
o pai Bastião
quis até me prender
(Trindade, p. 115)

Na apresentação da coletânea de poemas de Solano Trindade, intitulada *Cantares ao meu povo* (1961), Carlos Freitas comenta que o trovador negro, quando morava no Rio de Janeiro: “Todos os dias tomava um trem de subúrbio para Caxias, e essa vida de vai e vem calou tanto em seu espírito que sua poesia chegou a adquirir um ritmo de trem correndo nos trilhos” (1961, p.13). O poema antológico “Tem gente com fome” foi escrito em 1943. Os versos são fiéis à realidade dos pobres que vivem à margem da sociedade urbana.

Há um mito em torno do engenho criador de poetas e músicos afro-brasileiros e afro-norte-americanos do século XX, que migraram do campo e da pequena cidade para a metrópole. Eles deram um novo rumo à poesia e à música nos seus respectivos países. Solano sofre o impacto, o choque da metrópole na alma, e se desencanta ante a condição de pobreza de homens e mulheres que vivem na periferia da cidade grande, ao se deparar frente a frente com a fome estampada no rosto triste dos passageiros do “Trem sujo da Leopoldina”. Com relação à influência dos meios de transportes modernos na vida do homem urbano, George Simmel esclarece: “Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras” (apud Walter Benjamin, 1995, p. 62)

Numa simbiose entre poesia e experiência vivida pelo griô da diáspora, a palavra se mimetisa em sons férreos, em onomatopéias metálicas que reproduzem imagens visuais e

sonoras, como o trem de ferro em movimento sobre os trilhos, o apito: “Piiiiii” de partida e o freio na chegada às estações ferroviárias das cidades no roteiro da linha de ferro: “Psiuuuuuuuu”, chamando atenção para o embarque e o desembarque da gente anônima, da gente que tem a cara da fome, já cansada, após mais um dia de trabalho exaustivo. Os versos de “Tem gente com fome” incorporam o ritmo e a atmosfera do trem suburbano do Rio de Janeiro, em que Solano viajava, diariamente, lado a lado com o povo sofrido. Ele era aquela gente, viajando no mesmo trem, tentando cruzar as mesmas fronteiras que davam passagem a suas utopias. Costumava dizer em tom de ironia e tristeza “Moro numa ilha rodeada de bar por todos os lados”. O poeta reinventa a utopia do discurso da *negritude* brasileira dos anos 40, redimensionando na sua escritura poética os ideais universais de igualdade social e de solidariedade entre os povos da América. O poema possui um ritmo musical acentuado pela repetição e o jogo das palavras. Os versos “tem gente com fome” é repetido em coluna tríplice, ou seja, na estrofe de três versos iguais, posicionada irregularmente no final de cada estrofe do poema. A repetição sonora e sistemática dos versos “tem gente com fome / tem gente com fome / tem gente com fome”, no final de cada estrofe, sugestionam sons onomatopaicos e imagens, que imitam o sacolejar, o ritmo do velho e lento trem de ferro, o som das rodas sobre os trilhos ou o ruído férreo e metálico nasalizados das engrenagens, que fazem as rodas girarem pesadamente sobre os trilhos.

TEM GENTE COM FOME

Trem sujo da Leopoldina

correndo correndo

parece dizer

tem gente com fome

tem gente com fome

tem gente com fome

Piiiiii

estação de Caxias

de novo a dizer

de novo a correr

tem gente com fome

tem gente com fome

tem gente com fome

Vigário Geral

Lucas

Cordovil

Brás de Pina

Penha Circular

Estação da Penha

Olaria

Ramos

Bom Sucesso

Carlos Chagas

Triagem, Mauá

trem sujo da Leopoldina

correndo correndo

parece dizer

tem gente com fome

tem gente com fome

tem gente com fome

Tantas caras tristes

querendo chegar

em algum destino

em algum lugar

Trem sujo da Leopoldina

correndo correndo

parece dizer

tem gente com fome

tem gente com fome

tem gente com fome

Só nas estações

quando vai parando

lentamente começa a dizer

se tem gente com fome

dá de comer

se tem gente com fome

dá de comer

se tem gente com fome

dá de comer

Mas o freio de ar

todo autoritário

manda o trem calar

Psiiuuuuuuuuuu

(Trindade, p. 65-66)

A palavra simples, direta, sonora e fácil de ser cantada torna a poesia de Solano sempre atual, ao gosto das crianças, leitores jovens e da nova geração de poetas afro-brasileiros, entrando em sintonia e diálogo com o discurso das letras de *rap*, do *hip hop* da periferia, principalmente do ponto de vista do sentimento de solidariedade e denúncia reivindicatória ao cantar a realidade próxima. Na década de 70, o “Trem sujo da Leopoldina” e “Mulher Barriguda”, de Solano Trindade, foram gravadas pelos Secos & Molhados, musicadas por João Ricardo e na voz de Ney Matogrosso. A poesia de Solano mantém relação com as marchas do maracatu rural que roteirizam os pontos ou lugares de ultrapassagem territorial, “em que o tema são os engenhos de açúcar de Nazaré” (Amorim e Benjamin, 2002, p. 79), na zona da mata pernambucana: “Vou falar em quatro engenhos / quatro engenhos na beira da linha / Pedregulho, Babilônia / Alcaparra e Alcaparrinha” (Raposo, apud Amorim e Benjamim, idem).

Nas décadas de 40 a 60 do século XX, o trem de ferro é evocado freqüentemente na poesia e canções de afro-descendentes, que migraram do Nordeste para as grandes metrópoles brasileiras do Sudeste como Rio de Janeiro e São Paulo. Nessa época, os temas relacionados ao trem de ferro são também marcantes nos versos dos poetas, letristas, cantadores, repentistas e no imaginário da população nordestina. Há canções que marcaram épocas e se eternizaram na memória do povo brasileiro, tais como o “Trem das onze”, de Adoniram Barbosa; “De Teresina a São Luís”, de João do Vale e Luís Gonzaga e outra mais recente: “O trem das sete”, de Raul Seixas. Para ilustrar o tema da migração na canção popular do negro brasileiro, faremos a leitura da letra de João do Vale:

DE TERESINA A SÃO LUIZ

Peguei um trem em Teresina
Para São Luís do Maranhão
Atravessei o Parnaíba
Ai, ai, que dor no coração
O trem danou-se naquelas brenhas
Soltando brasas, comendo lenha
Comendo lenha e soltando brasa
Tanto queima como atrasa...

I

Bom dia Caxias
Linda morena de Gonçalves Dias
Dona Sinhá avisa prá seu Dá
Que vou muito avexado

Dessa vez não vou ficar

II

Boa tarde Codó

Do folclore, do catimbó

Gostei de ver caboclas de bom trato

Dando adeus aos passageiros

De comer mostrando o prato

III

Alô Croatá

Os Cearenses acabam de chegar

Meus “irmãos” uma safra bem feliz

Vocês vão para Pedreiras

Que eu vou pra São Luiz

(João do Vale e Luís Gonzaga)

A prática de nomadismo é mais por necessidade do que propriamente por convicção. É claro que há os fascinados pela viagem, pela aventura do desconhecido. Isso sempre aconteceu desde quando o mundo é mundo. Mas a história das civilizações revela que o nomadismo, em massa, se evidencia praticamente nos casos de catástrofes, convulsão social, situações de calamidade ou guerras.

O poeta negro das Américas fala da experiência pessoal e memórias, como se vê na letra de música acima, intitulada “De Teresina a São Luiz” (1962), de João do Vale, que narra uma de suas viagens no trem de ferro de Teresina a São Luís. A canção tem a parceria do lendário e rei do baião Luís Gonzaga. João evoca o rio Parnaíba no lugar de uma travessia geográfica e afetiva: “Atravessei o Parnaíba / Ai, ai que dor no coração”. As cidades na rota

do trem de ferro Teresina/Caxias/Codó/Croatá/São Luís tomam lugar na canção: a memória do poeta Gonçalves Dias, a gente simples do lugar, os costumes, a hospitalidade, a cultura religiosa do negro, a formação racial dos habitantes da região e o migrante cearense. As pessoas do lugar são também citadas na canção: “Dona Sinhá” e “seu Dá” e mesmo outras cidades que estão fora da rota do trem de ferro, como Pedreiras, cidade natal do poeta letrista.

João do Vale era neto de um escravo foragido. Assim como os *bluesmen*, foi criado ouvindo narrações e cantos de trabalhos dos ancestrais africanos. Quando estudava o terceiro ano primário, João teve de ceder sua vaga para o filho de um Coletor Federal, que acabava de chegar à cidade. Isso certamente, mudou a vida do menino que fora obrigado a abandonar a escola por ser negro e pobre (Pinto, 1982). Por volta de 1947, aos quatorze anos, João do Vale foge de trem de São Luís com destino a Teresina, movido pelo sonho de ir para o Rio de Janeiro e lá se tornar um cantor famoso, contrariando a vontade dos pais que viviam na capital maranhense. Em Teresina, João consegue um emprego de ajudante de caminhão e passa a viajar na rodovia Teresina/Fortaleza. Dois anos mais tarde, pega uma carona de caminhão para o Rio, mas antes fica seis meses em Minas Gerais, onde trabalha como garimpeiro. Em 1950, aos 17 anos, chega ao Rio de Janeiro e naquela cidade trabalha de servente de pedreiro. Um ano mais tarde, suas canções eram gravadas e tocadas no rádio por cantores famosos da época. João era poeta desde os oito anos - Amo do bumba-meu-boi – improvisador das cantigas do boi. O poeta Ferreira Gullar diz que João do Vale, Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro formam os pilares da música popular do Nordeste (Pinto, *idem*). João do Vale compôs mais de quinhentas canções. Muitas foram gravadas por Luís Gonzaga, Caetano Veloso, Tim Maia, Gal Costa e outros nomes importantes da MPB.

Hoje, a maioria das ferrovias brasileiras se encontra desativada. A linha de ferro do trecho São Luís/Teresina/Fortaleza é utilizada precariamente no transporte de cargas. A ferrovia brasileira foi construída em três etapas diferentes, por companhias inglesas, norte-

americanas e alemãs. As bitolas do trem de ferro do Nordeste possuem dimensões diferentes das bitolas do Sul e Sudeste. Isso impossibilita a conexão dessas ferrovias. Tal desajuste foi e continua sendo o calcanhar de Aquiles do intercâmbio comercial das diferentes regiões brasileiras, encarecendo o produto transportado por rodovias. O Brasil é um país de dimensão continental e há muito tempo se alimenta o sonho de se cruzar o Brasil de ponta a ponta num trem de ferro. A crescente produção de soja em Uruçuí (já está causando sérios danos ao meio ambiente: à vida dos rios, ao desmatamento indiscriminado da vegetação nativa, etc), no sul do Piauí, uma das regiões mais promissoras para esse tipo de cultura no Nordeste, cuja atividade merece ser avaliada de modo mais racional para se evitar problemas de dimensões mais graves no futuro. No entanto, o sonho é se construir a estrada de ferro do extremo sul do Estado à capital Teresina, abrindo a estrada de ferro para a exportação da soja e outros produtos através do Porto de Luís Correia, no litoral piauiense, considerando a existência da ferrovia Teresina/Luís Correia.

Em 1920, foi inaugurado o primeiro trecho da estrada de ferro do Piauí, que ligou Amarração a Parnaíba. Mas somente em 1969, a ferrovia seria concluída pelo 2º Batalhão de Engenharia de Construção do Exército, que retomou a obra paralisada em Piripiri, ligando o Porto de Luís Correia a Teresina. A professora Maria Cecília de Almeida Nunes fala da presença do trem de ferro no imaginário da população piauiense:

A rica imaginação da criança incluiu o trem nas suas brincadeiras. Nas vilas, povoados, lugarejos e cidades por onde a “Maria-Fumaça” passava, as crianças brincavam de “trem”. Enfileiradas com as mãos sobre os ombros ou cintura das outras saíam com passos firmes e ritmados cantando o refrão: “Ca-fé com pão, man-tei-ga-não. Ca-fé com pão, man-tei-ga-não. Ca-fé com pão, man-tei-ga-não. Piô-ô-ô!!!... Piôô!!!... Piôô!!!...” Essa brincadeira entretinha as crianças horas e horas, tornando-as, naqueles momentos, muito felizes (Nunes, 1996, p.98-99).

A história dos cantores de *blues*, poetas e trabalhadores negros norte-americanos das primeiras décadas do século XX, que migraram de trem de ferro do Sul para o Norte dos Estados Unidos, se assemelha em muitos pontos à história dos cantores populares e retirantes do Nordeste do Brasil que também migraram em massa. Estes viajaram na carroçaria de um caminhão pau-de-arara, num ônibus “jardineira” ou no porão dos navios com destino ao Sudeste do Brasil. O fluxo migratório de nordestinos se tornou mais acentuado especialmente na década de 60 com a construção e melhoria das rodovias. No início do século XX, esse fluxo se dera na rota do “ciclo da borracha”, na direção das terras do Norte, principalmente com destino ao Pará e outros estados da região Amazônica durante a fase áurea da cultura da borracha. Assim, o discurso de Solano Trindade está associado à vida social, à memória da cultura popular dos antepassados negros.

6.2 O discurso *negralizado* de Solano Trindade: cantiga popular e memórias do Bumba-meu-boi do Piauí

BUM BUM BUM

“Bum bum bum

bum rum bum bum...”

Lá vem “Mateus”

lá vem “Bastião”

pulando na frente

com “bexiga” na mão

“Bum bum bum

bum rum bum bum”

Lá vem o cavalo marinho

e o “Sinhô Capitão”...

“Cavalo marinho

anda pra “diente”

faz uma mistura

pra toda essa gente”

“Bum bum bum

bum rum bum bum”

Lá vem o cavalo

e o boi bumbá

“Cavalo do mar.

que vem cá buscar

menina bonita

pra vadiar...”

“Ei bum ei bumbá

menina bonita

Para vadiar”

Bum bum bum

bum rum bum bum”

Lá vem sinhá Joana

lá vem o zabumba

Bum bum bum

bum rum bum bum

“O meu boi morreu,

que será de mim?

Manda buscar outro,

ó maninha,

Lá no Piauí.”

Ó que saudade que eu tenho

do meu bonito boi bumbá

(Trindade, 1961, p. 124-5).

Solano agencia à memória poética canções e danças dramáticas da cultura popular do Nordeste, como o candomblé, a capoeira, o bumba-meu-boi, o coco, o maracatu, o pastoril e outras manifestações do folclore de origem negra. Na perspectiva dos “griôs” africanos, *blusmen* e poetas negros da cultura popular, o trovador recorre ao refrão para compor a base rítmica do poema, intitulado “Bum bum bum”, que reproduz a batida de zabumbas ou “bexigas de boi cheio de ar” (Filho, 1982, p.9), cujas palavras do refrão são desobrigadas de significação verbal. Coincidentemente, o *bluesman* afro-norte-americano John Lee Hooker reproduz sons similares a estes no refrão de uma das suas canções “Boom Boom”. Nesse sentido, reportando-se ao poema de Solano, o ritmo indica a ação dramática protagonizada pelos personagens do bumba-meu-boi pernambucano.

Costumamos dizer nas rodas de conversa sobre Bumba-meu-boi e cultura popular que o Boi de brincadeira nasceu mesmo no Piauí. Tal especulação se respalda na relação da memória econômica da cultura do boi e sua relação com a história, as lendas e a cultura popular deste Estado, cujas terras e pastagens durante a colonização, já na segunda metade do século XVII, deram lugar ao maior e primeiro grande centro criatório de bovinos do Brasil. A história econômica e social, a memória oral, as lendas e mitos de fundação de origem negra e indígena relacionados à cultura do boi apontam para esse fato de que o Bumba-meu-boi nascera no Piauí e daqui o auto pastoril teria migrado para o Maranhão e outras regiões do Brasil. Contudo, isso não anula o fato de que o Boi de cada região tenha adquirido

características próprias e recebido influências de outras culturas ou mesmo se originado diretamente da cultura européia, como afirmam alguns pesquisadores acerca da origem do Boi-de-mamão de Santa Catarina, que negam a presença de elementos do Boi do Nordeste no folgado catarinense (Casudo, 2001, p.71-2). Desse modo, o Boi apresenta suas variações conforme o lugar, como o Bumba-meu-boi do Piauí e Pernambuco, o Bumba-boi do Maranhão, Boi-surubi do Ceará, o Boi-calemba do Rio Grande do Norte, o Bumba da Paraíba, o Boi-bumbá do Pará e Amazonas, o Bumba-de-reis do Espírito Santo, o Boi-de-mamão de Santa Catarina, o Boizinho do Rio Grande do Sul e outros.

Na penúltima estrofe do poema citado acima, Solano Trindade remete à memória oral, ao canto de fundação do Bumba-meu-boi que evoca a gênese do folgado através da referência ao mito e à história da econômica do boi no Piauí. Reportando-se à leitura da mesma cantiga do folclore nordestino, Hermilo Borba Filho sentencia que “Pereira da Costa imaginou que a origem do auto teria tido lugar por ocasião da colonização das terras do Piauí, em fins do século XVII, com as primeiras doações de terras em sesmarias feitas pelo Governador de Pernambuco. Achando ainda mais que o espetáculo deveria ser de origem pernambucana” [ou seja, oriundo das terras piauienses antes pertencentes a Pernambuco] (1982, p.5). Filho acrescenta que a “tese não se sustenta” (idem, p.6). Contudo, somos favoráveis à visão de Pereira da Costa. Os argumentos do folclorista e professor piauiense Noé Mendes são condescendentes à nossa opinião:

O certo é que nosso Boi originou-se aqui mesmo no Nordeste, uma região colonizada através das fazendas de gado, onde o boi era o centro da sobrevivência local. E o Piauí é o estado onde esse relacionamento tornou-se mais íntimo. Daí a brincadeira estar revestida de tanta popularidade, de tanta pompa e colorido. O boi, para nós, não é apenas um animal importante como outro qualquer, mas está revestido de uma profunda significação mítica (1999, p.56).

O Boi do Piauí reúne raiz múltipla na formação do mito, do auto pastoril que se origina do africano, indígena e europeu, com a predominância das culturas do negro e do índio. Assim, a história da colonização aponta para a origem do Bumba-meu-boi no Piauí, embora esse folguedo apresente pontos de entrecruzamento com as “velhas farsas populares que vêm desde a *commedia dell’arte* às pantomimas de circo” (Filho, 1982, p.5), com o boi Ápis do Egito e outras danças e cantos dramáticos da tradição popular originária da cultura africana, que também assimilou elementos das culturas indígena e ibérica. O fato é que o Piauí “chegou a reter os mais ricos rebanhos de todo o império colonial português na América” (Bastos, 1994, p.433). Certamente, a economia abrigou a gênese do Boi de brincadeira neste espaço povoado pelo autóctone e repovoado pelo negro e o europeu. Na segunda metade do século XVII, com as doações de terras em sesmarias pelo Governo de Pernambuco, fundaram-se, em 1674, as primeiras fazendas do Nordeste no Piauí, tendo por eixo as cidades, hoje, de Floriano e Oeiras (Pôrto, s.d., p.143). Assim, o Boi de São João é a representação simbólica da história, economia, cultura, etnia e da formação social do Piauí. O Estado apoiava suas bases econômicas na pecuária: a carne e o couro bovinos. Nesse cenário, a presença do vaqueiro foi decisiva para que as fazendas prosperassem. Esta classe de trabalhador era, na sua grande maioria, de mulatos e negros escravizados. Foi a chamada “civilização do couro” (idem, p.139). Isso seria motivo de orgulho, se a expansão e prosperidade das fazendas não estivessem diretamente relacionadas à exploração da mão-de-obra escrava do negro e à dizimação das nações indígenas: “Acroá, Tremembé, Gueguê, Timbira, Jaicó, Tabajara e Pimenteira” que habitavam o território piauiense, aproximadamente 316 mil índios (Machado, 2002, p. 24-25).

O Boi é a mais forte expressão da cultura popular do Piauí. Vivi minha infância ouvindo as apresentações do “Boi de Né Preto”. Era a grande festa da cidade de Floriano, a de maior recepção, equiparando-se ao carnaval de rua, que sempre tivera uma forte tradição na

cidade. No dia da morte do Boi, a cidade comparecia em peso, vestia-se a melhor roupa, moças e rapazes se enamoravam. Era no mês de junho, por isso, supõe-se, Boi de São João. O Boi se apresentava nas casas. Ele sempre se apresentava na minha casa. Na cidade também tinha o Boi de Reisado, mas este era outro tipo de folguedo com seus personagens lendários e do mundo real, como lobisomem, jaraguá, careta, burrinha, etc. O Bumba-meu-boi de Né Preto era diferente. Os meninos ficavam encantados, enfeitiçados e ao mesmo tempo temerosos ante à presença e as façanhas do Boi. Durante a apresentação, os meninos se mantinham colados ao corpo dos pais. Minha casa ficava a uns trezentos metros de distância da casa de “seu Né Preto”, o dono e Amo do Boi, numa rua acima, paralela à minha. Nós, meninos da minha rua, também improvisávamos o nosso Boi. Às vezes me surpreendo cantarolando uma canção do Boi de Né Preto, do Bumba-meu-boi do Piauí:

O couro do meu Boi

No salão alumeia

Ô no salão ele brilha,

Ô no sereno qui'lareia.

E ainda esta cantiga de entrada:

Morena bela,

Mandô me chamá,

Eu venho chegando agora,

Com meu pessoá (bis)

Ô abre a porta,

Acende a luz
Varre o terreiro
Pra meu Boi brincar.

E outra como esta:

Chegô, chegô
Chegô eu vi chegá
Se a dona da casa
Barre o terrêro
Pro meu Boi balancear.

Se a dona da casa
Barre o terrêro
Com bassôra de argudão
Qui a barra do Boi é branca
Num pode arrastá no chão.

Há pouco pude presenciar a execução das duas primeiras canções pelo Boi Imperador da Ilha, do Sr. Raimundo Araújo, do bairro Monte Castelo em Teresina. Desse modo, retomando as lembranças de infância, o Boi de Né Preto era concebido pelas crianças como um boi de carne e osso, um boi de verdade e mandingueiro. As fronteiras entre o imaginário/mítico e o real se desfaziam. O Boi fugia, não queria morrer e era perseguido de perto. O vaqueiro tinha que ser um homem de resistência física para ir ao encaço do Boi, do mesmo modo que um vaqueiro de verdade tem de perseguir o boi no meio da caatinga,

montado no seu cavalo. Né Preto argumentava para mim e para o poeta William Melo Soares e outros presentes, debaixo de um pé de algaroba, defronte à sua casa humilde, no Bairro Caixa D'água, na periferia de Florianópolis. Sua narrativa me arrastava para as imagens da minha infância. Era nas primeiras horas da tarde de domingo. Dia da Morte do Boi. As janelas e calçadas apinhadas de gente. Eu olhando da janela, corria para calçada da minha casa depois que o Boi passava em disparada, como uma bala e o vaqueiro no seu encaço. O Boi subia a rua do Ouro na direção do bairro Viazul, depois Terra Preta, Apertar da Hora e talvez Amparo, fugindo do vaticínio que o aguardava às seis horas da tarde no mourão do Matadouro:

O Boi num quer morrer. Quem é que quer morrer? Então ele se esconde, e o vaqueiro corre estreito. Nesse dia o Boi se escondeu e nós aqui procurando o Boi por toda parte e ele escondido lá no bairro Manguinha. Eu fiquei danado: o povão todo esperando pela morte do Boi, e ele num aparecia. Nesse dia, eu xinguei todo mundo, xinguei Miolo, Vaqueiro, Catirina, só não me bateram porque não quiseram. Só matemos o Boi dois dias depois (Ferreira e Melo, 1988, p. 13).

O espetáculo da morte do Boi era no matadouro público. O Boi era preso ao laço e amarrado ao mourão. Antes de ser dominado, tentava escalar as toras ou caibros de carnaúba, que formavam a parede do curral. A meninada gritava cheia de emoção. Lá no fundo do meu coração, desejava que ele escapasse de uma vez por toda e continuasse cantando nas casas o ano todo. Mas isso nunca acontecia. O arraial do Boi era à noite, na época dos festejos de São João, no mês de junho e a morte era oito de julho, data do aniversário da cidade. A festa transcorria num largo de areia branca, mais amplo do que um campo de futebol, nas proximidades do antigo matadouro de Florianópolis, à distância de alguns quarteirões da minha

casa, onde posteriormente foram construídos o Colégio Estadual Osvaldo da Costa e Silva, o Grupo Escolar Fauzer Bucar, uma praça, uma quadra de esporte, etc.

Em 1987, esse Boi de pandeirão, matraca e maracá, do qual as mulheres também tomam parte, retornava às atividades graças aos esforços de alguns voluntários da cidade, depois de permanecer desativado durante quatro anos por falta de recursos financeiros, pois os brincantes do Boi se encontravam mais pobres ou desestimulados a comprar sua própria indumentária luxuosa que custa um bom preço. Naquele ano, Né Preto completava sessenta e seis anos de brincadeira naquele Boi, que fora popularizado como “Boi de Né Preto” e lembrava:

O boi era do finado Alarico, um cabra moreno, um cabra bom. Eu e um cunhado dele, que era o miolo, brincava debaixo do boi, eu era o vaqueiro, o guia. Um dia ele me chamou na casa dele, eu e o Doca, que era cunhado dele, ele tava doente e disse: “Né Preto, você ou o Doca vai tomar conta do boi, porque dessa vez eu não escapo.” Eu falei: ”Rapaz, num diga isso!...” O Doca disse que num queria porque não sabia fazer. Eu disse: “Eu fico. Num sei fazer bom, mas faço.” Ele falou: “Então você fica com os trens, o Doca fica sendo o miolo” [o que brinca debaixo do boi]. Depois o Doca se mudou para Teresina, eu arranjei outro miolo e fiquei sessenta e seis anos fazendo boi (Ferreira e Melo, 1988, p.11-12).

A narração de Né Preto revela a tradição quase secular do Boi de Floriano, provavelmente de 1910. Né Preto recebeu o Boi de “Alarico”, que também já vinha brincando no Boi a algumas décadas. O Boi viera de Oeiras, antiga capital do Piauí. Ali certamente, existiram muitos outros antes deste. O documento mais antigo, de que se tem notícia a tratar sobre o Bumba-meu-boi, é o do jornal “O Capuceiro”, de 11/01/1840, escrito por Lopes da Gama, intitulado “A Estultice do Bumba-meu-Boi” (Filho, 1982, p.6). É provável que o Boi do Maranhão tenha surgido após a introdução da atividade extensiva do pastoreio de gado bovino nessa Província, que teria ocorrido “durante a revolta da Balaiada” (1938-1941)

(Bueno, 2001, p.29). A conhecida narrativa de fundação do Boi do Piauí conta que o Pai Francisco, um escravo negro, matou o boi do patrão para satisfazer a esposa grávida que desejou comer a língua do boi. O Sr. Raimundo Araújo, Amo do Imperador da Ilha de Teresina, fundado em 1934, conta que “O Bumba-meu-boi nasceu em Oeiras. Quem fez a brincadeira do Bumba-meu-boi foram os índios e numa caveira. Eles encontraram uma caveira de boi e botaram num pau e ficaram brincando. Inclusive é por isso, que a gente usa aquelas penas” (2005, entrevista), indicando os caboclos de pena e caboclo, personagens do Boi do Piauí. Na memória das pessoas mais velhas de Floriano preserva-se ainda um boi rústico, antigo: o Boi-de-fogo, recuperado na narrativa memorialista de Né Preto:

Só se via aquelas tochas de fogo. Era cada bambu desse tamanho! [...]. A gente vestido em dois sacos de estopa molhada e coberta com tabatinga, mesmo assim os alfinetes ainda furavam o coro da gente. “É fogo, é fogo/É fogo na cidade/E os caixeiros/Tão quebrado”. Quando dissemos “os caixeiros tão quebrado”, o pau comeu duro! E eu ali por debaixo da roupa do finado Zé Duque, um negão alto, que era aciador. Eu fiquei por baixo da roupa dele, uma fumaça! E o pau comendo (Ferreira e Melo, p.10-11).

Solano incorpora ao poema, os versos do folclore popular nordestino: “O meu boi morreu/ que será de mim? Manda buscar outro, / ó maninha, / lá no Piauí”. Essa canção pastoril se transformara numa marcha carnavalesca que se tornou grande sucesso em todo o Brasil dos anos 50, gravada pelo maestro carioca Luís Moreira. No entanto, o historiador piauiense José Bezerra me contou também que a cantiga se originou aqui mesmo no Nordeste. Antes fora uma toada, “um canto triste cantado por retirantes cearenses que fugiam da seca e buscavam no [sul do] Piauí a terra da promessa”, terras com muitos rios, pastagens e grandes rebanhos de gado.

Não desejo fechar a questão quanto à origem do Bumba-meu-boi nestes poucos parágrafos. Não seria capaz de tamanha desmedida. Pois, o assunto requer maior cuidado e reflexão. No entanto, pretendo esclarecer alguns pontos e evocar uma discussão em torno da

origem e da importância desse folguedo, que durante alguns anos foi negligenciado pela população e os governos do Piauí. Isso foi provavelmente um dos pontos cruciais que gerou todo esse silêncio mau pressagiador e nos fez perder a antiga referência nacional do Boi do Piauí, indicado pela canção do folclore popular, dando lugar ao merecido valor pela beleza e pujança dos espetáculos do Boi do Maranhão e do “Boi de Parintins”, celebrados pela mídia nacional.

6.3 A memória mítica e social da cidade e a história da deusa Oxum e do ferreiro Ogum

A memória é uma chave da sabedoria de homens e mulheres de todos os tempos e lugares. A cidade é uma encruzilhada de memórias e identidades: território de aproximações e estranhamentos, recordações e esquecimentos, transferências e reinvenção da cultura dos povos. A cidade possui uma identidade plural. A cidade é o campo e o campo é a cidade. Um está dentro do outro. Um necessita do outro para sobreviver. A cidade grande do século XXI é habitada por migrantes de todas as raças e continentes do mundo. Numa de suas interpretações, Gal Costa faz alusão a esse tipo de cidade: “São Paulo é o mundo todo” (1984, lado 1, faixa 1). A metrópole e o mundo ocidental tendem à *Negralização* da sua cultura, por meio da expansão migratória de africanos, da Diáspora negra na rota da cidade grande de seus respectivos países e com destino à Europa. Embora a lei atual para estrangeiros seja discriminatória à permanência de não-europeus nesse continente. Édouard Glissant chama atenção para esse fato: “A criouliização não se confunde em nada com uma política da ‘mistura do sangue’: esse seria um ponto de vista bastante literal e de perspectiva limitada” (2005, p.37). Desse modo, a criouliização se realiza em travessia, na reterritorialização da cultura negra que se efetiva através da relação com outras etnias, raças e povos de culturas diversas. Glissant associa “o princípio de uma identidade rizoma à existência de culturas

compósitas, ou seja, culturas nas quais se pratica uma criouliização” (2005, p.72). A literatura, a música e a cultura popular das Américas apresentam um caráter relativamente híbrido na sua formação, excetuando-se alguns casos especiais de ritos religiosos de origem africana que não dialogam internamente com outras culturas americanas.

O rio se alimenta das águas de seus afluentes. Assim, é a metrópole que se alimenta de outras cidades. A metrópole é mutante. Possui suas fronteiras, travessias e labirintos. A cidade encanta e seduz com suas imagens irresistíveis de prazer, sonhos e utopias. “A cidade é feita de sonhos e de desejos” (Gomes, 1994, p.21). Paraíso de uns e inferno de outros - a cidade é um *paradoxo*. Inspira “sonhos e desejos” (idem), mas também aborrecimento, cansaço, desilusão e medo. Nem por isso a memória dos “encantos cambiantes” da metrópole deixa de se iluminar pela paixão do amante e observador da multidão. Assim, Baudelaire afirma que “Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (1997, p.20).

A lenda bíblica de *Babel* representa a transgressão do mito, a desobediência à lei de Deus, uma vez que, na narração do mito, a ciência instaura o conflito entre o humano e o divino, pois a construção da Torre pelos homens suscita a fúria de Deus. Em oposição à lenda judaica, o mito africano que remete à passagem da natureza ao progresso científico é compartilhado entre deuses e humanos, assegurando o equilíbrio e a harmonia no seio da coletividade. Nesse sentido, a jovem bela e sedutora Oxum dança, praticamente nua, para o guerreiro e viril Ogum, com o intuito de resgatá-lo de volta à forja, à cidade que se encontrava em situação de calamidade por falta de alimento, quando o orixá ferreiro se evadira na floresta, abandonando seus compromissos citadinos de forjador de utensílios de ferro para a agricultura, a construção e a guerra.

“Perante Obatalá, Ogum havia condenado a si mesmo / a trabalhar duro na forja para sempre” (Prandi, 2001, p. 321). Mas um dia, Ogum abandonou a forja e a cidade, e foi viver

na mata. Ali podia viver em paz, vivendo como caçador. Logo que souberam, os orixás se reuniram para resolver o problema, exceto Xangô, o arque-rival de Ogum. Todos pediram a Ogum que voltasse à forja, mas foram tratados com hostilidade. Sem Ogum, nada era possível, a cidade sucumbia de fome. Sem a forja de Ogum, não podiam desmatar, plantar, colher ou combater o inimigo. “Foi quando uma bela e frágil jovem veio à assembléia dos orixás / e ofereceu-se a convencer Ogum a voltar à forja” (idem, p.321). Os orixás riram da jovem Oxum. Chegaram a temer por sua vida. Ogum era tempestuoso, violento e podia escorraçar ou mesmo matar Oxum. Mas Oxum convenceu a Obatalá de que ela, usando suas próprias habilidades e astúcias, seria capaz de salvar a população do caos que pairava sobre a cidade. Obatalá é grande sábio e ouvia tudo em silêncio. Disse a Oxum, que “ela podia ir à floresta e tentar” (Prandi, 322). Oxum entrou no mato e se aproximou da casa de Ogum. Ela estava quase nua. Usava “cinco lenços transparentes” (idem) e esvoaçantes, presos à sua cintura. Oxum era muito sensual e dançava... Oxum estava praticamente nua. A nudez sedutora de Oxum hipnotizava Ogum. Ela ia descalça, dançando, os cabelos soltos ao vento. Ela viu Ogum escondido atrás dos arbustos, mas disfarçava, dava a entender de que não o estava vendo. Ogum avistou aquela aparição maravilhosa e ficou cheio de “tesão”. Ficou com uma vontade incontrolável de possuir Oxum. De fazer amor com Oxum. Ela se aproximava de Ogum e passava os “dedos sedutores” e lambuzados de mel nos lábios dele. Oxum dançava, flutuava como se estivesse “em transe” (Prandi, 323) e tomava o caminho da cidade. Ogum seguia aquela aparição, “inebriado” (id.) pelo cheiro e a nudez sedutora da jovem Oxum. Ela dançava cada vez mais, e se derramava em sensualidade, e repetia os gestos lascivos e sedutores, passando os dedos lambuzados de mel nos lábios de Ogum. Ele não desconfiara da armadilha, até perceber que se encontravam na praça da cidade, na presença de todos os orixás. Ogum não quis que o tomassem por homem fraco, que caíra na armadilha de uma mulher bonita. E foi logo dizendo que tinha voltado para a cidade por vontade própria e nunca

mais sairia dali. Ogum voltou à forja e a cidade pôde cultivar a terra, colhendo-se o suficiente para abastecer a população e a fartura voltou a reinar na cidade. Baniu-se a fome e se afastou a morte. “Oxum salvara a humanidade com sua dança de amor” (Prandi, p. 323).

Antônio Paulo Rezende considera que a cidade é “o lugar emblemático das ruínas e das suas tentativas de reconstrução” (1997, p.22). No ritmo alucinante de um maracatu cibernético, a letra de música “A cidade”, do afro-recifense Chico Science, faz o raio X da metrópole brasileira, cujo território é apresentado como encruzilhada de pessoas boas e ruins, dos que ingressaram no “banditismo” por uma questão de sobrevivência ou maldade. Para Science, cantor da memória dos brasileiros “Panteras Negras” como Zumbi, Conselheiro Zacarias, Lampião, a cidade é espaço da ambição de ricos, medianos, pobres, mendigos e urubus, mergulhados na lama e na “fedentina”. A metrópole pós-moderna foi desumanizada, parece se tornar num campo de guerra e de refugiados. A reumanização do ser humano há de se transformar na utopia da megacidade. Na cidade do caos, da lama e do maracatu, uns têm tudo e outros não têm nada. Eis aqui a cara da cidade grande, da Recife central e periférica cantada por Chico Science, ameaçada pela medida e a desmedida: “A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce / Vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu [...] / Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu” (Science, s.d., faixa 4). Recife cresceu e com ela a classe dos renegados e excluídos dos projetos de desenvolvimento social, que vivem no abandono da periferia da cidade grande do Terceiro Mundo. Essa condição humana é traduzida nas letras de *hip hop* dos *reppers* brasileiros e de outros países.

Em “Sampa”, gravada no início dos anos 80, Caetano Veloso fala do cruzamento das ruas antigas de São Paulo, das “meninas”, do “concreto”, da “fumaça”, dos humildes “nas vilas e favelas”, do poder da “grana que destrói coisas belas” (1992, faixa 9). Essa poesia ou letra de música traduz a nostalgia, o sonho, a utopia já evocada pelas canções dos letristas da Tropicália, originários do interior do Nordeste, como também fora o piauiense Torquato Neto.

Esse poeta do Piauí transmitiu em suas letras e poemas (cantados por intérpretes da MPB) um misto de encantamento, nostalgia, melancolia e desilusão com a megacidade, cujos versos marcados pela rebeldia da contracultura do final da década de 60 e início de 70 do século passado, continuam encantando e influenciando novas gerações de leitores jovens. No entanto, nos primeiros anos da década de 70, esses poetas/compositores já pós-tropicalistas, especialmente Torquato Neto e Gilberto Gil, problematizam a condição humana dos negros e “minorias” da metrópole. Torquato escreve versos acoplados à montagem de fotografias, como “vir ver ou vir / aqui ali aqui ali”, disposto sobre um quatro vazado de uma margem do papel à outra, cujo numeral sugere o desenho de uma metralhadora com fotografias de um homem negro ao fundo, morto a bala num barraco de madeira. O quatro evoca uma conotação racista, simboliza os grupos de extermínio responsáveis pela repressão policial aos negros favelados nos anos 70. Um outro poema similar de Torquato traz os mesmos versos e a imagem gráfica do mesmo numeral, acrescidos de uma fotografia: o busto e Clementina de Jesus ao fundo, cantora ícone da música popular afro-brasileira. Os dois poemas foram publicados na revista *Navilouca* (1973), um ano após a morte do poeta. Por volta de 1975, Gil grava o LP *Refavela*, quando canta a saga urbana do negro brasileiro que se muda do barraco para um apartamento do BNH, que ele chama de “refavela” devido às semelhanças: o desconforto e a precariedade da nova e da antiga morada dos negros e refavelados, iludidos pelos programas de habitação do governo militar da época. Nos dias de hoje, se sobrevoamos ou percorremos a zona periférica de São Paulo, a maior metrópole brasileira, perdemos de vista a imensa montanha de tijolos que se ergue na periferia, nos morros e baixões: o aglomerado de casas populares se assemelha a um grande labirinto ou formigueiro humano.

Néstor Canclini indaga acerca do espaço movediço, no qual se situam as fronteiras da megametrópole globalizada:

A que lugar eu pertencço? A globalização nos leva a reimaginar a nossa localização geográfica e cultural. As cidades, e sobretudo as megacidades, são lugares onde essa questão se torna intrigante. Ou seja, espaços onde se apaga e se torna incerto o que antes se entendia por “lugar”. Não áreas delimitadas e homogêneas, mas espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional (Canclini, 2003, p. 153).

Nesses tempos de globalização, experimentamos a sensação de pertencer a muitos lugares e a lugar nenhum. A megametrópole é uma grande tribo fragmentada com fronteiras imaginárias e reais, que unem e separam seus habitantes no mesmo espaço geográfico, social e cultural. No Brasil, a cidade do luxo foi sitiada pela cidade do lixo e da miséria, pelo mundo periférico dos exilados nos cortiços e favelas, pelos grupos de assaltantes organizados. Nos Estados Unidos, o terror a atentados se tornou motivo de segurança nacional, preconceitos, hostilidade contra o estrangeiro. No Brasil, vivemos trancados em apartamentos e *shoppings* sob a falsa proteção dos sistemas de alarme, câmeras e segurança. Sobre o muro das casas dos bairros de classe média se erguem cercas elétricas, além dos cães, vigias particulares. A rua se transforma cada vez mais num território de insegurança e medo, apesar de ainda inspirar solidariedade nos momentos de reivindicação ou espaço predileto para as festas populares como carnaval, grandes shows, exigindo-se a presença ostensiva de policiais nos horários noturnos, cordões de isolamento humano para proteger os foliões privilegiados nos blocos alternativos. O caos social da metrópole brasileira revela a crise moral e política da nação. Estamos por um fio a perder de vista o senso de justiça, honestidade e bem-estar para todos da tribo global. A literatura do negro brasileiro tenta construir um novo mundo dentro desse espaço geográfico e social. Não o mundo de uma realidade virtual, mas o lugar da *Negralização*, do pertencimento da identidade pessoal e coletiva dos negros no sentido de

interagir o legado da tradição cultural dos nossos ancestrais africanos aos discursos cultural, social e econômico da sociedade globalizada.

CAPÍTULO 7

7 A POESIA DE LANGSTON HUGHES: MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE NEGRA

O NEGRO

Eu sou um negro:

Escuro como a noite é escura,
Escuro como o ventre da minha África.

Eu fui um escravo:

César mandou-me limpar a soleira de suas portas.
Lustrei as botas de Washington.

Eu fui um operário:

Sob minhas mãos as Pirâmides cresceram.
Eu fiz a argamassa para o edifício Woolworth.

Eu fui um cantor:

Por todos os caminhos da África até a Geórgia
trouxe minhas canções tristes
e criei o “ragtime”.

Eu fui uma vítima:

Os belgas cortaram minhas mãos no Congo.

Lincham-me agora no Texas.

Eu sou um negro:

Escuro como a noite é escura.

Escuro como o ventre da minha África..¹

(Hughes, 1966, p. 236)

7.1 Identidade, história da escravidão, arte engajada e preconceito racial.

“A América seria a América sem o seu povo negro?” (1999, p. 310). Esta indagação é feita por Du Bois, no seu livro *As almas da gente negra*, publicado pela primeira vez em 1903, cujo livro se tornaria uma espécie de “Bíblia” para os escritores e intelectuais do Renascimento Negro do Harlem, nos Estados Unidos dos anos 20/30. Não, certamente as Américas não seriam as mesmas sem “nossa canção”, “nosso trabalho”, “empenho” e espiritualidade (1999, idem), tampouco a Europa seria a mesma e provavelmente não desfrutaria de todo o luxo, da riqueza, da suntuosidade das suas cidades e edificações pós-

¹ Tradução de Domingos Carvalho da Silva. “I am a Negro: / Black as the night is black, / Black like the depths of my Africa. / I’ve been a slave: / Caesar told me to keep his door-steps clean. / I brushed the boots of Washington. / I’ve been a worker: / Under my hand the pyramids arose. / I made mortar for the Woolworth Building. / I’ve been a singer: / All the way from Africa to Georgia I carried my / sorrow songs. / I made ragtime. / I’ve been a victim: / The Belgians cut off my hands in the Congo. / They lynch me now in Texas. / I am a Negro: / Black as the night is black, / Black like the depths of my Africa (Hughes, Langston. “The Negro”. In: *Poesia dos Estados Unidos*. Marques, Osvaldino (org.). Rio de Janeiro, 1966, p. 237).

renascentistas ou ainda não teria atingido o desenvolvimento tecnológico e científico que hoje possui, uma vez que o progresso econômico da maioria dessas nações deveu-se ao capital oriundo do tráfico negreiro, à exploração da mão-de-obra escrava na produção agrícola ou extrativista das colônias conquistadas no Novo Mundo, cujos bens de capital enriqueceram e deram sustentação à economia europeia que financiou a Revolução Industrial no ocidente durante os séculos XVIII e XIX.

As Américas não seriam as mesmas sem a presença dos negros, que construíram cidades, cultivaram os campos de plantação com a força do seu trabalho, transplantaram suas canções, seus contos e espiritualidade para o Novo Mundo. Isso nos dá o direito de reivindicar as Américas como lugar do nosso pertencimento, onde os nossos ancestrais tentaram consolidar seus ideais de solidariedade e fraternidade humana como forma de resistência à brutalidade do regime de escravidão. Referindo-se à espiritualidade, à importância da música, às narrativas orais e ao folclore dos negros e indígenas norte-americanos, enquanto expressões decisivas na formação cultural dos Estados Unidos, Du Bois afirma:

Nós, os escuros, não chegamos nem mesmo agora de mãos vazias: não existem hoje maiores expoentes do autêntico espírito humano da Declaração de Independência do que os Negros americanos; não existe música americana a não ser as selvagens, as doces melodias do escravo negro; os contos de fadas e o folclore americanos são indígenas e africanos; e, afinal, nós, homens negros, parecemos ser o único oásis de fé sincera e reverência em um poeirento deserto de dólares e de espertezas (1999, p. 62).

A poesia negra dos autores da Diáspora é marcada pela herança cultural e oral dos africanos transplantados para o Novo Mundo. Vários poemas de Langston Hughes se transformaram em letras de música, algumas delas interpretadas pelo versátil *bluesman* Taj

Mahal,² no CD intitulado *Mule Bone* (2001). A escrita de Hughes é simples, de fácil entendimento e flui como as águas de um rio perene. Ele realiza o que muitos poetas e profetas sonham em alcançar, mas apenas alguns conseguem atingir esta proeza de ser, ao mesmo tempo, simples e profundamente humano na sua escritura. Na primeira estrofe do poema “O negro”, versos e palavras se repetem no tom nostálgico, melancólico e na alegria de se reconhecer negro, como nas canções populares que se originaram dos cantos de trabalho dos escravos negros do Sul dos Estados Unidos, que trabalhavam na lavoura do algodão. A assunção do ser negro e da ancestralidade histórica ocorre no curso de todo o poema, em versos como: “Eu sou um negro: / Escuro como a noite é escura, / Escuro como o ventre da minha África”. Com esta estrofe, Langston inicia e finaliza o poema. As metáforas intensificam o significado da palavra “escuro”, invocam o sentido mítico e histórico da “noite” e da “África” como lugares de reconhecimento do ser negro e da origem ancestral. O texto projeta imagens sonoras, visuais e sensações físicas na mente do leitor. Os versos iniciais de cada estrofe acentuam o ritmo musical e melódico do poema, invocando a fala, o canto, a performance do corpo e a batida de tambores. É uma poesia para ser cantada, declamada, gritada ou lida em voz alta.

Embora atinja e sensibilize indiscriminadamente raças e classes sociais diversas ou desagrade a estética hegemônica ou purista da tradição clássica, o poeta negro fala do povo e para o povo negro. Utiliza-se de uma linguagem que dispensa preciosismos desnecessários à simbiose do poeta e seu público leitor. Por se tratar de poesia, a narrativa negra não só emociona como também conta, ensina, informa e participa dos anseios, da vida social e da história dos negros, incorporando os seus sentimentos. Hughes fala da realidade presente dos

² “Taj Mahal (1942). Músico americano nascido em Nova York. Multiinstrumentista apaixonado pelo *blues*, sua música explora das sonoridades de Muddy Waters até as do *reggae* e das *steel bands*. Gravando desde 1969, destacou-se como um dos músicos mais completos do seu tempo” (Lopes, Nei. Op. cit., 2004, p.638).

negros do seu país, da memória pessoal e coletiva ao assumir o lugar de sujeito da história, de mensageiro ou ícone da escritura poética que traduz o desejo de auto-reconhecimento do ser negro, da diferença em relação ao outro – os brancos. A poesia de Langston é destinada especialmente à classe de pessoas simples, a homens e mulheres do povo “- à massa negra -” (Rampersad e Roessel, 1995, p.5),³ com quem Hughes convivera lado a lado na sua infância e juventude, este foi o momento de maior fertilidade e vigor da sua criação poética. Nos anos 20, Langston trabalhou como camareiro de navio mercante a caminho da África e da Europa; passou fome na Itália e na França. Em Paris, foi segurança, ajudante de cozinha e garçom em bares noturnos de *blues* e *jazz*, de músicos negros norte-americanos, na época em que os ritmos negros começavam a ser difundidos na Europa. Nos Estados Unidos, trabalhou em lavanderias e noutros trabalhos de natureza humilde. Sua escrita é fecundada por esses lugares de pessoas comuns, que é também o seu mundo, o lugar da experiência individual, que corporifica a alma e a essência da poesia negra. Quando publicou o primeiro livro de poemas *The Weary Blues*, por volta de 1926, Langston Hughes

Já tinha fundido sua poesia em sua técnica: a música dos americanos negros como primeiro recurso e expressão de suas percepções culturais. Nestes poemas de *blues* e *jazz*, Hughes escreveu fundamentalmente um novo tipo de verso – que falava de alegria e lamentação, as aflições e triunfos dos negros comuns, na linguagem de sua fala típica e compôs um amor genuíno dessas pessoas (Rampersad e Roessel, 1995, p.4).⁴

³ Tradução nossa. “- the black masses –”(Rampersad e Roessel, 1995, p.5).

⁴ Tradução nossa. “He already had fused into his poetry its key technical commitment: the music of black Americans as the prime source and expression of their cultural truths. In these blues and jazz poems, Hughes wrote a fundamentally new kind of verse – one that told of the joys and sorrows, the trials and triumphs, of ordinary black folk, in the language of their typical speech and composed out of a genuine love of these people” (Idem, p.4).

O poema “O negro” é uma espécie de lamento, um *blues* chorado, triste e ao mesmo tempo inspirador da alegria e da euforia de saber-se negro – criador e criatura do seu país, de cujo povo as Américas recebeu o legado espiritual, a cultura, as canções, o progresso social e econômico. A consciência de que a América não seria a mesma sem a presença dos negros na sua fundação (Du Bois), faz o negro renascer das cinzas, reerguer-se do fundo da escuridão do seu ser. O texto recupera fragmentos do passado histórico e narra, de maneira breve, a saga do africano, enfatizando a cultura musical dos negros, a participação destes povos na construção da América, a imolação do corpo negro, a espoliação da força de trabalho dos escravos e o não reconhecimento dos direitos humanos dos negros pelo outro – os brancos. Langston invoca o lugar do mito e da história ancestral o “Congo”, onde inicia o martírio dos africanos com a travessia da “Porta do Não Retorno” na direção de “Washington”, “Geórgia” e “Texas”. Na escritura poética de Hughes, a memória fragmentada pontua e abrevia episódios da história do povo escravizado e da realidade emergente da diáspora negra. A África Antiga e sábia é mitificada através da representação das “Pirâmides” egípcias, cuja história nos reporta ao domínio do ferro, das ciências de edificação, da medicina, da astronomia, etc., que antecedem em muitos séculos ou milênios à presença do branco invasor nas terras africanas.

Neste poema lírico-narrativo, Hughes fala do tráfico humano e do exílio no cativeiro: a humilhação e o sofrimento dos povos africanos, a barbárie e a crueldade dos belgas que deceparam as mãos dos negros, ainda “no Congo”, para também expor a ação brutal e vergonhosa dos linchamentos “no Texas”, movidos pelo preconceito racial. Esse ódio atingiu seu extremo com a perda da propriedade escrava e das terras, causando a ruína dos proprietários do sul, após a guerra civil de 1861 a 1865, com a vitória final das tropas abolicionistas do Norte. Na Geórgia, no Mississippi e noutros Estados do sul, o linchamento, o enforcamento, queimar os negros ainda vivos e outros tipos de atrocidades foram fatos que se

tornaram corriqueiros, acobertados pela arbitrariedade de leis racistas ou insuflados por políticos, representantes do Estado e grupos extremistas, como a *Ku Klux Klan*. Estes aterrorizaram a população negra do sul que se encontrava vulnerável a esse tipo de opressão. Essas organizações foram responsáveis pela execução e linchamento de milhares de negros nos Estados Unidos.

A poesia negra de Langston Hughes traduz a melancolia, a dor de ser estranho no seu próprio país. Essa poesia é a própria alma do mundo negro, que se amalgama à consciência do ideal de fraternidade humana para a conquista dos direitos civis, sociais e econômicos, na esperança de um dia nos sentirmos recompensados como negros e pertencermos de fato às Américas. Sem a “oposição” ou o “desprezo a outras raças” (Du Bois, 1999, p.61). A escrita de Hughes recebeu a herança oral e espiritual dos contos e canções dos escravos negros: “Aqueles que antigamente caminhavam nas trevas cantavam canções - *Sorrow Songs* – pois sentiam-se exaustos em seus corações” (idem, p. 298). Aqui, cabe lembrar uma das passagens mais comoventes, revelada no livro *As almas da gente negra* de Du Bois, pelo significado profundo e humano que há na poesia de Hughes em se comparando à mensagem das *sorrow songs* “Canções da Dor” (p.297) e *spiritual songs*, cantadas habitualmente pelos escravos durante o trabalho nas plantações e nas celebrações religiosas da Igreja negra norte-americana. Assim, terminada a Guerra de Secessão, “um general-de-brigada” regressa ao sul para noticiar a mal-fadada decisão do governo norte-americano que se recusa honrar seus compromissos de guerra através da doação de terras aos libertos do cativeiro. A reação dos negros foi cantar e dançar uma canção triste, intensamente dolorida que invocava o renascer de uma esperança divina - “Nobody knows the trouble I’ve seen“ - e o soldado chorou perante a multidão:

Quando, assolados por repentina pobreza, os Estados Unidos recusaram-se a cumprir suas promessas de doar terras para os libertos, um general-de-brigada rumou para o sul, até as *Sea Islands*, para levar ao povo de lá as notícias. Uma velha, no meio da multidão, começou a dançar esta canção; todo o povo juntou-se a ela, acompanhando com o balanço do corpo. E o soldado chorou (Du Bois, 1999, p. 302).

A Abolição da escravatura não redimiou os negros da América ou das Américas do preconceito racial e do abandono dos guetos e favelas. Du Bois fala da “terrível sombra do Véu” que nos aprisiona entre “paredes implacavelmente estreitas, altas e incomensuráveis para os filhos da noite” (Du Bois, 1999, p.53). Isso nos remete à metáfora da prosa poética “Emparedado”, do poeta afro-brasileiro Cruz e Sousa. É preciso perseverança para vencer o desânimo, transpor essas barreiras raciais e “contemplar lá em cima no céu a faixa de azul” (Du Bois, 1999, p. 54). Esse véu de ódio e desprezo nos faz sentir estranhos na nossa própria casa, na nossa cidade, no nosso país. Faz o nosso lugar parecer o “não-lugar”. Daí é preciso o poeta negro se dizer negro nos seus próprios versos, falar dos nossos sentimentos, contar a nossa história, invocando o poder da Palavra em todos os tempos e lugares do mundo negro.

É preciso readquirir essa consciência de si mesmo, a consciência que foi estilhaçada durante os séculos de escravidão e submissão, imposta por aqueles que ainda se regozijam com a mentira, a hipocrisia para revelar ao negro um mundo que não é nosso, que deprecia nossa imagem e nos faz ver a nós mesmos a partir de um olhar negativo, o olhar do branco que nos confunde em meio à duplicidade de consciências, de ser duas almas, dois seres diferentes, dois Eus inconciliáveis no mesmo corpo negro.

É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos de outros, de medir sua própria alma pela medida que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre a

sentir sua duplicidade – americano, e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destroe (Du Bois, 1999, p. 54).

Hughes tem uma “obsessão” pela história dos antepassados, encruzilhada da literatura negra contemporânea da Diáspora, na busca de suprir a ausência da memória ancestral, completar esse vazio que há dentro de nós, para tornar visível aos nossos contemporâneos negros e brancos a história, a cultura e a civilidade dos nossos ancestrais, que foram obscurecidas pelo discurso do colonizador europeu. Frantz Fanon esclarece que seria uma forma de “provar ao mundo dos Brancos, acima de tudo, a existência de uma civilização negra” (1983, p. 30). É contando a história do seu povo que o escritor negro atinge a humanidade consciente, incluindo-se no discurso narrativo que projeta uma imagem positiva e real dos negros. Esse povo que cuida da limpeza, constrói edifícios, enriquece o país e criou suas “canções tristes / ... o ragtime”. O fato é que após a abolição da escravatura nos Estados Unidos, os brancos criaram as leis *Jim Crow*, que, de modo arbitrário, estabeleceram a “supremacia racial” dos brancos, anulando os direitos civis dos negros, conquistados pelo ato abolicionista, além de apoiar a violência do terrorismo branco, como verseja o bardo: “Lincham-me agora no Texas”. O poema “O negro” faz parte do *The Weary Blues* (Hughes, 1926), época em que a brutalidade dos crimes por linchamento continuava sendo uma das práticas criminosas da sociedade branca, que traduziu a sua fúria contra os negros, quando “os americanos substituíram a discriminação pelo linchamento” (Fanon, p.46). Esse tipo de violência oprimiu e aterrorizou os negros, usurpou-lhes a liberdade e os direitos de cidadão norte-americano, deixando os negros abandonados ao acaso das injustiças e atrocidades do ódio irracional. No entanto, o desejo inadiável de pertencer às Américas e de ser reconhecido

como negro dentro das fronteiras do seu país, expresso na poesia de Langston, desqualifica categoricamente o preconceito racial do branco através da recuperação valorativa da história dos povos negros que refundaram as Américas, sem os quais o seu país jamais seria o mesmo.

A consciência dupla de ser dois num só corpo, de pertencer a dois lugares e a lugar algum, torna a diáspora negra o lugar de onde projetamos a busca incessante do caminho de volta ao lugar de origem ancestral, na tentativa de reavermos o ser negro que foi dilacerado na passagem da “Porta do Não Retorno” ou no embarque do navio negreiro com destino à Diáspora. Para Dionne Brand:

A porta significa o momento histórico que caracteriza todos os momentos na Diáspora. Considera as maneiras como observamos e somos observados como pessoa, se vista através das lentes da injustiça social ou lentes de ações humanas. A porta existe como uma ausência. Uma coisa de fato sobre a qual não sabemos, um lugar que não conhecemos. Mesmo assim ela existe como o solo que pisamos. De algum modo, todos os gestos dos nossos corpos gesticulam na direção desta porta. O que me interessa principalmente é investigar a Porta do Não Retorno como consciência. A porta lança um feitiço na consciência pessoal e coletiva da Diáspora. A experiência negra em qualquer cidade moderna ou vila das Américas é um feitiço. Alguém entra numa sala e a história segue; alguém entra numa sala e a história precede. A história já está sentada na sala vazia, quando alguém chega. Onde alguém se estabelece numa sociedade, parece sempre relacionado a essa experiência histórica. Onde alguém pode ser observado está relacionado àquela história. Todo esforço humano parece emanar desta porta. Como sei disto? Somente através de observações próprias, somente pelo olhar, somente por sentir, somente por ser uma parte, sentada na sala com a história (Brand, 2002, p. 24-5).⁵

⁵ Tradução nossa. “The door signifies the historical moment which colours all moments in the Diaspora. It accounts for the ways we observe and are observed as people, whether it’s through the lens of social injustice or the lens of human accomplishments. The door exists as an absence. A thing in fact which we do not know about, a place we do not know. Yet it exists as the ground we walk. Every gesture our bodies make somehow gestures toward this door. What interests me primarily is probing the Door of No Return as consciousness. The door casts a haunting spell on personal and collective consciousness in the Diaspora. Black experience in any modern city or town in the Americas is a haunting. One enters a room and history follows; one enters a room and history precedes. History is already seated in the chair in the empty room when one arrives. Where one stands in a society seems always related to this historical experience. Where one can be observed is relative to that history. All human effort seems to emanate from this door. How do I know this? Only by self-observation, only by looking. Only by feeling. Only by being a part, sitting in the room with history” (Brand, Dionne. Op. cit., 2002, p.24-25).

Na minha infância, não me contaram que meus tataravós tinham vindo da África em navios negreiros. Na minha casa, na escola não me falavam claramente da minha descendência de escravos africanos. A nossa história era silenciada nos espaços sociais. Comentava-se o sofrimento dos negros, mas escondiam a nossa origem. A escravidão era tratada como se tivesse acontecido num país distante e há milhares de anos. O 13 de Maio era festejado nas escolas, mas parecia que a homenagem era dedicada à princesa Isabel, pois uma infinidade de elogios era atribuído à princesa.

A poesia de Hughes tenta reescrever a história dos negros da Diáspora, procurando imprimir um novo significado ao vazio e à ausência que se estabeleceram na alma dos negros com o desterro nas terras do cativo, quando a porta se fechou ao nosso regresso depois do embarque no navio negreiro. Esse lugar desconhecido nos diz que precisamos reaver alguma coisa que fugiu ao nosso controle. Algo que era nosso e ficou à deriva no *entre-mar*, antes da porta, enclausurado dentro de nós. A porta que nos projetou na direção da Diáspora, existe também como uma ausência que nos impulsiona à redescoberta do caminho de volta ao lugar de origem, como condição de voltarmos a pertencer a nós mesmos e aos nossos ancestrais, em harmonia com os nossos dois Eus conflitantes: “o lado de dentro e o lado de fora”, o ser negro original e o ser híbrido. A alegria dos escritores afro-descendentes está inscrita no desejo de pertencimento às Américas enquanto negros, cujo desejo, esperança e fé na vida nos movem voluntariamente ou não na direção desta porta desconhecida, em oposição à vida sofrida, ao abandono e à melancolia do não-pertencimento de fato às Américas. Não sabemos o verdadeiro significado desta “porta real e mítica”, embora permaneça dentro de nós como um ser de face dupla, interferindo nas nossas relações com o mundo circundante. Ela representa a nossa busca na direção da memória ancestral, os movimentos do nosso corpo em todos os

tempos e lugares, as nossas canções e a literatura negra nas suas relações com homens, mulheres e as representações da Natureza, a memória dos rios que remonta à experiência pessoal e à memória histórica e mítica da coletividade.

7.2 A memória mítica e histórica dos rios e a rota da escravidão através do rio Mississippi

O NEGRO FALA DOS RIOS

Eu sei dos rios:

Eu sei dos rios antigos como o mundo

Os rios mais antigos que o fluxo do sangue humano nas veias humanas.

Minha alma se fez profunda como os rios.

Me banhei no Eufrates quando as madrugadas eram jovens.

Construí minha choupana às margens do Congo

e ele embalou o meu sono.

Contemplei o Nilo e ergui as pirâmides sobre esse rio.

Ouvi a canção do Mississippi quando Abraão Lincoln

desceu para Nova Orleans, e vi o leito barrento do rio

espelhar-se todo dourado ao pôr-do-sol.

Eu sei dos rios:

Antigos, rios turvos.

Minha alma se fez profunda como os rios.⁶

(Hughes, 1995, p.23)

“Como todos os povos primitivos, os escravos viviam próximos ao coração da Natureza” (Du Bois, p. 304). O rio cantado por Hughes é a metáfora da história dos negros, a significação do Eu-negro profundo que se assemelha à correnteza das águas em movimento. Os rios antigos evocados no poema: o “Eufrates”, o “Congo”, o “Nilo” foram o berço da civilização antiga, em cujas margens os homens ergueram as primeiras povoações e cidades, que prosperaram graças a fertilidade do leito desses rios e o tráfico fluvial que permitiu a comunicação entre os povos de diferentes lugares do Continente africano. Langston Hughes faz um breve percurso da história antiga dos negros através de “um passado em que é difícil deslindar mito e realidade, sobretudo no amplo espaço dos séculos em que a história era ainda poesia” (Silva, 1996, p.3).

O poeta entra na narração, desfaz as fronteiras do tempo e lugar dos episódios narrados para desvendar o passado histórico e o lugar genesíaco do ancestral africano – a África, quando este homem primitivo convivia em harmonia com a natureza e o mito. Como em poemas anteriores, Hughes faz referência ao Egito através da invocação das “pirâmides”, ícones das ciências do Velho Mundo: “Contemplei o Nilo e ergui as pirâmides sobre esse rio”.

⁶ Tradução de Elio Ferreira, revisão de Roland Walter. “I’ve known rivers: / I’ve known rivers ancient as the world and older than the / flow of human blood in human veins. / My soul has grown deep like the rivers. / I bathed in the Euphrates when dawns were young. / I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep. / I looked upon the Nile and raised the pyramids above it. / I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln / went down to New Orleans, and I’ve seen its muddy / bosom turn all golden in the sunset. / I’ve known rivers: / Ancient, dusky rivers. / My soul has grown deep like the rivers” (Hughes, Langston. “The Negro Speaks of Rivers”. In: *The collected poems of Langston*. New York: Vintage Classics Ed., 1995, p. 23).

Do ponto de vista do mito de fundação da África Antiga, a lenda Orixá se reporta aos rios como lugar da gênese humana: “Conta a lenda / que Nanã tirou uma porção de / lama / do fundo das águas de uma lagoa, / onde morava, / e deu o barro a Oxalá / e do barro, Obatalá criou o homem / e a mulher” (Ferreira, 2004, p.12). Hughes invoca a memória dos rios da África para se auto-reconhecer no passado ancestral e na “alma profunda” desses rios antigos, fazendo-o “pensar no que esse rio – o velho Mississippi – tinha significado para os negros no passado” (Hughes, 1944, p.77-8).

O Mississippi foi a rota de milhares de africanos, vendidos “rio abaixo”, subjugados ao horror do pior destino – a escravidão, que nenhum ser humano gostaria de provar. Hughes refaz a rota do cativo na direção do sul dos Estados Unidos – o inferno do escravo africano, quando rememora a viagem que o presidente Abraão Lincoln fizera em uma balsa através do Mississippi até Nova Orleans. Durante a viagem, o presidente norte-americano pôde ver de perto o sofrimento dos negros, aniquilados sob o peso do trabalho forçado e o horror da escravidão. Depois disso, não tardou para que Lincoln assinasse a Abolição da escravatura naquele país (1944, p.78). Isso, no entanto, não anula o fato de que o presidente também tivera escravos. No entanto, esse equívoco é superado pelas suas ações humanitárias em favor da emancipação do negro norte-americano. Em 1865, terminava a Guerra Civil e Abraão Lincoln seria assassinado.

O poema “O negro fala dos rios” é o primeiro texto de Hughes, publicado numa revista literária de circulação nacional, no ano de 1921, em *The Crisis*, revista mensal fundada por Du Bois, em 1910, voltada para a cultura e a questão dos negros, em cujas páginas, Langston continuaria a publicar sua poesia, tornando-o conhecido, ainda jovem, no meio dos intelectuais negros do Harlem, em Nova Iorque. Na época, o poema citado fora um dos seus

textos mais reproduzidos em antologias, como declara o próprio autor na obra autobiográfica *O imenso mar*.

Os versos de “O negro fala dos rios” foram concebidos no trem, numa viagem de Hughes à cidade de Toluca, no México, em cujo país, após concluir o ensino médio nos Estados Unidos, viveu e trabalhou temporariamente com o pai, um comerciante que vivia separado da mãe do jovem poeta. Hughes não entendia o porquê do “estranho desdém” do pai mestiço pela sua própria gente negra. Langston era negro e “gostava muito dos negros” (1944, p.77). Dedicou grande parte da sua obra poética a temas relacionados à espiritualidade, ao modo de ser, à alegria, à tristeza, às queixas dos “negros dos guettos do sul” (id.) que, assim como ele, migraram para as grandes metrópoles. Hughes se identificava com essa massa de migrantes negros que lhe pareciam valentes e corajosos por serem capazes de conviver com o trabalho pesado e estafante, com a velhacaria dos proprietários brancos que duplicavam ou triplicavam o preço dos aluguéis “ao aproximar-se um inquilino preto” (Hughes, 1944, p.73). Após a abolição da escravatura nos Estados Unidos, o negro teve que conviver com a segregação e o terrorismo racial na maioria dos estados norte-americanos. Assim, terminada a Guerra Civil (1965), a Ku Klux Klan era organizada no Sul dos E.U.A., em 1919, já atuava em 27 estados da federação.

O poema “O negro fala dos rios” veio à luz num momento contraditório das celebrações nacionalistas do pós-Primeira Grande Guerra e o auge da opressão racial no sul dos Estados Unidos, quando os negros começavam a se perguntar com mais frequência sobre a “democracia” pela qual haviam lutado e que de fato só existia para os brancos. Os negros eram frequentemente despedidos do seu trabalho para dar lugar aos soldados brancos, que regressavam da guerra (1944, p.73).

É também na atmosfera do pós-guerra e do espírito do Renascimento do Harlem, que os tambores da poesia negra de Hughes reboam, começam a rufar a lamentação e a alegria das canções negras em simbiose com a euforia e o deslumbramento da descoberta das idéias marxistas pelo jovem escritor, que reacenderia o ideal poético da fraternidade entre os negros. Isso foi no tempo em que a utopia comunista ainda não havia se transformado na decepção levada a termo pelos governos autoritários.

Os jornais diários pintavam os bolcheviques como os diabos mais terríveis da terra, mas eu não compreendia como podiam ser tão maus se haviam acabado com os ódios de raça e com os proprietários de terra; isto, falando apenas dos males que eu conhecia de perto (Hughes, 1944, p. 73-74).

O poema metaforiza o passado histórico dos negros, cujos versos, como já falamos, foram concebidos ao pôr do sol, quando o trem em que Hughes viajava “de São Luiz ao Texas”, cruzava a imensa ponte do rio Mississippi, aquele velho rio que fora motivo de inúmeras canções, de invocações místicas e míticas, como também testemunha de tantas injustiças, aflições, dores e atrocidades sofridas pelos escravos negros: “Olhei pela janelinha do ‘pullman’ o grande rio lodoso, que corria para o sul – comecei a pensar no que esse rio – o velho Mississippi – tinha significado para os negros no passado” (Hughes, 1944, p.78). O olhar contemplativo do poeta negro funde os fragmentos da experiência pessoal do tempo presente à memória ancestral de tempos distintos: a memória da escravidão de um tempo não muito distante e a memória remota da África. Este tempo histórico e mítico anterior à ultrapassagem fatídica da porta pelos africanos com destino às Américas. O poeta reivindica

para si e para os irmãos de cor o direito de “ser ao mesmo tempo Negro e americano [ser afro-americano], sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus camaradas, sem ter as portas da Oportunidade brutalmente batidas na cara” (Du Bois, 1999, p.54).

No poema seguinte, Hughes se reporta à encruzilhada racial, ao corpo fragmentado em dois Eus distintos e conflitantes, que habitam lugares diferentes num só corpo negro. O corpo e os dois Eus que são negros e brancos ao mesmo tempo, mas que precisam se reconhecer como negro, atingir a humanidade consciente, embora o esforço de ser duas almas num só corpo seja irreconciliável. O poema “Encruzilhada” faz esse percurso do ser e do não-ser negro, da fissura identitária do indivíduo negro, do tornar-se dois seres num só corpo e de não ser nada, coisa alguma pelo desejo de ser somente negro e embora seja também o outro, sem desejar ser este outro – o branco, porque de fato a sociedade o isola por ser mulato ou negro e não por ser branco. O poeta negro conta sua história, assume a condição de pertencimento ao mundo negro e fala dos sonhos e angústias de viver na *entre-fronteira* de dois mundos distintos, no lugar da “Encruzilhada”.

ENCRUZILHADA

Meu pai era um velho homem branco

E minha mãe era negra.

Se alguma vez lancei a maldição sobre meu branco pai

Retiro minhas maldições.

Se alguma vez lancei a maldição sobre minha negra mãe

E desejei que ela estivesse no inferno,

Eu me arrependo daquele desejo maligno

E agora lhe desejo o bem.

Meu pai morreu numa bela casa grande

Minha mãe morreu numa choça.

E eu me pergunto, onde morrerei eu,

Que não sou branco nem negro?⁷

(Hughes, 1944, p.454)

A poesia negra de Langston Hughes mantém suas bases na autobiografia, na memória pessoal e coletiva. A memória escrita é fecundada pela imaginação do autor negro, que incorpora à narrativa a experiência social e psicológica vivenciada por ele mesmo e por outros negros que viveram essa realidade. O poema “Encruzilhada” fala do ser mulato, da “consciência dupla” e conflitante dos dois Eus que há dentro dele: o ser negro e o outro – o branco. O ser e o não-ser negro ao mesmo tempo. O texto citado se inspira na autobiografia do próprio autor, que relembra o passado, o tipo de relação que houve entre ele e os pais: o pai, branco e a mãe, negra; e o futuro oposto que a sociedade reservou para cada um deles. De fato, o pai de Hughes era um mestiço rico, que vivia no México. A mãe negra e muito pobre morava nos Estados Unidos. O poema articula fragmentos da autobiografia do autor, relembra seu passado com a família, dando destaque à mescla de sangue de indivíduos negros e brancos, ao drama do mulato. Esta encruzilhada racial do negro e do branco nas Américas resulta na criação de um ser híbrido, problemático na relação com os seus dois Eus irreconciliáveis, que ocupam o mesmo lugar, um só corpo. Na autobiografia *O imenso mar*,

⁷ Tradução de Francisco Burkinski. “My old man’s a white old man / And my old mother’s black. / If ever I cursed my white old man / I take my curses back. / If ever I cursed my black old mother / And wished she were in hell, / I’m sorry for that evil wish / And now I wish her well. / My old man died in a fine big house. / My ma died in a shack. / I wonder where I’m gonna die, / Being neither white nor black?” (Hughes, Langston. “Cross”. Op. cit., 1995, p. 58-9).

Langston Hughes destaca o mundo contraditório dos pais dos mulatos e o conflito que se estabelece na alma do negro-mulato na relação familiar.

O problema da mescla de sangue é, certamente, nos Estados Unidos, um problema secundário, mas muito dramático: um dos pais está encerrado no *ghetto* negro e o outro em condições de aproveitar todas as oportunidades da democracia estadunidense. Mais tarde abordei um aspecto deste problema em obra teatral “Mulato”, na Broadway, e tenho escrito vários contos sobre isso (Hughes, 1944, p.340).

Hughes transmite na sua poesia o que Du Bois chama de “humanidade consciente” dos negros (1999, p.54). Nos Estados Unidos, as fronteiras raciais eram rígidas. A linha de cor segregava os negros nos trens, ônibus e lugares públicos, proibindo-os de viajarem nas poltronas reservadas aos brancos, o que não acontecia a estes que podiam se sentar ou transitarem nos lugares destinados aos negros, como observa Du Bois numa viagem ao estado da Geórgia. As leis Jim Crow proibiam os direitos civis dos negros, o direito de ingresso ou o acesso aos serviços públicos, de votar ou ser votado e outros direitos, antes regulamentados pelo código civil norte-americano. Em alguns estados, chegavam ao cúmulo de proibirem o negro de tomar sol, transitar em calçadas reservadas ao passeio dos brancos ou mesmo a conversa entre negros e brancos e outras aberrações. Esse tipo de abuso e, sobretudo, o terrorismo de grupos extremistas contra negros, que vitimaram milhares de pessoas negras nos estados do sul, fizeram com que os afro-descendentes se unificassem em torno de um bem comum, principalmente através das igrejas negras para reivindicarem os seus direitos de cidadão norte-americano, originando-se as grandes marchas, como a “Marcha pelos direitos civis: *March on Washington for Jobs and Freedom*, a 28 de agosto [em 1963], com 250.000

participantes” (Gomes, 1999, p.43), que culmina com a decretação do *Civil Rights Act*, ao proibir a “discriminação em sindicatos e empregos, e estipula acesso igual a lugares e serviços públicos.” (id., p.44). Desses movimentos populares, nasceram grandes líderes negros como os pastores Martin Luther King Jr., que recebeu o Prêmio Nobel da Paz, Malcolm X e outras lideranças, os dois assassinados por motivos relacionados à questão racial.

O poema “Encruzilhada” foi escrito em 1926, é uma das poesias mais belas e comoventes de Hughes, que recebeu elogios de leitores e da crítica negra da época. O próprio título já sinaliza a situação de instabilidade e desconforto do ser mulato, por viver no entre-lugar da memória psico-racial. Na perspectiva anglo-dominante, nos Estados Unidos, não há distinção entre negro e mulato. Ser mulato é o mesmo que ser “negro”. As leis de segregação e os linchamentos da turba enfurecida eram também infalíveis aos mulatos. No Brasil, a sociedade escravagista tentou tirar proveito dessa encruzilhada racial, procurando mascarar o preconceito contra o mulato. Ofereciam-se, às vezes, aos mulatos de pele mais clara, alguns privilégios ou migalhas da casa grande. Os filhos de escrava nasciam escravos, embora fossem filhos da escrava negra com o senhor ou qualquer homem branco. Desse modo, isso não redimia o mulato da condição de já nascer escravo, com a mácula inapagável da escravidão. O acesso ao espaço social do branco envaidecia os mulatos que, se enriquecidos, em geral, negavam sua ancestralidade africana, embora fossem filhos do estupro do senhor branco contra uma escrava. O filho de um escravo negro com uma mulher branca jamais seria permitido, uma vez que o filho destes não seria um escravo. Ao passo que o regime estimulava a relação sexual do senhorzinho branco com a escrava, não através do matrimônio é claro, pois os filhos de ambos nasciam escravos, e eram também vendidos pelos pais brancos, como se o cativo fosse uma doença hereditária de origem matrilinear.

A assunção da cor negra não era um problema para Hughes. Ao contrário, para ele, não ser totalmente negro, era motivo de constrangimento: “Acontece, infelizmente, que não sou de todo negro” (1944, p.22). Já no Brasil, este fato é encarado de modo diferente, a maioria dos mulatos sente vergonha da sua cor. Não se reconhecem negros, apesar de já se notar uma pequena mudança a esse respeito nos últimos anos. O brasileiro é preconceituoso, mas não assume esse defeito. Brancos, mestiços e mesmo alguns mulatos insistem em dizer que você não é “negro”, como se essa palavra fosse uma ofensa e substituem o termo por “moreno”. Se você é um mulato que se assume como negro, que prefere que o chamem de “negro”, logo dirão – “você não é negro, você é moreno, negro é diferente...” Mas quando contrariamos os interesses dessas pessoas, não medem os insultos, as agressões verbais. Você é hostilizado e a palavra “negro” vem seguida de uma enxurrada de ofensas ou palavrões, pois o acervo de palavras, provérbios e piadas que depreciam o negro brasileiro é infelizmente muito extenso. A lei brasileira de combate ao racismo é negligente. Aliás, a justiça brasileira sempre foi relapsa na aplicação das leis que trazem benefício aos cidadãos das classes mais humildes ou pessoas não brancas. Por exemplo, até hoje não se tem notícia da aplicação de qualquer tipo de punição ou penalidade, prevista em lei, por crime de racismo.

Nesse sentido, os Estados Unidos têm se mostrado mais rigoroso, embora em caso de crime comum a lei parece ser mais infalível quando o réu é um negro ou latino. Naquele país, em se tratando da assunção da cor, basta alguém ter “uma gota de sangue” nas veias para ser considerado um negro. No Brasil, esta questão é uma verdadeira Babel. “Na África, a palavra é mais pura” (Hughes, 1944, p. 22). Aos vinte e um anos, movido pela aventura de conhecer a terra de onde vieram os antepassados negros, Hughes viajou pela primeira vez à velha África, como camareiro, a bordo do “Malone”. Na África, como ele mesmo afirma nas suas memórias, foi o único lugar que o chamaram de branco. Os africanos diziam para ele: “Você,

homem branco! Você, homem branco!” (p.138). Isso o deixou surpreso e certamente contrariado, pois sua poesia é fecunda de espiritualidade negra, do orgulho e da alegria de ser negro. Langston Hughes tinha a pele escura da cor de bronze e o cabelo preto e liso, “levemente ondulado”, herança da avó materna que era índia. A mãe de Hughes era negra e o pai não era de todo branco, tinha também a pele bronzeada. O pai “odiava os negros” e provavelmente “a si mesmo por sê-lo” (p. 58).

Os versos de “Encruzilhada” articulam o modo de conciliação dos filhos de negros e brancos, com a memória dos pais e com o seu próprio passado. Ele nos revela o artifício e a desumanidade da segregação racial na sociedade americana que fecha suas portas à passagem da mãe negra, confinando-a até a morte numa “choça”, lugar que simboliza a exclusão e o abandono. O pai branco morreu no conforto de uma “bela casa grande”. Teve a passagem facilitada pela porta do mundo branco. Aliás, este não cruzou nenhuma porta na direção dos navios negreiros. Ao contrário, foi beneficiado direta ou indiretamente pelos bens de consumo e capital produzidos pela mão-de-obra escrava dos negros que passaram pela “Porta do Não Retorno”. Mas a casa da poesia de Hughes não guarda ressentimentos do pai branco e rico ou da mãe negra e pobre, ele os perdoa, arrepende-se. Apesar de tê-los odiado em alguma circunstância, deseja o bem aos dois, agora que estão mortos e não poderão se erguer do túmulo da memória para redimi-lo no futuro. Ele ama e desama sua cor, porque ele não é somente a voz da memória individual, a autobiografia do poeta que fala dentro de si. Mas as vozes que vêm do mundo negro numa avalanche, as vozes coletivas que gritam, fazem trovoadas dentro dele, porque ele se sente temeroso e cheio de dúvidas com relação às incertezas do futuro, no mundo regido pelas leis do branco: “E eu me pergunto, onde morrerei eu / Que não sou branco nem negro?” Se o texto não constitui uma autobiografia autêntica de Hughes, pelo menos os fatos enumerados no poema são fidedignos quanto ao destino dos seus

pais, como já me referi antes. A memória dos parentes, a relação familiar pais e filhos é o eixo que movimenta a ação poética. Mas o real é tão verdadeiro que se parece com o fictício, embora a autobiografia se aproprie da memória biográfica de outras pessoas, esteja mesclada da memória coletiva. Às vezes a autobiografia dos autores da diáspora negra é algo tão real que parece ser ficção, atinge o nível do real maravilhoso, pelo que há de inusitado, de romanesco, de poético ou épico-pessoal na vida desses homens e mulheres, é o que pode se notar na prosa autobiográfica de Hughes e na poesia narrativa de memória. Assim, o desejo de estancar a fissura aberta pela travessia do Atlântico pelo africano e o desejo de legitimar o território *negralizado* são também motivos do canto, da poesia – a paixão reivindicatória dos negros da Diáspora como filhos legítimos da América.

CAPÍTULO 8

8 O NEGRO E A AMÉRICA NA POESIA DE LANGSTON HUGHES

EU TAMBÉM CANTO A AMÉRICA

Eu também canto a América.

Eu sou o irmão mais escuro.

Eles me mandam comer na cozinha

Quando chega visita,

Mas eu rio,

E como bem,

E vou crescendo.

Amanhã,

Eu me sentarei à mesa,

Quando houver visita.

Ninguém se atreverá

A me dizer.

“Vai comer na cozinha”,

Desta vez.

Além disso,

Eles verão como sou belo

E ficarão envergonhados.

Eu, também, sou América.¹

(Langston Hughes, 1966, p. 235)

8.1 A alegria de Ser negro, memória, preconceito racial, diálogos da negritude, cidade, metrô, arte engajada e a violência da Ku Klux Klan.

É preciso repetir que a América não seria a mesma América sem os negros (Du Bois, 1999). O poema “Eu também canto a América” é a revelação da alegria de ser negro e o desejo de pertencer de fato e de direito às Américas, que se evidenciam na afirmação da autoestima dos negros e na recusa à segregação e ao preconceito racial, numa época em que a hostilidade e a violência contra os negros nos Estados Unidos cresciam de modo alarmante em quase todas as regiões do país. Hughes subverte os estereótipos do negro feio, fiel e submisso ao senhor branco, para reivindicar um lugar na história da humanidade. O poema nega a imagem de submissão do negro estereotipado nos “periódicos ilustrados para crianças”, em que todos os negros tinham “na boca o ‘sim sinhô’ ritual” (Fanon, 1983, p. 30). O branco não admitiu a perda do escravo. Somente isso pode justificar o preconceito que vem atravessando os séculos. Muitos se acomodaram ao privilégio de terem alguém para limpar

¹ Tradução de Orígenes Lessa. “I, too, sing America. / I am the darker brother. / They send me to eat in the kitchen / When company comes, / But I laugh, / And eat well, / And grow strong. / Tomorrow, / I’ll sit at the table / When company comes. / Nobody’ll dare / Say to me, / “Eat in the kitchen”, / Then. / Besides, / They’ll see how beautiful I am / And be ashamed, - / I, too, am America” (Hughes, Langston. “I, too, sing America”. In: *Poesia dos Estados Unidos*. Marques, Osvaldino (org.), 1966, p. 234).

sua “escarradeira”, cuidar da esposa, ninar os filhos com canções e histórias de fada, ou mesmo com a idéia de terem uma escrava negra para satisfazer sua luxúria.

“O negro quer ser como o seu antigo senhor” (Fanon, 1983, p.179), deseja ascender na escala social. A maioria dos brancos não reconhece o negro como pessoa humana igual a eles, mas como raça inferior, um escravo que deixou de ser escravo, que ainda traz no corpo a marca das correntes da escravidão, que depois de quebradas causaram a ruína de alguns senhores brancos e da família destes. Isso se registrou, sobretudo, no Sul dos Estados Unidos com “o holocausto” da Guerra Civil. A perda do escravo ou mesmo a perda da terra e de alguns bens para os ex-escravos aumentou o ódio do branco contra o negro. Na escravidão, o preconceito era o principal argumento para perpetuar o negro sob o peso do trabalho forçado, rebaixando-o à condição de animal ou ser inferior. Hoje, em países das Américas como o Brasil, a grande maioria dos negros se encontra aprisionada nos guetos ou favelas das grandes cidades, significando pouca possibilidade de concorrer em pé de igualdade no limitado mercado de trabalho.

Em “Eu também canto a América”, Hughes se auto-reconhece “o irmão mais escuro” da América, para impor a diferença e o desejo de ser reconhecido pelo outro – o branco, que reluta em não reconhecer a humanidade do negro, a igualdade racial entre os povos e a cidadania do antigo escravo. Hughes incorpora a voz do negro sujeito, perseverante e consciente de sua humanidade e valores: “Amanhã”, tornará a sentar-se “à mesa” até que o branco se sinta envergonhado ante a “visita” e ceda ao desejo de igualdade do negro. Este se impõe como homem capaz de subverter as regras arbitrárias da “supremacia racial”, fomentada pela “linha de cor” que proibia ou repudiava a idéia dos negros se sentarem “à mesa” dos brancos. Estes que se nutriam da comida feita pelas mãos dos próprios negros e certamente do alimento cultivado por este mesmo povo nos campos de plantação.

Langston Hughes é negro e se identifica com os negros que lutaram pelos seus direitos de cidadãos estadunidenses e, para tanto, deseja que o branco, o reconheça como negro e americano ao mesmo tempo. Daí um fato surpreendente, inusitado na poesia negra da Diáspora, quando o poeta negro se diz bonito – “belo” nos seus próprios versos, algo que estava preso no fundo da consciência reprimida de milhões de negros das Américas: “Além disso, / Eles verão como sou belo”. O homem que foi escravo quer comer na mesa com o homem que foi seu senhor, realizar em si, no Ser negro, o desejo de ser a América, porque o menestrel escuro “também canta a América”. Não pretende viver mais no lugar obscuro do “não-pertencimento”. Ele é a própria América, participou ativamente na construção dos bens materiais e na espiritualidade deste imenso Continente e de seu país. O negro quer que o branco o reconheça como negro, na sua diferença positiva e direito de pertencimento à América enquanto negro, e poder compartilhar com todos os povos na dor e na alegria, na paz ou na guerra, mas também ter acesso às mesmas oportunidades oferecidas ao branco. Nesse sentido, Frantz Fanon fala da significação do reconhecimento de um homem por outro homem: “O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido por ele. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, é do reconhecimento por este outro, que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida” (Fanon, 1983, p.176).

Na época da opressão racial, em que o branco se auto-julgava superior, a poesia de Langston Hughes fala das aspirações e anseios de liberdade e igualdade social do mundo negro, traduzindo o sentimento de auto-estima e a luta dos negros norte-americanos do seu tempo, anunciando no seu discurso poético questões que foram fundamentais ao projeto reivindicatório dos movimentos *black* das décadas posteriores. Assim, os versos de “Eu também canto a América” foram uma espécie de vento da liberdade que soprou na direção das

conquistas sociais da Diáspora africana, quando “um poema de Hughes adquiriu a força de um hino para os negros das três Américas, na medida em que reivindica para o negro uma identidade americana” (Bernd, 1984, p. 26-8).

De fato, o poema de Hughes é uma premonição do princípio ético que norteou o “black is beautiful”, que se alastrou por todos os Estados Unidos dos anos 1960, ressoando como voz da conscientização racial dos afro-americanos e grito de liberdade contra a discriminação do negro. Do ponto de vista estético, os versos imprimem um tom de oralidade, que se aproximam mais do canto *gospel* do que das letras musicais do *blues* como enfatiza a cantora de *gospel* Mahalia Jackson: “Os *blues* são canções de desespero, as canções do *gospel* são canções de esperança. Ao cantá-las, você se sente aliviado de seu fardo” (Cashmore, 2000, p.92). No entanto, aliado ao lamento, ao canto triste dos *bluesmen* afro-americanos, a linguagem poética do texto veicula uma mensagem de esperança e otimismo. Inaugura na literatura negra o orgulho e a alegria de ser negro. Expõe o preconceito racial do branco à ironia da alegria transgressora e à desobediência civil do negro.

O texto é lírico-narrativo, feito de situações do dia-a-dia do homem de cor e escrito na primeira pessoa do singular, a partir da perspectiva do eu-negro da enunciação. O discurso estabelece uma fronteira cultural em que o negro conquista um lugar de visibilidade positiva no seu discurso literário. Ele canta a América, antes tão cantada por poetas como Walt Whitman, um dos autores de quem sua poesia recebeu certamente “influências benéficas”, no sentido de cantar o sentimento e a vida do seu povo, falar para esta gente como um ser que compartilha com seus sonhos, alegria e dor. Mas agora o negro reivindica a América para si mesmo e os irmãos negros, canta a América de dentro de sua própria negrura. Os versos se articulam numa linguagem simples e fluente, como um rio que desliza mansamente e, sob as águas profundas desse rio, a palavra prepara “uma cilada” contra a ação desumana e desumanizadora. Langston Hughes descentra a imagem de “fixidez” do negro de natureza

suave, passivo e submisso. Ele se diz negro, forte e bonito, o que contraria o estereótipo de “feiúra” atribuído ao negro e à falsa idéia de que o branco seria modelo exclusivo de beleza física e inteligência. Em *Raça e cor na literatura brasileira*, o crítico inglês David Brookshaw também se refere à “ética ‘black is beautiful’ que se apoderou dos negros norte-americanos na década de 60 e que derrubou o mito da beleza branca e da feiúra negra” (1983, p.180).

A poesia de Hughes veicula uma visão positiva em favor do eu-negro e sujeito da enunciação. Se a cozinha simboliza o local da ocultação, o “não-lugar” do negro enquanto representação do espaço do excluído, comer à mesa do branco significa desfazer as fronteiras da falsa “supremacia racial”, descentrar a lei dos brancos, estabelecendo o lugar da igualdade entre os povos e contra a opressão, desejo que anos depois seria reivindicado pelo discurso literário dos escritores do Movimento da *Negritude* do Quartier Latin na Paris das décadas de 30/40 e por autores que viviam nas Américas.

A segregação racial estabelecia que, em primeiro lugar, as refeições deveriam ser servidas aos brancos e depois aos negros. Em “*O imenso mar*”, Hughes lembra um incidente dessa natureza por ele ter transgredido a norma, durante uma viagem em que trabalhava como ajudante de cozinha num barco mercante, que viajava dos Estados Unidos aos mares da Europa e África. O barco estava ancorado em terra firme. Um dos comandantes da tripulação atrasara algumas horas para regressar ao seu posto. Depois de muito esperá-lo, Hughes serviu a refeição aos negros da tripulação. Ao retornar ao barco, o comandante irritou-se com Langston e ameaçou agredi-lo fisicamente. Hughes reagiu ao insulto e intimidou o agressor ao tomar como defesa uma das panelas que estavam ao fogo, fazendo-o desistir da idéia. No mesmo livro, ele registra outro episódio desse tipo, que ocorre numa viagem do trem de ferro do México aos Estados Unidos, quando já no seu país, um branco norte-americano toma assento na mesma mesa de Hughes e ao constatar que o jovem poeta era negro e não mexicano, ergue-se repentinamente da mesa e sai correndo, e Hughes dá uma boa gargalhada.

Por outro lado, nem sempre o riso, a ironia dirigida ao branco são suficientes ou oportunos para combater o constrangimento sofrido pela vítima de discriminação racial. Às vezes somos pegos de surpresa. Sentimo-nos envolvidos pelo desânimo e o desprezo da “terrível sombra do Véu” (Du Bois, 1999, p.120), uma sensação de abandono indescritível, como se o mundo desabasse sobre os nossos ombros. Hughes relembra com pesar algo parecido. Ao graduar-se na Universidade de Lincoln, o escritor negro recebera da sua protetora a “generosa doação” de uma viagem de barco ao Canadá. Ele era o único negro a bordo do barco, lotado por tripulantes do “Meio Norte e do Sul”. Hughes conta o episódio: “O comissário negou-se a dar-me lugar no refeitório, enquanto todos os brancos não acabassem de comer. Em conseqüência abandonei o barco num lugar das montanhas canadenses e voltei a Montreal por trem. A companhia devolveu-me o dinheiro” (Hughes, 1944, p.402).

O desprezo é a nuvem formada pela “sombra do Véu” que cobre o caminho da pessoa discriminada, que se sente “um pária, um estranho” onde quer que esteja (Du Bois, 1999, p. 53). O poema “Incidente em Baltimore”, de Countee Cullen, outro poeta de expressão do Renascimento Negro do Harlem e amigo de Hughes, é emblemático no sentido representativo do sentimento de rejeição e dor do negro discriminado por motivo racial. Como muitos negros da Diáspora que passam por essa situação constrangedora, a experiência vivenciada por Cullen é traumática, algo que se eterniza na sua mente. Da cidade de Baltimore nada lhe ficou na memória de menino senão a sensação de auto-exílio, a melancolia de um não-lugar, de um território indesejável. Os versos soam como um lamento triste das letras musicais de um *blues* negro.

INCIDENTE EM BALTIMORE

Uma vez andando em Baltimore

Com o coração cheio, o coração cheio de alegria,

Eu vi, um menino baltimoreano

Olhando fixo para mim.

Eu era pequeno, tinha oito anos

E ele era pequeno como eu;

Por isso eu sorri, mas ele pôs a língua

E disse apenas: - Negro.

Eu vi toda a cidade de Baltimore,

Desde maio até dezembro;

Mas de todas as coisas que ali aconteceram

É só do que eu me lembro.²

(Countee Cullen, 1966, p. 241)

Cenas semelhantes como essas apontadas por Cullen não são raras em países das Américas que se beneficiaram com a exploração do trabalho do escravo africano. Creio que todo negro brasileiro já passou por constrangimento similar a esse. Nesse tipo de sociedade, predominam os juízos dos valores moral e racial da cultura eurocêntrica e “a criança se defronta com os estereótipos raciais e culturais nas histórias infantis” (Bhabha, 2001, p.118.). Mesmo no Brasil, um país de maioria não-branca, as piadas, as anedotas, as histórias populares, as cantorias de alguns poetas de cordel do Nordeste brasileiro reproduzem a

² Tradução de Ribeiro Couto. “Once riding in old Baltimore. / Heart-filled with glee, / I saw a Baltimorean / Keep looking straight at me. / Now I was eight and very small, / And he was no whit bigger, / And so I smiled, but he poked out / His tongue and called me, “Nigger”. / I saw the whole of Baltimore / From May until December: / Of all the things that happened there / That’s all that I remember” (Cullen, Countee. “Incident”. In: Marques, Osvaldino (org.), op. cit., 1966, p.240).

imagem do demônio pintado de negro com chifres e rabo e muitos outros estereótipos negativos. Atualmente, os acontecimentos estão sinalizando para algumas mudanças, embora alguns grupos ou setores da televisão brasileira lamentavelmente ainda continuem fomentando alguns estereótipos e a baixa-estima em relação ao negro que, em geral, ocupa nas telenovelas o papel da personagem secundária ou de vilão, enquanto o mocinho branco representa o lugar do herói romântico.

Os bons ventos também sopraram do Renascimento do Harlem na direção da cidade do Embu, no Estado de São Paulo, quando o poema de Langston Hughes influencia a escrita do recifense Solano Trindade. Assim, a paráfrase caracteriza a intertextualidade à medida que o poema, “Também sou amigo da América” de Solano, reelabora o diálogo identitário da Diáspora negra através da relação com os versos de “Eu também sou a América” de Hughes. Nesse sentido, a alegria de ser negro, a paixão e o desejo de pertencimento às Américas, o engajamento à condição humana do negro e do proletariado demarcam a peculiaridade da negritude marxista, aliada ao ideal de liberdade e igualdade que se inspira na busca da democracia racial e social:

TAMBÉM SOU AMIGO DA AMÉRICA

AMÉRICA

Eu também sou teu amigo

há na minh'alma de poeta

um grande amor por ti.

Corre em mim

o sangue do negro

que ajudou na tua construção

que te deu uma música

intensa como a liberdade.

Eu te amo América

porque em ti também

virá a vitória Universal

onde o trabalhador

terá recompensa de labor

em igualdade de vida

(...)

Por ti desprezo a paz que tanto amei

E quero a guerra que tanto repeli

América eu também sou teu amigo.

(Trindade, 1961, p.99-100)

“Eu também canto a América” de Hughes foi escrito na década de 20 do século passado, época em que os negros nos Estados Unidos eram duramente hostilizados. O griô da Diáspora evoca na sua poética afro-marxista uma porta que se abre em favor da melhoria de vida dos negros e contra a discriminação racial. Nesse sentido, se opunha tanto aos interesses dos seguimentos racistas da sociedade branca quanto à elite econômica, representando uma ameaça ao *status quo* dos dois grupos dominantes. Nestas ocasiões, como esclarece Frantz Fanon, os brancos piedosos se sentem traídos e se queixam dos negros “íngratos” que não merecem seu “voto de confiança”. Assim, “Quando um Negro fala de Marx, a primeira reação

é a seguinte: “Nós os educamos e agora vocês se levantam contra seus benfeitores. Ingratos! Decididamente, não se pode esperar nada de vocês” (Fanon, 1983, p.31).

O poema intitulado “Anúncio para o Hotel Waldorf-Astoria”, de Langston Hughes, ilustra muito bem o que dissera Fanon na citação acima. Os versos de Hughes foram a causa principal da ruptura do poeta negro com a sua protetora, uma senhora branca e rica que há algum tempo se prontificara em financiar a boa vida literária do jovem poeta, desde moradia, dinheiro suficiente para sua manutenção, viagens, carro de luxo com motorista particular, etc. Mas isso durou até o dia em que ele passou a representar um perigo por desagradar com este poema a inteligente e bondosa senhora. Naqueles dias, inauguravam o mais imponente e luxuoso hotel de Nova York, com aluguéis altíssimos, enquanto havia na cidade milhares de operários negros desempregados, pobres e mendigos que dormiam nas ruas sobre jornais, porque não tinham para onde ir, em consequência da grande depressão do pós-guerra, que assolava o país. O hotel não admitia os negros nem como hóspedes ou empregados. Hughes sentia-se deprimido com a imagem fantasmagórica do Waldorf-Astoria, quando passava na sua frente ao seguir na direção da casa da amiga rica. Então, escreve o poema “Anúncio para o Hotel Waldorf-Astoria”, em que instiga operários, desempregados, migrantes sem destino aglomerados na estação ferroviária de Nova York, vagabundos e famintos negros, confinados no calabouço da miséria social, a ocuparem as dependências do requintado hotel. Após a leitura do poema por sua tutora, a relação entre os dois amigos entra em crise até se romper por completo, pois não seria para escrever esse tipo de literatura, que aquela amável senhora da *society* financiava a criação poética de Hughes. Na verdade, considerando-se o momento da crise social, o poema representa uma ameaça à ordem pública, à propriedade privada e ao *status quo*, a partir do momento em que evoca, incita e provoca a multidão de desamparados que vivia nos albergues e ruas a tomar de assalto as dependências do Hotel Waldorf-Astoria para saborear as iguarias do cardápio oferecido durante o almoço, como também usufruir de

todo o conforto desse hotel. Citemos, pois, alguns trechos do poema inspirado no anúncio da inauguração, que revela a ironia do discurso carnavalesco e a comicidade trágica, elementos estéticos também recorrentes na poesia negra de Hughes:

ANÚNCIO PARA O HOTEL WALDORF-ASTORIA

Boa vida “à la carte!”

Escutai, famintos!

Olhai! Vede o que “Vanity Fair” disse

do novo Waldorf-Astoria”

“Todos os luxos do lar...”

Não deve ser encantador, agora que o último albergue

cerrou suas portas em pleno inverno?

(...)

Inquilinos

Tomai um quarto no novo Waldorf, vós os vencidos,

Os que dormis em albergues de caridade.

Servem boa comida no Waldorf-Astoria. Lede este “menu” quereis?

Quitute crioulo

Guisadinho de caranguejo

Peito de vaca cozido

Cebolinha com creme

Salada de agrião

Melão gostoso.

Ide almoçar ali, todos os sem trabalho, esta tarde.

Por quê não?

Comei com alguns dos homens e mulheres que se enriqueceram com vosso trabalho, que cortam cupões com dedos limpos e brancos, porque vossas mãos extraíram o carvão, britaram a pedra, fizeram os vestidos, fundiram o aço, para que outras pessoas recebam dividendos e vivam bem.

(...)

Negros

Meu Deus! Esqueci-me de Harlem!

Escutai, negros, que levais tanto tempo famintos na

Rua 135! no Waldorf-Astoria tereis boa música.

Asseguro-vos que é um lugar estupendo para mexer com as cadeiras. Depois de comer, pode-se dançar em um frio infernal. Durante todo o dia não tomaste mais do que uma xícara de café.

(...)

Glória a Deus...

Foi aberto o Waldorf-Astoria!

Todos

(...)

Que é que há?

Não vistes os anúncios nos jornais? Não vos enviaram um convite? Então, não sabeis que sua especiali-

dade é a cozinha norte-americana? Aproximai-vos
da rua 49 e Park Avenue. Levantai-vos esta noite
do banco do subterrâneo com o “Evening Post” por
cobertor! Saí dos albergues! Acabai com o tre-
mor de vossas entranhas, o dia inteiro, nas esqui-
nas das ruas, sob o frio inclemente.

Ainda não te cansaste, Jesus?³

(Hughes, 1944, p. 413-416)

Langston Hughes sabia dessa dor de passar fome, dormir na rua e albergues da cidade grande. Assim, ao tentar o sonho de viver no Harlem, em Nova Iorque, se viu frente a frente com a amarga desilusão, o abandono de um desempregado na sociedade capitalista, a fome e a concorrência desleal que o deixava em desvantagem na disputa do mercado de trabalho com o branco, dado a exclusão racial contra negros nos EUA. Isso se agravou mais ainda com a crise econômica do pós-guerra que abalou a vida e a economia das metrópoles do ocidente. A recessão e o desemprego afetaram também os centros industriais da Europa, que se transformaram em campo de batalha durante a Primeira Grande Guerra. Hughes embarcou

³ Tradução de Francisco Burkinski. “Fine living... à la carte?? / Come to the Waldorf-Astoria! / LISTEN, HUNGRY ONES! / Look! See what Vanity Fair says about the / new Waldorf-Astoria: / “All the luxuries of private home...” / Now, won’t that be charming when the last flop-house / has turned you down this winter? / (...) / ROOMERS / Take a room at the new Waldorf, you down-and-outers – / sleepers in charity’s flop-houses where God pulls a / long face, and you have to pray to get a bed. / They serve swell board at the Waldorf-Astoria. Look at this menu, will you: / GUMBO CREOLE / CRABMEAT IN CASSOLETTE / BOILED BRISKET OF BEEF / SMALL ONIONS IN CREAM / WATERCRESS SALAD / PEACH MELBA / Have luncheon there this afternoon, all you jobless. / Why not? / Dine with some of the men and women who got rich off of / you labor, who clip coupons with clean white fingers / because your hands dug coal, drilled stone, sewed garments, /poured steel to let other people draw dividends / and live easy. / (...) / NEGROES / Oh, Lawd, I done forgot Harlem! / Say, you colored folks, hungry a long time in 135th Street – / they got swell music at the Waldorf-Astoria. It sure is a / mighty nice place to shake hips in, too. There’s dancing / after supper in a big warm room. It’s cold as hell / on Lenox Avenue. All you’ve had all day is a cup of coffee. / (...) / Glory be to God - / De Waldorf-Astoria’s open! / EVERYBODY / (...) / What’s the matter? / You haven’t seen the ads in the papers? Didn’t you get a card? / Don’t you know they specialize in American cooking? / Ankle on down to 49th Street at Park Avenue. Get up / off that subway bench tonight with the evening POST / for cover! Come on out o’ that flop-house! Stop shivering / your guts out all day on street corners under the El. / Jesus, ain’t you tired yet? (...)” (Hughes, Langston. “Advertisement for the Waldorf-Astoria”. In: Op. cit., 1995, 143-146).

para a África na condição de ajudante sem remuneração, perambulou pelos bancos das praças da França e cidades da Itália, faminto e desempregado, na época em que os trabalhos mais humildes que fossem eram disputados com unhas e dentes pelos franceses, havendo pouca chance para um estrangeiro. O poema “Banco do Parque” é o relato dessa experiência, cujo texto é uma espécie de autobiografia poética de Hughes:

BANCO DO PARQUE

Eu sentei nos bancos do Parque em Paris

Faminto.

Eu me sentei nos bancos do Parque em Nova Iorque

Faminto.

E eu disse:

Eu quero um emprego

Eu quero um trabalho

Eles disseram:

Não há empregos.

Não há trabalho.

Então eu me sentei nos bancos do parque

Faminto.

Na metade do inverno,

Dias famintos

Sem emprego,

Sem trabalho.⁴

(Langston Hughes, 1995, p.49)

Depois de trabalhar durante algum tempo em Paris, como segurança, ajudante de cozinha e garçom de casas noturnas, Hughes regressa a Nova Iorque. Poeta urbano, menestrel da cidade novaiorquina, participa da vida humilde e difícil dos trabalhadores negros, sabe de onde eles vêm, onde moram. Ele sabe das dificuldades que a mãe negra passava para manter os filhos na escola, pagar o aluguel, comprar o pão de cada dia e o esforço para se manter no emprego, naquele tipo de trabalho, apesar de pesado e estafante, em tempos de recessão nos EUA. Hughes sabe também o que isso significa para os negros pobres, criados apenas pela mãe ou a avó, como foi seu caso, quando a mãe tem que se desdobrar para manter a casa e a educação dos filhos, num país em que o preconceito de cor contra o negro era respaldado pela lei. Antes de se tornar um escritor profissional e famoso, Hughes exerceu vários tipos de trabalho humilde, inclusive como empregado numa lavanderia. Ele viu de perto, assim como Solano Trindade vira no “Trem sujo de Leopoldina” a caminho de Caxias, no Rio de Janeiro, a desilusão, o cansaço, o sonho brilhando ou se esvaindo nos olhos de homens e mulheres anônimas, gente do povo com quem trabalhava e dividia o mesmo espaço no trem suburbano de Nova Iorque. A narração de Langston fala desses personagens com aproximação, intimidade e carinho, como neste belo poema dedicado a uma lavadeira:

CANÇÃO PARA UMA LAVADEIRA NEGRA

⁴ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio. “I’ve sat on the park benches in Paris / Hungry. / I’ve sat on the park benches in New York / Hungry, / And I’ve said: / I want a job. / I want work. / And I’ve been told: / There are no jobs. / There is no work. / So I’ve sat on the park benches / Hungry. / Mid-winter, / Hungry days, / No jobs, / No work” (Hughes, Langston. “Park Benching”, op. cit., 1995, p.49).

Oh, lavadeira,

Os cotovelos mergulhados nas espumas brancas,

Almas bem lavadas,

Roupas bem lavadas, -

Eu tenho muitas canções para você

Mas não encontro as palavras.

Foi às quatro ou seis horas de uma tarde de inverno

Que eu vi você torcendo a última camisa na cozinha da Patroa,

a Senhorita Branca? Eram quatro ou seis horas?

Eu não me lembro bem.

Mas eu sei, às sete, numa manhã de primavera, você estava na

Rua Vermont com uma trouxa de roupas nos seus braços para lavar.

E sei que, no final da tarde, vi você num metrô de Nova Iorque

voltando para casa depois de lavar as roupas.

Sim, conheço você, lavadeira.

Eu sei como você manda seus filhos para a escola, o colégio,

e até para a universidade.

Eu sei como você trabalha e ajuda seu homem, quando os tempos estão difíceis.

Eu sei como você constrói sua casa do tanque de lavar

e chama essa casa de lar.

E como você ergue suas igrejas das espumas brancas para o serviço do Deus Pai.

E eu vi você cantando, lavadeira. No fundo do quintal debaixo das macieiras,
cantando, pendurando roupas brancas nos varais ao sol.

E vi você cantando na igreja numa manhã de domingo, louvando seu Jesus,
porque um dia você vai sentar à direita do filho de Deus e esquecer
que você já foi uma lavadeira. E a dor nas costas
e as trouxas de roupas serão esquecidas finalmente.

Sim, eu vi você cantando.

E para você,

Ó lavadeira que canta,

Para você, mulher morena que canta,

Mulher negra que canta forte,

Mulher amarela que canta alto,

Os braços mergulhados na espuma branca,

Alma limpa,

Roupas limpas, -

Eu quero fazer muitas canções para você

Mas não encontro as palavras.⁵

⁵ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. "Oh, wash-woman, / Arms elbow-deep in white suds, / Soul washed clean, / Clothes washed clean, - / I have many songs to sing you / Could I but find the words. / Was it four o'clock or six o'clock on a winter afternoon, / I saw you wringing out the last shirt in Miss White / Lady's / kitchen? Was it four o'clock or six o'clock? / I don't remember. / But I know, at seven one spring morning you were on / Vermont Street with a bundle in your arms going to wash clothes. / And I know I've seen you in a New York subway train in the late afternoon coming home from washing clothes. / Yes, I know you, wash-woman. / I know how you send your children to school, and high-school, and even college. / I know how you work and help your man when times are hard. / I know how you build your house up from the wash-tub and call it home. / And how you raise your churches from white suds for the service of the Holy God. / And I've seen you singing, wash-woman. Out in the back-yard garden under the apple trees, singing, hanging white clothes on long lines in the sun-shine. / And I've seen you in church a Sunday morning singing, praising your Jesus, because some day you're going to sit on the right hand of the Son of God and forget you ever were a wash-woman. And the aching back and the bundles of clothes will be unremembered then. / Yes, I've seen you singing. / And for you, / O singing wash-woman, / For you, singing little brown woman, / Singing strong black woman, / Singing tall yellow woman, / Arms deep in white suds, / Soul clean, / Clothes clean, - / For you I have

(Langston Hughes, p. 41-2)

Hughes escreveu versos engajados à problemática sócio-racial, contra a segregação que privilegiava os brancos e condenava os negros nos porões da sociedade, opondo-se à exploração e à opressão estabelecida pelas leis discriminatórias que inibiam a ascensão social dos negros, índios, asiáticos e outros povos renegados. Logo após a abolição da escravatura, essas leis foram invocadas pelos estados sulistas e adotadas juridicamente, em primeira mão, por eles, que as disseminaram mais tarde por outras regiões dos Estados Unidos, como forma estratégica de impedir o acesso do negro aos serviços estatais previstos pela Constituição daquele país, que se fundamenta na igualdade dos direitos civis do cidadão norte-americano. A lei “Jim Crow” legislou a segregação racial entre brancos e afro-americanos e, nas circunstâncias em que suas regras jurídicas foram contrariadas, invocou deliberadamente a força da *Ku Klux Klan*.⁶

A segregação “Jim Crow” era um tipo de júri, uma separação sancionada pela lei. Nos casos em que a lei não apoiava a prática de segregação invocava-se a força da *Ku Klux Klan*. A ocorrência de linchamento era disseminada e totalmente ignorada pelas autoridades legais, de modo que os negros se sentiam intimidados para desafiar a segregação e eram, em certa medida, forçados a aceitar a sua inferioridade. Em outras palavras, os negros não dispunham de nenhum recurso para ter acesso a uma boa educação, qualificar-se para melhores trabalhos, nem protestar agressivamente contra as suas condições (sem o medo de violentas represálias) (Cashmore, 2000, p. 286).

many songs to make / Could I but find the words” (Hughes, Langston. “A song to a negro wash-woman”, op. cit., 1995, p. 41-2).

⁶ “Organização racista criada no final da Guerra Civil americana, em 1865. Seu nome deriva do grego *Kuklos* – círculo ou bando, e do escocês *Klan* – clã, denotando uma ancestralidade comum. De início pretendida como uma sociedade secreta, a *Ku Klux Klan* opunha-se aos novos direitos legais e sociais concedidos a 4 milhões de negros depois da abolição da escravidão.” [...] Os Cavaleiros ou “integrantes da KKK costumavam usar mantos e capuzes brancos para aterrorizar os negros: havia linchamentos regulares, castrações e destruição de propriedades pertencentes a negros” (Cashmore, Ellis. Op. cit., 2000, p.292-3).

No poema narrativo “Ku Klux”, Hughes testemunha ou imagina um episódio com cenas de racismo, violência e terrorismo racial, que passou a ocorrer sistematicamente “a partir da década de 1920, quando [esse grupo] adquiriu uma estrutura organizacional” (idem, 293). Em razão disso, tornava-se alarmante o número de negros linchados, enforcados ou submetidos a espancamentos, coações psicológicas e humilhações pelos brancos extremistas. No texto, o eu-lírico e negro, em tom de resistência contra os atentados à vida e aos direitos comuns da pessoa humana, faz da palavra um instrumento de resistência do vitimado, denunciando o horror e a opressão da Ku Klux Klan, organização que se utilizou da força para coibir e executar suas vítimas, cujos integrantes cobriam o rosto com capuzes ou mantos brancos.

KU KLUX

Eles me levaram

Para um lugar deserto.

Eles disseram, “Você acredita

Na supremacia da raça branca?”

Eu disse, “Senhor,

Para lhe dizer a verdade,

Eu acreditaria em alguma coisa

Se você me soltasse.”

O homem branco disse, “Rapaz,

É possível

Que você fique aí
 Me provocando?”
 Eles me golpearam na cabeça
 E me derrubaram
 E depois que eu caí
 Me chutaram.

Um “klansman” disse, “Negro,
 Olhe no meu rosto –
 E diga-me que você acredita
 Na supremacia da raça branca.”⁷

(Hughes, 1995, p. 252-3)

A Ku Klux Klan foi criada em 1865, no final da Guerra Civil norte-americana. Essa organização racista se opunha aos direitos legais e civis dos quatro milhões de negros emancipados pela abolição. Os *klansmen* assassinaram milhares de negros. Eram comuns os linchamentos, castração, destruição das propriedades e incêndios das casas dos negros que ousassem desafiar às normas ou regras arbitrárias da KKK, que aterrorizou os negros com a barbárie das execuções sumárias e seus requintes de crueldades. Muitos líderes negros pereceram, vitimados por essa organização dos brancos. O filme *Malcolm X*, do cineasta negro Spike Lee, rememora acontecimentos desse tipo através de uma cena cinematográfica, quando o pai do líder negro Malcolm X é enforcado numa árvore, pela Ku Klux, na presença

⁷ Tradução de Elio Ferreira, revisão de José Lira. “They took me out / To some lonesome place. / They said, “Do you believe / In the great white race?” / I said, “Mister, / To tell you the truth, / I’d believe in anything / If you’d just turn me loose.” / The white man said, “Boy, / Can it be / You’re a-standin’ there / A-sassin’ me? / They hit me in the head / And knocked me down. / And then they kicked me / On the ground. / A klansman said, “Nigger, / Look me in the face – / And tell me you believe in / The great white race.” (Langston Hughes. *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classics Ed., 1995, p. 252-3).

do filho de seis anos de idade. O poema “Silhouette”, de Hughes, remete também, em forma de protesto, a um desses casos de homicídios por enforcamentos. O corpo de um homem negro é abandonado na beira de uma estrada, como um espectro na escuridão, pendente numa árvore, sob o silêncio de uma noite de lua:

SILHUETA

Gentil dama sulista,

Não desmaie.

Eles acabaram de enforcar um homem negro

Na sombra da lua.

Eles enforcaram um homem negro

Numa árvore à beira da estrada

Na sombra da lua

Para o mundo ver

Como “Dixie” defende

Sua condição de mulher branca.

Gentil dama sulista,

Seja boazinha!

Seja boazinha!⁸

⁸ Tradução de Elio Ferreira, revisão de José Lira. “Southern gentle lady, / Do not swoon, / They’re just hung a black / man / In the dark of the moon. / They’re hung a black man / To a roadside tree / In the dark of the moon / For the world to see / How Dixie protects / Its white womanhood. / Southern gentle lady, / Be good! / Be good! (Hughes, Langston. “Silhouette”. Op. cit., 1995, p.305-6).

“Dixie” refere-se aos estados do Sul dos EUA, onde havia escravidão. É uma palavra com forte conotação cultural que evoca para os negros todo um sistema de segregação e repressão.

(Hughes, 1994, p. 305-306)

Já em 1883, vinte anos após a promulgação da 13ª Emenda à Constituição Americana, que proclamou a libertação de todos os escravos negros daquele país, a Suprema Corte dos Estados Unidos determinou que a Declaração dos Direitos Civis de 1875 não era aplicável a “atos pessoais de discriminação social” (Cashmore, 2000, p.285). Esse ato jurídico provocou um retrocesso na vida social da população negra, coibindo-a dos direitos da Declaração que, apesar de suas limitações, garantiu aos “cidadãos o mesmo acesso aos recursos públicos” (Idem). Os estados do Sul sancionaram uma série de estatutos que contribuíram decisivamente para a “legalidade” da segregação, proibindo o acesso dos negros a lugares reservados aos brancos, “em esferas como educação, transporte, casamento e lazer” (ibid.).

Do ponto de vista da psicanálise histórica, a imagem fixa do corpo do escravo negro, à revelia do sadismo e da luxúria do branco, permanece no imaginário de mulheres e homens brancos como lugar da fantasia sexual e também da castração. Embora nada comprove que a potência sexual do negro seja superior à do branco, alguns homens brancos são aterrorizados pelo fantasma da inferioridade sexual. Para o psicanalista Frantz Fanon, isso explica a fobia do branco em relação ao negro, cuja psicose resulta na violência mascarada e brutal do branco e instituições racistas, que utilizaram ou ainda se utilizam da violência para dilacerar o corpo negro, indo da agressão verbal, ao espancamento, à morte sem motivos aparentes ou à morte com requintes de sadismo esquizofrênico, sobretudo, nos casos de castração do pênis do negro. Fanon assinala que “Nenhum anti-semite, por exemplo, pensaria em castrar o Judeu. Matam-no ou o esterilizam. O Negro é castrado. O pênis, símbolo da virilidade é destruído, isto é, é negado. [...] é na sua corporeidade que se atinge o negro. É como um ser concreto que ele é linchado. É como ser atual que ele é perigoso” (1983, p.134). Na história da escravidão do Brasil, um dos exemplos categóricos desse tipo de sadismo recalcado foi o assassinato do

líder quilombola Zumbi dos Palmares, seguido pelo ato de castração do órgão sexual do herói negro.

As vozes rebeldes dos poetas do Harlem denunciaram nos seus poemas curtos, em formas de narrativa poética do cotidiano, a violência da segregação racial. Os versos de Hughes e os de seus contemporâneos renascentistas negros deram um sopro de alento na auto-estima, no discurso e ações de resistência da comunidade afro-americana das décadas de 1920/1930, opondo-se ao regime de segregação racial dos Estados Unidos que era respaldado pela Ku Klux Klan, que valia da repressão armada para fazer valer a “supramacia racial” como forma de resguardar os privilégios dos brancos. Em 1865, os negros conquistaram a emancipação a custo de muito derramamento de sangue. Na década seguinte, houve um grande retrocesso com a perda dos direitos civis dos negros. Mas, felizmente, quase um século depois, os negros estavam suficientemente unidos e organizados. Foram para as ruas e em 1964, reconquistavam os direitos de cidadãos norte-americanos.

“Não se deve fixar o homem, pois seu destino é ser livre” (Fanon, 1983, p.189). A literatura negra não pode se entrincheirar em si mesma, fazer do passado sua prisão, como também não pode negligenciar a história, a luta contra a desumanidade e a exclusão racial, mas buscar novos caminhos para reorientar o presente e o futuro do povo negro. A poesia negra é a projeção dos quilombos e *marronages* na escrita dos autores negros da Diáspora. Ela nasceu aliada aos ideais de fraternidade, solidariedade e fidelidade que tiveram ressonância no Renascimento Negro do Harlem, na *Negritude* dos escritores das Américas e da África, cujos elementos são redimensionados na obra poética dos afro-descendentes. O canto de esperança, de igualdade racial mantém viva a consciência dos negros, estes que cantam a construção de uma América para todos os povos, sem distinção de raças, cor da pele ou classe social.

O poema “América” de Hughes é o canto aberto à imprevisibilidade, à utopia de um mundo perfeito, sem medo do futuro, que busca a última seiva no bosque da esperança para se viver numa América sem preconceitos ou segregação racial. A América é projetada com as feições de um novo Éden para os negros, um “novo amanhã” - o Paraíso Terrestre que reacende os sonhos e os anseios dentro da alma de milhões de negros há mais de quatro séculos da travessia dos mares. O poema celebra a construção de uma América do futuro, uma América irmã e amiga dos negros, índios, brancos, judeus e de todos os povos que participam ou participaram da sua construção. A América de todos e para todos, invocada pela poesia, a canção, as vozes do mundo negro. Este lugar sonhado como utopia de uma democracia a caminho da purificação é a consciência de uma nova América, que brilha distante como “estrelas” no céu, apesar de “Que há máculas” nesta América que renega “... o filho do gueto / ... a criança escura”. No entanto, a América que os negros sonham para si, para todas as raças, para todos os americanos está na “beleza” de uma democracia limpa, sem o mar de “lama”:

AMÉRICA

Pequena garota negra,

Pequena garota judia,

Pequena proscrita,

A América está buscando as estrelas,

A América está buscando o amanhã.

Você é América.

Eu sou América.

América – o sonho,

América – a visão.

América – sou eu buscando as estrelas.

O passado distante,

As correntes da escravidão;

O passado distante,

Os guetos da Europa;

O passado distante,

A pobreza e a dor do velho, velho mundo,

A construção e a luta deste novo mundo,

Nós vimos

Você e eu,

Buscando as estrelas.

Você e eu,

Você de olhos azuis

E o cabelo loiro.

Eu de olhos negros

E o cabelo crespo,

Você e eu

Dando as mãos,

Sendo irmãos,

Sendo a mesma pessoa,

Sendo América.

Você e eu.

E eu?

Quem sou eu?

Você me conhece:

Eu sou Crispus Attucks no Boston Tea Party;

Jimmy Jones na fila das últimas tropas negras

marchando para a democracia.

Eu sou Sojourner Truth pregando e rezando

para o bem desta vasta, vasta terra;

A mãe negra de hoje carregando a América de amanhã.

Quem sou eu?

Você me conhece,

Sonho dos meus sonhos,

Eu sou América.

Eu sou América buscando as estrelas.

América –

Esperando, rezando

Lutando, sonhando

Sabendo

Que há máculas

Na beleza da minha democracia,

Eu quero ser limpo.

Eu não quero mais

Rastejar na lama.

Eu quero chegar

Até às estrelas.

Quem sou eu?

Eu sou o filho do gueto,

Eu sou a criança escura,

Eu sou você

E o claro amanhã

E no entanto

Eu sou somente eu

A América buscando as estrelas.⁷

(Hughes, 1995, p. 52-3)

A poesia negra de Hughes não cogita em fazer racismos. Em vez disso, refaz os caminhos para a América do “amanhã”, através da aceitação do outro, sem manifestar ódio ou desprezo, mas semeando a paz, a solidariedade, a união e a convivência, para o bem de todos. Assim, a América é reivindicada como lugar de pertencimento do Ser negro, da memória histórica e da identidade negra, enquanto discurso aberto à relação com outros povos e culturas americanas. Nesse sentido, Hughes legitima a história do negro através da recuperação da memória de personagens da história dos Estados Unidos, como o escravo foragido Crispus Attucks⁹ (1723-1770), morto em Boston ao se envolver numa manifestação

⁹ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “Little dark baby, / Little Jew baby, / Little outcast, / America is seeking the stars, / America is seeking tomorrow. / You are America. / I am America / America – the dream, / America – the vision. / America – the star-seeking I. / Out of yesterday, / The chains of slavery; / Out of yesterday, / The ghettos of Europe; / Out of yesterday, / The poverty and pain of the old, old world, / The building and struggle of this new one, / We come / You and I, / Seeking the stars. / You and I, / You of the blue eyes / And the blond hair, / I of the dark eyes / And the crinkly hair. / You and I / Offering hands / Being brother, / Being one, / Being America. / You and I. / And I? / Who am I? You know me: / I am Crispus Attucks at the Boston Tea Party; / Jimmy Jones in the ranks of the last black troops marching for democracy. / I Am Sojourner Truth preaching and praying for the goodness of this wide, wide land; / Today’s black mother bearing tomorrow’s America. / Who am I? / You know me, / Dream of my dreams, / I am America. / I am America seeking the stars. / America – / Hoping, praying / Fighting, dreaming. / Knowing / There are stains / On the beauty of my democracy, / I want to be clean. / I want to grovel / No longer in the mire. / I want to reach always / After stars. / Who am I? I am the ghetto child, / I am the dark baby, / I am you / And the blond tomorrow / And yet / I am my one sole self, / America seeking the stars (Hughes, Langston. “América”. Op. cit., 1994. p.52-3)

¹⁰ Escravo foragido que se tornou marinheiro em Boston, assassinado durante uma manifestação de rua juntamente com outros manifestantes pelas tropas coloniais inglesas. Esse incidente ficou conhecido como o Massacre de Boston, “um dos estopins da guerra americana pela independência” (Lopes, 2004, p. 81).

em prol da Independência desse país e a religiosa Sojourner Truth¹¹ (1797-1883) “oradora admirável” que se notabilizou pelos sermões ou pregações em favor da abolição da escravidão e dos direitos civis do negro nos EUA.

É como dizer que a América negra é grande, muito grande... cabe o mundo inteiro dentro de nós. Esse canto à Mãe América é para expulsar os maus presságios, a discriminação racial, e cria mundos melhores e mais humanos, onde homens e mulheres de todas as origens raciais possam sonhar e usufruir da igualdade de direitos, como a “democracia” racial, permita-me repetir, como “estrelas” que brilham ao longe, mas mesmo assim continuam a brilhar no céu: “América buscando as estrelas”. Assim, no próximo item faremos inter-relações entre literatura negra e *blues* a partir da leitura dos poemas canções de Langston Hughes, enfatizando os elementos estéticos e temas, como migração, cidade, trem de ferro.

8.2 Literatura negra e *blues*: migração, cidade, trem de ferro e amor infeliz na poesia de Langston Hughes

BLUES SEM FRONTEIRA

Pegando a estrada, Deus Pai,

Pegando a estrada.

Pegando a estrada, Senhor Deus,

Caminhando, caminhando pela estrada

¹¹ Líder religiosa negra que, segundo ela mesma, teria recebido de Deus a missão e o dom “para pregar a Verdade”. Motivo que a fizera mudar o nome de nascimento Isabella Baunfree para Sojourner Truth. Destacou-se pelo carisma de oradora admirável nas pregações religiosas e pela prática e objetividade das ações. É lembrada como uma das “grandes figuras dos primórdios da luta negra” do seu país (Freitas, op. cit., em, p. 627-8).

Vou encontrar alguém
Para me ajudar a carregar este fardo.

A estrada na minha frente.
Nada a fazer, somente caminhar.
A estrada está na minha frente,
Caminhar... e caminhar... e caminhar.
Eu gostaria de conhecer um amigo
Para irmos juntos e conversar.

Detesto ficar sozinho,
Senhor Deus, detesto ficar sozinho,
Detesto ficar sozinho e triste.
Digo, detesto ficar sozinho,
Detesto ficar sozinho e triste,
Mas todo amigo que você encontra
É mais uma dor de cabeça pra você.

Estrada, estrada, Oh!
Estrada, estrada... estrada... estrada, estrada!
Estrada, estrada, estrada, Oh!
Na estrada do Norte.
Estas cidades do Mississippi não servem

Para um sapo andar pulando.¹²

(Hughes, 1995, p.76)

O encontro da poesia com a música no Renascimento Negro do Harlem traduz a cosmogonia cultural da Diáspora africana. Poesia e música são frutos da mesma árvore genesíaca, filhas dos ritos sagrado e profano ritmadas pelos tambores da Mãe África que migraram para as Américas. Aqui, elas se reaproximaram, fizeram amizade e agora andam de braços dados cantando para o mundo, querendo um lugar certo neste mundo para os seus e o Outro. Desse modo, Langston Hughes é um dos ícones dessa geração de poetas afro-descendentes por diluir as fronteiras entre poesia e música negra, especialmente a poesia e as canções de *blues* e *jazz*. Os versos são simples, sonoros e musicais, marcados pela repetição de versos e palavras que lhe dão um caráter de letra de música, de canção popular da tradição oral de origem africana. Beleza, fluência rítmica e discurso de fácil assimilação forjam a pluralidade dos temas poetizados como melancolia, erotismo, nomadismo, infelicidade no amor, a partir da perspectiva autobiográfica do poeta.

O poema “Blues sem fronteira” é uma espécie de Banzo negro. Aquela melancolia sem fim de quem busca uma porta sem saída. Talvez essa estrada seja a passagem, o caminho que vai ruir a porta que se fechou para nós, quando fomos desterrados da África. Pode ser o sonho, a busca utópica do mundo sem fronteiras que há fora e dentro de nós mesmos. Langston Hughes foi um andarilho, o “homem de fronteira” de uma epopéia da Diáspora negra cujo protagonista é ele mesmo, sua voz interior que se junta a outras vozes, a milhões de vozes negras. Hughes viajou pela África, Europa, Ásia, conheceu vários países das

¹² Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “Going’ down the road, Lawd, / Going’ down the road, / Down the road, Lawd, / Way, way down the road. / Got to find somebody / To help me carry this load. / Road’s in front o’ me, / Nothin’ to do but walk. / Road’s in front o’ me, / Walk... an’ walk... an’ walk. / I’d like to meet a good friend / To come along an’ talk. / Hates to be lonely, / Lawd, I hates to be sad. / I hates to be lonely, / Hates to lonely an’ sad, / But ever friend you finds seems / Like they thy to do you bad. / Road, road, road, O! / Road, road... road...road, road! / Road, road, road, O! / On the no’thern road. / These Mississippi towns ain’t / Fit fer a hoppin’ toad”. (Hughes, Langston. “Bound no’th blues”, op. cit., 1995, p. 76)

Américas, regiões, cidades e lugarejos do seu país, vivenciando as mais diversas situações como homem negro ou estrangeiro. Sua poesia transita pelas estações, estradas de ferro, encruzilhadas, fronteiras, ruas, bares noturnos da vida boêmia de Nova Iorque, de outras cidades e lugares do mundo. O autor se volta especialmente para a condição humana do negro, ironiza a “supremacia racial” do branco e se mantém em relação com a vida e as letras de música dos *bluesmen*. Esses homens que nutriram uma grande paixão pela viagem - estrada, porque isso também fez parte de suas (sobre)vivências e errâncias, principalmente entre os anos de 1865 a 1940 quando milhões de pessoas negras do Sul dos Estados Unidos botaram o pé na estrada, pegaram o trem de ferro e migraram na direção do Norte.

Os negros libertos, pobres e sem terra que acabavam de se desfazer das correntes da servidão, defrontam-se com as dificuldades de encontrar trabalho nas terras do Sul, que lhes oferecesse vantagens razoáveis, diferentes das duras condições do antigo trabalho escravo. A falta de políticas públicas para fixar os libertos no campo foi uma das causas capitais que concorreram para a migração dos negros. O maior êxito de instituições sérias como o Freedmen’s Bureau¹³ foi a “implantação de escolas gratuitas entre os Negros” e a “idéia da educação elementar em todas as classes no Sul” (Du Bois, 1999, p.83). No entanto, os planos do Bureau para tornar os negros proprietários rurais foram frustrados. Du Bois comenta acerca “dos ‘quarenta acres e uma mula’ – a justa e razoável ambição de tornar-se um proprietário rural que a nação quase categoricamente havia prometido ao liberto – estava destinada, na maioria dos casos, a um amargo desapontamento” (1999, p.83). A segregação

¹³ “Agência federal criada ao final da Guerra Civil para promover o estabelecimento e a integração social dos escravos emancipados (cerca de quatro milhões, em 1865). O nome completo da instituição era U.S. Bureau of Refugees, Freedmen, and Abandoned Lands. Oficializado pelo Congresso em 1865, após três anos de *lobbying* por parte de abolicionistas como Samuel G. Howe e McKim, o Freedmen’s Bureau logo se tornou um elemento essencial nos esforços do Norte para reconstruir a vida do Sul” (Gomes, Heloisa Toller, em notas de rodapé. In: Du Bois, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, p.65).

racial no Sul e a ação violenta de grupos extremistas criados pelos brancos foram também responsáveis pela migração dos negros para o Norte.

Em ritmo de *blues*, Langston Hughes fala da estrada de ferro e do sonho de um mundo sem fronteiras raciais. Ele canta seus versos com um fio de ironia, que remete à estupidez da segregação racial que limita as fronteiras do Mississippi, onde muitos negros foram assassinados: enforcados, queimados vivos e tiveram suas casas incendiadas, quando se opuseram aos interesses de pessoas ligadas a grupos racistas como a *Ku Klux Klan*, que naquele estado sulista mantivera seu quartel general durante anos, agindo à revelia. Contudo, a estrada abre caminhos, encruzilhadas e outras fronteiras do amanhã, dos sonhos de igualdade racial, liberdade pessoal e utopias do poeta andarilho.

Numa alusão ao significado do *blues* para os músicos negros norte-americanos, Eric J. Hobsbawm declara que “*blues* de trens é um símbolo do movimento que traz liberdade pessoal” (1990, p.31). Após a abolição da escravatura e nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos, presenciou-se um grande fluxo migratório da população negra, que vivia nos campos de cultura do algodão e em pequenas cidades do Sul, na direção dos centros industriais do Norte à procura de trabalho e de uma vida mais digna e promissora do que a vida difícil do campo. A discriminação, a segregação, a violência racial da *Ku Klux Klan* nos estados sulistas, principalmente no Mississippi e a intensa onda de linchamentos e enforcamentos no Sul aterrorizavam a população negra, elevando ainda mais o número de migrantes afro-descendentes na direção de Nova Iorque, Chicago e outras grandes cidades. Para termos uma idéia da carnificina, entre 1889 a 1922, lincharam 3.436 pessoas (Franklin, 1980, p.354). A crise da economia norte-americana - *Depression* - se agravara na década de 20, no pós-guerra. “A indústria têxtil do Sul cresceu de modo acentuado, mas lá se empregou um número muito pequeno de negros. Antes da Primeira Guerra Mundial, numa grande estrada de ferro no Sul dos EUA, em apenas dez anos, o número de maquinistas negros dessa

ferrovia baixou de 80 para 10 por cento. Esses trabalhadores foram demitidos, cedendo seus empregos aos brancos”¹⁴ (Franklin, 1980, p.357)

O tema da melancolia é intrínseco às canções de *blues*. Langston Hughes se revelou como poeta para o mundo literário norte-americano com o poema “The Weary Blues”, premiado no concurso de poesia da revista *Crisis*, periódico dirigido e fundado por Du Bois, através do qual Langston publicara vários poemas de sua autoria. Esse poema incorpora os versos de um *blues* da sua infância: “A melancolia me invadiu / E não posso sossegar-me. / A melancolia me invadiu / e não posso sossegar-me./ Já não sou feliz / E quisera estar morto”(Hughes,1944, p.450). O *blues* é um “estado de espírito, um sentimento não necessariamente triste” (Hobsbawm, 1990, p.106). O poeta do Harlem canta também a paixão, o amor fracassado, a solidão, a tristeza causada pela perda ou a ausência da mulher amada que partiu no trem de ferro para outra cidade. O lamento é inerente às canções de *blues* e à poesia negra, seja esse lamento originado pelo exílio territorial ou por motivo de um amor mal sucedido:

BLUES DA SAUDADE

A ponte da estrada de ferro

Uma canção triste no ar.

A ponte da estrada de ferro

Uma canção triste no ar.

Cada vez que o trem passa

Eu quero ir pra algum lugar.

¹⁴ Tradução nossa. “The textile industry of the South grew tremendously, but only a small number of Negroes found employment there. [...]. On one large railroad of the South before World War I slightly more than 80 percent of the firemen were Negroes” (Franklin, John Hope. *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans*. New York: 1980, p.357).

Eu desci para a estação
 Meu coração saltava pela boca.
 Desci para a estação.
 Meu coração saltava pela boca.
 Meu coração saltava pela boca.
 Procurei um vagão
 Para me levar para o Sul.

Blues da saudade dói,
 Deus Pai, é uma coisa terrível.
Blues da saudade dói
 É uma coisa terrível.
 Para conter as lágrimas
 Eu abro minha boca e rio.⁴

(Hughes, 1995, p.72)

Langston Hughes traz na bagagem de migrante do interior dos Estados Unidos a tradição do *blues* rural e “primitivo”, que se revela na melancolia, na tristeza do poeta e dos cantores pioneiros de *blues*, quando as estações e estradas de ferro são motivos da separação da mulher amada, do amor fracassado ou perdido, do azar, da má sorte que evocam os gritos

¹⁴ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “De railroad bridge’s / A sad song in de air. / De railroad bridge’s / A sad song in the air. / Ever time de trains pass / I wants to go somewhere. / I went down to de station. / Ma heart was in ma mouth. / Went down to de station. / Heart was in ma mouth. / Heart was in ma mouth. / Lookin’ for a box car / To roll me to de South. / Homesick blues, Lawd, / ‘S a terrible thing to have. / Homesick blues is / A terrible thing to have. / To keep from cryin’ / I opens ma mouth an’ laughs” (Hughes, Langston. “Homesick Blues”, op. cit., 1995, p.72).

de dor do cantor de *blues*. Assim, das canções do trabalhador escravo dos campos de algodão sulista se originaria o *blues* rural. Os primeiros *bluesmen* das décadas de 20 a 30 do século passado percorriam povoados, vilarejos e pequenas cidades do Sul, acompanhados pelo seu inseparável e velho amigo, o violão das cordas de aço: “Isolados no interior das *plantations*, descendentes de escravos negros que continuam trabalhando no campo em condições de quase (ou real) miserabilidade, suas canções são, via de regra, releituras de material da tradição oral” (Miranda, 2003, p.28). Entre esses músicos pioneiros, o mais “emblemático” é Charlie Patton “que encampa os temas tradicionais da má sorte e do amor perdido, do desejo sexual mais imediato e da vida no campo” (Idem, p.29). Muitos deles eram pedintes, cantores de rua e outros tocavam em bares de beira de estrada, nas “espeluncas” em troca da comida e da bebida. Eles eram andarilhos. Tocavam nas pequenas cidades do Sul, apresentando-se em bares, clubes ou lugares improvisados. Havia nesses homens um desejo irrefreável de viajar (Ibid.). Mais tarde, partiriam das estações de trem do Sul com destino às cidades industrializadas do Norte, principalmente para Chicago e Nova Iorque.

Robert Johnson é “O mais influente de todos *bluesmen* da fase rural, cercado pela lenda de ter feito um pacto com o demônio em troca de seu talento artístico e do sucesso, Johnson que morreu aos 27 anos, deixou um legado de apenas 29 canções, imortalizadas em cinco sessões de gravação” (Miranda, 2003, p.29). A história desses grandes talentos da arte popular costuma ser rodeada por esse tipo de lenda, fruto do imaginário coletivo. Lembro que na minha infância e adolescência, ouvi falar de um tipo assim, um grande sanfoneiro, o mais famoso da região, que vivia no interior do Piauí, “lá para as bandas” da zona rural dos municípios de São José do Peixe, São Francisco e Nazaré do Piauí. Seu nome era Raimundo Machado. Era preto retinto e um verdadeiro garanhão. Usava chapéu de massa, inclinado para o lado. Quando sorria deixava à mostra um dente com cobertura de ouro, símbolo do profissional bem sucedido da época. Diziam que ele tinha “pauta com o cão” ou pacto com o

demônio para tocar tão bem. Diziam também que sua sanfona tocava sozinha, sem que ninguém a executasse, quando Raimundo Machado, na intimidade do quarto de dormir, colocava a sanfona sobre uma mesa. Uma vez de férias escolar naquelas redondezas, precisamente nos engenhos de Curral de Pedra, povoado de São Francisco, aprendi uma canção da sua autoria, ouvindo as pessoas do lugar cantando. Houve uma festa na Serrinha tocada por ele. Os colegas me convidaram. Não fui. Ainda não havia despertado em mim o interesse pelas noitadas de festa. Anos mais tarde, por volta de 1974, vi Raimundo Machado tocando no Forró da Minô, situado num bequinho perto da minha casa, em Floriano. Na verdade, era um sanfoneiro magistral. Sua canção meio gritada, parecida com um aboio sensual, reservava ao vozeirão o tom lúdico, brincalhão, malicioso, erótico, obsceno e debochado do tocador sertanejo que se diverte com os valores morais, abrindo um espaço para a carnavalização das suas canções ao falar da “mulher do general” com intimidade, deboche e erotismo. O general simbolizava a hierarquia suprema durante o governo militar brasileiro entre o período de 1964 a 1984, tempos em que a música era executada. Mas, provavelmente, o cantor popular pretendesse apenas fazer sua arte bem-humorada, rir, divertir e excitar o seu público nas levadas do forró, madrugada adentro, até romper a luz do dia, o nascer do sol. Assim, guardei na memória esta canção inédita de Raimundo Machado:

A mulher do general

Tem o gênio mau

A mulher do general

Tem o gênio mau.

Três vês por noite

Cabeludo cai no pau.

Três vês por noite

Cabeludo cai no pau.¹⁵

(Raimundo Machado).

Tanto a cultura popular brasileira quanto a norte-americana mantém suas bases na cultura do escravo africano. Como já falamos, o *blues* rural veio dos cantos de trabalho dos escravos negros do Sul dos Estados Unidos, e do *blues* se originou o *jazz* e de ambos uma diversidade de muitos ritmos musicais como o *swing*, o *soul*, o *rock-'n-roll*, o *bebop*, etc. No Brasil, as rodas de samba ou o batuque sempre estiveram aliados aos terreiros de candomblé, xangô, macumba, tambor de mina e outros que “se constituíram em pólos dinamizadores, não apenas das danças dramáticas brasileiras [...], mas também de outras danças e cantos profanos” (Sodré, 1998, p. 26). Isso não só resguardou a tradição como também possibilitou a *Negralização* das culturas modernas da Diáspora africana no território nacional.

A relação da poesia de Hughes com o *blues* pode ser explicada pelo fato do seu trânsito permanente nos centros de irradiação da música negra nos E.U.A. e na Europa. O menestrel também viveu durante algum tempo das letras de música que escrevia para alguns intérpretes negros da sua época. Na sua obra não há apenas indícios significativos da música negra, mas muitos poemas são verdadeiras canções de *blues/jazz*. Não é uma coincidência o fato de haver poemas intitulados de “Blues triste”, “Blues da saudade”, “Blues sem fronteira”, “Hey-hey blues”, etc. A escrita de Langston é um entrecruzar de poesia com os elementos estéticos e motivos temáticos do *blues* e do *jazz*. Assim, o poema abaixo evoca o ambiente dos cabarés noturnos, dos salões de festa animada pelo ritmo contagiante e descontraído de uma *jazz band*. Do mesmo modo que o baião do cantor afro-piauiense Raimundo Machado, a canção de Langston é marcada pelo tom da linguagem coloquial, a repetição dos versos, o lúdico e a malícia do engenho poético:

¹⁵ Memória pessoal. Colhida por mim mesmo, quando estive no Curral de Pedra, povoado localizado na cidade de São Francisco, no sul do Piauí no início dos anos 70.

HEY-HEY BLUES

Eu posso HEY com água

Assim como posso HEY-HEY com cerveja.

HEY com água

Assim como posso HEY-HEY com cerveja.

Mas se você me dá um uísque bom

Eu posso HEY-HEY-HEY – e viva!

Se você pode se sacudir no blues, rapaz,

Então sacuda o blues a noite toda.

Rapaz, se você pode sacudir o *blues*,

Então sacuda o *blues* a noite toda.

Toque aí o *blues*, professor,

Até você não saber o que é certo ou errado.

Enquanto você toca o *blues*,

Eu também vou cantar

Enquanto você toca o *blues*,

Eu também vou cantar

Eu não me importo como você toca o *blues*.

Eu mantenho o mesmo ritmo

Porque, posso HEY com água,

Eu disse HEY-HEY com cerveja –

HEY com água

E HEY-HEY com cerveja -

Mas me dá um bom uísque

E eu digo HEY-HEY-HEY - e viva!

Yee-ee-e-who-ooo-oo-o!¹⁶

(Hughes, 1995, p.213)

A música é uma âncora da espiritualidade negra, capaz de traduzir nossa dor, alegria, esperança e coragem. A música representa o campo mais estratégico e sólido da cultura negra, que resistiu aos séculos de violência, humilhação após a passagem pela “Porta do Não Retorno”, a experiência que os nossos ancestrais africanos não gostariam de ter vivenciado ou que em tempo algum tivesse existido (Brand, 2002, p.19). A música ocupa o lugar da memória e da identidade cultural, em que os escritores negros buscam reencontrar o caminho perdido na travessia do Atlântico, na tentativa de suprir a ausência e o vazio deixados pelo esquecimento da história dos nossos antepassados. A literatura negra busca vislumbrar na música uma forma capaz de traduzir a realidade, as aspirações e a utopia da Diáspora africana nas Américas. A música negra representa a função de “espelho” para a escrita dos autores afro-descendentes, que buscam na música um paradigma, um modelo estético para a literatura negra. Segundo a romancista afro-norte-americana Toni Morrison:

¹⁶ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “I can HEY on water / Same as I can HEY-HEY on beer. / HEY on water / Same as I can HEY-HEY on beer. / But if you gimme good corn whisky / I can HEY-HEY-HEY – and cheer! / If you can whip de blues, boy, / Then whip ‘em all night long. / Boy, if you can whip de blues, / Then whip ‘em all night long. / Just play ‘em, perfesser, / Till you don’t know right from wrong. / While you play ‘em, / I will sing ‘em, too. / And while you play ‘em, / I’ll sing ‘em, too. / I don’t care how you play ‘em / I’ll keep right up with you. / Cause I can HEY on water, / I said HEY-HEY on beer - / HEY on water / And HEY-HEY on beer - / But gimme good corn whisky / And I’ll HEY-HEY-HEY – and cheer! / Yee-ee-e-who-ooo-oo-o!” (Hughes, Langston. “Hey-Hey Blues”, op. cit., 1995, p. 213)

Os negros americanos eram sustentados, curados e nutridos pela tradução de sua experiência em arte, sobretudo na música. Isso era funcional... Meu paralelo é sempre a música porque todas as estratégias da arte estão aí presentes. Toda a complexidade, toda a disciplina. Todo o trabalho deve passar por improvisação de modo a parecer que você jamais tocou nele. A música deixa a gente faminta por mais. Ela nunca nos dá o conjunto todo. Ela bate e abraça, bate e abraça. A literatura deveria fazer o mesmo. Tenho sido muito enfática a esse respeito. O poder da palavra não é música, mas em termos de estética, a música é o espelho que me dá a clareza necessária... As maiores coisas que a arte negra tem a fazer são estas: ela deve possuir a habilidade para usar objetos à mão, a aparência de utilizar coisas disponíveis e deve parecer espontânea. Deve parecer tranqüila e fácil. Se ela fizer você suar é que algo não está certo. Você não deveria poder ver as emendas e costuras. Sempre quis desenvolver uma maneira de escrever que fosse irreversivelmente negra. Não tenho os recursos de um músico, mas eu achava que se fosse realmente literatura negra ela não seria negra porque eu era, nem mesmo seria negra por causa de seu tema. Ela seria algo intrínseco, inato, algo na maneira como era organizada – as sentenças, a estrutura, a textura e o tom – de sorte que ninguém que a lesse perceberia. Utilizo a analogia da música porque você pode viajar pelo mundo inteiro e ela ainda é negra... Eu não a imito, mas sou informada por ela. Às vezes eu escuto *blues*, outras vezes *spirituals* ou *jazz* e me aproprio dela. Tenho tentado construir sua textura em meu texto – certos tipos de repetição – sua profunda simplicidade... O que já aconteceu com a música nos Estados Unidos, a literatura fará um dia, e quando isso acontecer estará tudo terminado (Morrison, apud Gilroy, 2001, p.167-8).

Morrison pensa uma literatura negra que esteja intimamente associada à música, natural e simples quanto à linguagem e formas de comunicação com seus ouvintes. Capaz de invocar encantamentos através da incorporação do que está organizado, expresso no âmago textual da escritura, no “tom”, na “textura”. Tal atitude evoca a restauração da tradição primitiva, a genealogia ou gênese da poesia num tempo ainda remoto da civilização humana na África Negra, quando poesia, música e dança eram inseparáveis, faziam parte dos ritos aos deuses da Natureza, como nos ritos da chuva celebrados pelos povos africanos. Entre os boximanes: “Durante a estação seca homens e mulheres dançavam toda a noite até ao esgotamento completo, suplicando o louva-a-deus que fizesse chover” (Gromiko, 1987, p.29). Entre os djis (Uganda), o mais velho do grupo suplica a divindade celeste Akaj para a chegada das chuvas, que a “colheita seja rica, o gado seja farto e que os homens tenham saúde” (id.,

p.103). Na fase de amadurecimento do fruto e da colheita, alguns povos proibiam a dança. Assim, poesia e música eram intrínsecas à vida do ser humano, dispensando-se não o belo, porque o belo faz parte da arte do encantamento e da natureza dos deuses e dos humanos, mas o que havia de difícil e artificial para a intimidade da alma e do corpo. Eis então o perfil estético da literatura negralizada proposta pelos escritores da Diáspora, que busca na estrutura sagrada e profana da música: a irmã gêmea, a amiga íntima e confidente que deve ser corporificada.

Paul Gilroy comenta os motivos temáticos do *blues*, destacando três pontos incisivos dessa arte profana, os quais atormentam homens e mulheres negras, cujos temas são reconhecidos através do processo de construção da identidade racial. Esses elementos estão associados a problemas de origem amorosa, à religiosidade e aos traumas da escravidão.

A lista de [Al] Hibbler contém três itens, apresentados, segundo somos informados, em sua ordem de importância: “ter sido magoado por uma mulher, ser criado na religião antiga e saber o que toda essa droga de escravidão significa”. Keil se empenha em explicar a prioridade atribuída às injúrias vencidas nas guerras de amor entre negros e negras nessa exposição da capacidade para interpretar *rhythm and blues*. O vigor com que esta arte combativamente profana aborda os temas da culpa, sofrimento e reconciliação fornece pistas adicionais que confirma ser ela mais do que uma teodicéia. Ela pode ser mais bem interpretada como um processo de construção de identidade e como uma afirmação do ser racializado em seu ponto mais intensamente sentido. Ela especifica os limites não da comunidade mas da igualdade, introduzindo uma temporalidade sincopada – um ritmo diferente de vida e existência no qual “o tempo noturno é o tempo certo” e, como afirmou George Clinton e também James Brown, “tudo está no Um” (Gilroy, 2001, p. 376).

O poema “Carta de azar”, de Langston Hughes, ilustra o sentimento de autopiedade, a mágoa advinda do amor masculino não correspondido por uma mulher, metamorfoseado em lamento de tristeza, auto-ironia e pessimismo que sugerem fatalidade, provocada pela ação

trágica – o suicídio exorcizado pelo riso, traduzido em humor-piada. A maneira espontânea, simples e direta de falar da realidade, da experiência pessoal e mesmo do amor perdido são também atribuídos à lírica de Hughes, cuja influência é um legado da tradição das canções de *blues*. Vale esclarecer que a fábula desse amor infeliz não está relacionada à problemática racial: negro/branco ou social: pobre/rico, mas por outro motivo aqui não revelado. Talvez por ingratidão, traição, quando o homem deixou de inspirar a merecida paixão e confiança à mulher amada ou mesmo pela ausência e desvanecimento desse amor. Mas isso não passa de especulações, como é possível se observar nos versos seguintes, que se aproximam do *blues* mais pela temática da dor amorosa, da “negatividade” e “melancolia” do que propriamente pela estrutura melódica, evocada pelas anáforas dos textos anteriores. No entanto, o tom coloquial do discurso poético é marcadamente enfatizado, como nessas canções populares.

CARTA DE AZAR

Como você não me ama

É ruim, ruim até demais.

A Cigana me mostrou

Minha carta de azar.

Disse que neste mundo cão

Não há saída para mim.

A Cigana leu minha mão –

Seu futuro é ruim.

Eu não sei o que fazer

Pobre de mim, fazer o quê?

A Cigana disse – eu me matava

Se eu fosse você.¹⁷

(Hughes, 1995, p.78)

A interferência do rio como fronteira intransponível que impede o encontro de dois amantes é um modo de expressar “uma ecologia e cosmologia africana” (Gilroy, 2001, p. 381). Esse poema-*blues* de Langston Hughes evoca a “melancolia”, o lamento com indícios negativistas e um quê de tragicidade que suscitam o suicídio, quando a poesia assume os caracteres temáticos e a repetição enfática de palavras e versos tristes das canções de *blues*. O poema canta a relação amorosa interdita, posta em abismo, separada por um rio real e simbólico, cujas fronteiras intransponíveis selam a má sorte dos amantes. Por isso, o rio evoca uma significação mítica, histórica e social do africano e seus descendentes escravizados na América diaspórica. Na África Antiga, entre outras representações míticas, o rio simboliza a fonte da vida humana, lugar genesiaco de onde foi tirado o barro para a criação do primeiro homem e da primeira mulher. Na história da escravidão dos negros nas Américas, a travessia de um rio significa em várias circunstâncias a liberdade do escravo fugido, a travessia para um Éden terrestre, o lugar imaginário da utopia do cativo ou do reencontro com a pessoa amada. Hughes se apóia na cosmogonia da música africana, enfatizando a repetição dos versos como numa roda onde se pratica um ritual religioso africano-descendente. Ocasão em que os versos das cantigas são repetidos à exaustão, cantados e dançados pelo grupo em círculo, até se atingir o êxtase emocional, invocado na “chamada e resposta” através da voz do poeta cantor e do coro de vozes, que reincorporam outras vozes da ancestralidade negra.

¹⁷ Tradução Elio Ferreira e Antônio de Sampaio. “Cause you don’t love me / Is awful, awful hard. / Gypsy done showed me / My bad luck card. / There ain’t no good left / In this world for me. / Gypsy done told me - / Unlucky as can be. / I don’t know what / Po’ weary me can do. / Gypsy says I’d kill my self / If was you.” (Hughes, Langston. “Bad Luck Card”, op. cit., 1995, p.78)

RIO LARGO

Meu amor mora do outro lado do rio

E eu não tenho uma canoa.

Ela mora do outro lado do rio.

E eu não tenho uma canoa.

Eu não sou um bom nadador

Eu não sei nadar.

Largo, rio largo

Que separa o meu amor de mim.

Largo, rio largo

Que separa o meu amor de mim.

Eu não sabia que

Um rio podia ser largo assim.

Preciso atravessar esse rio

E encontrar meu amor de qualquer jeito.

Atravessar esse rio,

Encontrar meu amor de qualquer jeito –

Porque se não vejo meu amor

Vou deitar e morrer agora mesmo.¹⁸

¹⁸ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “Ma baby lives across de river / An’ I ain’t got no boat. / She lives across de river. / I ain’t got no boat. / I ain’t a good swimmer / An’ I don’t know to float. / Wide, wide river / ‘Twixt ma love an’ me. / Wide, wide river / ‘Twixt ma love an’ me. / I never knowed how / Wide a river can be. / Got to cross that river / An’ git to ma baby somehow. / Cross that river, / Git to ma baby somehow - / Cause if I don’t see ma baby / I’ll lay down an’ die right now.” (Hughes, Langston. “Wide River”, 1995, p.71)

(Hughes, 1995, p. 71)

Hughes é consciente da influência do *blues* na sua escrita literária, como também do significado da música negra no processo de construção da memória e da identidade cultural dos negros do seu país e das Américas. Poetas negros e contemporâneos de Hughes, como Claude McKay, Countee Cullen, Nicolás Guillén, Solano Trindade foram também influenciados pelas canções da tradição africana. A linguagem simples, a repetição do mesmo verso no início e no interior do poema, os paralelismos, anáforas, a memória coletiva e autobiográfica indicam a herança oral da poesia negra, enquanto legado da tradição, como também a relação intertextual na obra desses autores da diáspora.

CAPÍTULO 9

9 POESIA, JAZZ E CAPOEIRA: O CANTO E A MEMÓRIA DO CORPO

JAZZONIA

Oh, árvore de prata!

Oh, rios brilhantes da alma!

Num cabaré do Harlem

Tocam seis “jazzers” de cabeças alongadas.

Uma dançarina de olhos sem-vergonha

Ergue demais o vestido de seda dourada.

Oh, árvore cantante!

Oh, rios brilhantes da alma!

Seriam os olhos de Eva

No primeiro jardim

Um pouco mais sem-vergonha?

Cleópatra seria esplêndida

Num vestido de ouro, assim?

Oh, árvore brilhante!

Oh, rios de prata da alma!

Num cabaré giratório,

Tocam seis “jazzers” de cabeças alongadas.¹

(Hughes, apud Marques, 1966, p.238)

9.1 Jazz e identidade cultural: desafio, improvisação e performance (1920-1945)

Neste capítulo, faremos um paralelo entre literatura, memória histórica do jazz e da capoeira, destacando os elementos estético, temático e funcional da poesia negra na sua relação dialógica com a performance do jazzista e do capoeirista, bem como a cosmogonia dos ritmos e canções das formas de cultura popular afro-descendentes. Com esse objetivo, enfocarei alguns poemas de Langston Hughes, que evocam o lugar da *Negralização*: a performance gestual do corpo magnetizado pelo ritmo musical e dançante das canções de *jazz* e *blues*, como também pelos cantos, rodas e ritos de passagem de capoeira na Diáspora africana. Discorreremos ainda sobre a origem, evolução e difusão do *jazz* norte-americano e da capoeira brasileira, na tentativa de mapear territórios de encruzilhada, fronteiras e ultrapassagens que significam o processo de construção da memória e da identidade negra, apontando semelhanças e peculiaridades inerentes às citadas manifestações culturais da América negra. Destacaremos alguns centros urbanos, considerados locais de referência das performances artísticas, como as cidades de Nova Orleans e Nova York para o *jazz* e Salvador

¹ Tradução de Guilherme de Almeida. “Jazzonia”. “Oh, sliver tree! / Oh, shining rivers of the soul! / In a Harlem cabaret / Six long-headed jazzers play / A dancing girl whose eyes are bold / Lifts high a dress of silken gold. / Oh, singing tree! / Oh, shining rivers of the soul! / Were Eve’s eyes / In the first garden / Just a bit too bold? / Was Cleopatra gorgeous / In a gown of gold? Oh, shining tree! / Oh, silver rivers of the soul! / In a whirling cabaret / Six long-headed jazzers play” (Hughes, Langston. “Jazzonia”, in Marques, Oswaldino (org.), op. cit., 1966, p.238)

para a capoeira, essencialmente nas décadas de 20 a 40 do século passado. Cabe aqui um breve esclarecimento quanto às diferenças, combinações e similaridades. O *jazz* é uma música profana, criada pelos negros norte-americanos. Apresenta estilos diversificados, propícios à dança, ao entretenimento popular, no entanto, hoje é mais apreciado pelos intelectuais e músicos de certa erudição. A capoeira é uma luta, uma dança - arte belicosa e guerreira. A única arte marcial acompanhada de cantos e instrumento musical – o berimbau, e, às vezes, outros instrumentos auxiliares. A capoeira foi criada pelo cativo africano em terras brasileiras, portanto, uma expressão da cultura africano-brasileira.

A intercomunicação escrita e a memória oral afro-descendentes percorrem os gestos do corpo através da relação poesia, música, dança e dramatização. Segundo Leda Maria Martins, o corpo performático passa por uma espécie de rito da linguagem palavra/corpo, que ela denomina “oralitura”, para significar o lugar de arquivo da memória coletiva de um povo, resguardada nas incursões do corpo através do diálogo com a tradição e a dinâmica da cultura ao longo dos tempos.

Se a oratura nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão, a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. Numa das línguas banto, da mesma raiz verbal (*tanga*) derivam os verbos escrever e dançar, o que nos ajuda a pensar que, afinal, é possível que não existam culturas ágrafas, pois segundo também [Pierre] Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas (Martins, 2000, p.84).

O poema em epígrafe, intitulado “Jazzonia”, de Langston Hughes, traduz o diálogo entre o presente e o passado, a busca das origens esquecidas no tempo e lugar distantes, na África genesíaca dos nossos antepassados, para significar a memória e a identidade cultural através da invocação do mito e da história ancestral, que se entrecruzam com a vida pessoal,

com o tempo presente do poeta do Harlem na sua coletividade. Assim, o lugar da performance dos jazzistas representa a encruzilhada da cultura negra, o imaginário racial, onde se dá a confluência de jovens afro-descendentes, que conscientes ou não manifestam seus anseios, alegrias, tristezas através da dança, dos gestos ou “volejos do corpo” (Martins, *idem*), esse corpo que tem a função de arquivo da memória coletiva na Diáspora americana. Nesse contexto, os gestos do corpo performam a fusão das experiências vividas pelo indivíduo e seu grupo.

O vocábulo “Jazzonia” remete a encruzilhada, ponto de bifurcação onde se articulam as vozes do passado e do presente que preconizam o futuro, em versos indicativos como “Num cabaré giratório” (Hughes, *idem*), que estabelece uma relação de circularidade tal qual a dinâmica afro-descendente das culturas de roda e sua espiralidade, lugar da memória onde as ações performadas são repetidas, mas não exatamente como as vozes passadas, porque cada instante é especial e único, pois o tempo da performance é escorregadio, deslizante. Nesse sentido, embora o *show* se repita todas as noites no “cabaré”, as improvisações musicais não serão as mesmas, nem os sopros dos metais ou as notas do piano serão executadas exatamente como as noites anteriores, mesmo que o espaço da performance seja o de sempre. Assim também é para o público dançante. Este não será composto das mesmas pessoas, e se for, o dia, o tempo não será o mesmo nem as circunstâncias psíquicas, porque o passado é o passado, o presente é o presente, e o amanhã é o amanhã, embora os três tempos estejam inseparavelmente ligados entre si.

Isso é o que nos revela a organização do poema epigrafado, que performa o rito coletivo a partir da invocação da cosmologia das canções de origem africana, ritualizadas pelo poeta solista e a resposta do coro de vozes. A perspectiva circular da roda expressa o *éthos* cosmogônico² da Diáspora africana, que veicula a performance do canto poético, o ritmo

² Conceito de antropologia que está relacionado à origem e evolução dos costumes ou valores culturais de um povo, traduzidos por Roland Walter como “consciência interior”.

musical e a expressão corporal na coreografia dos dançarinos. Assim como nas cantigas de capoeira, o coro é repetido na composição do poema: “Oh, árvore de prata! / Oh, rios brilhantes da alma!” (Hughes, idem) - entre uma estrofe e outra, conforme a estética “chamada e resposta” das cantigas populares afro-descendentes. O coro de vozes ou a base musical situa-se no eixo da espiral, dando apoio a possíveis improvisações do cantor ou músico solista. Considerando-se as particularidades de cada um, o jazzista e o capoeirista invocam a ancestralidade, a identidade e o Ser negro dos povos que se refundiram na Diáspora africana.

O Eu da enunciação remete aos locais de diversão, freqüentados por estudantes, trabalhadores, artistas e boêmios, nas décadas de 20/30 do século passado, focalizando a atmosfera festiva, a agitação e a efervescência dos pequenos cabarés, clubes e casas noturnas do Harlem, bairro negro que, naqueles anos anteriores à Depressão Econômica, tornara-se a pátria e a morada do poeta Langston Hughes e da maioria dos seus colegas: intelectuais e artistas do Renascimento Negro. Esses espaços eram os principais pontos de concentração da população negra, onde os jovens se encontravam para se divertir, conversar, dançar, ouvir a música das bandas de *jazz* e shows solos de cantores e cantoras de *blues*. Nessa época, a música negra atraía um grande fluxo de estrangeiros e turistas brancos para a vida noturna dos bairros negros de Nova York. Em “Jazzonia”, a noite do pequeno cabaré é animada pelo ritmo musical contagiante e performático dos jazzistas negros e a performance das dançarinas. O caráter dançante do jazz assinala sua ligação íntima com a tradição cultural africana. Isso corrobora com o ideal artístico proposto e defendido pelos jazzistas negros de então, que concebem a música inseparável da dança. Essa relação do canto, música e dança caracteriza os ritos sagrados procedentes da África. A guisa de exemplos, cito o *gospel* cantado na igreja evangélica negra norte-americana; os cantos de candomblé, umbanda, mina, jurema dos terreiros afro-brasileiros e afro-indígena-brasileiros; os cantos do *vodu* afro-haitiano; ou ainda

a *santería* afro-cubana. Todos evocam a performance, a expressão corporal através do gesto, a coreografia da dança durante as celebrações dos ritos religiosos.

A memória da profissionalização do *jazz* está associada à resistência cultural e social dos negros, bem como às formas de lazer e entretenimento, considerando-se o fato que, desde as origens, a música era tocada nos bordéis, espaços públicos, casas de dança das classes populares negras de New Orleans. Assim, o vocábulo *jazz* remonta às línguas de origem africana e pode significar “vigoroso” ou “ejacular”, “gozar” e ainda “sêmen” (Lopes, 2005, p.356-7).

Nesse sentido, em “Jazzonia”, a sexualidade inscrita na performance “de uma dançarina” (Hughes, *ib.*) cria ante o olhar do narrador presente a atmosfera de prazer e sedução, veiculada pelo ritmo musical que performa a sinuosidade das curvas do corpo feminino, ritualizado na dança. A dançarina sedutora de “olhos sem-vergonhas” (*ib.*) requebra o corpo serpenteado, com gestos sensuais e provocantes: “Ergue demais o vestido de seda dourado” (*ib.*), descentrando o mito e a moral judaico-cristão ao parodiar a imagem bíblica e pudica de Eva no jardim do Éden. Ao mesmo tempo, em que o fio da ação performática e fabular invoca e reatualiza a história da legendária Cleópatra, rainha do Egito, cujo país, considerando-se a perspectiva africanista, representa o berço civilizatório da humanidade no Velho Mundo. Desse modo, a linguagem poética recupera a memória feminina entrelaçada por uma rede de sabedoria, sexualidade, desejo e sedução para, finalmente, completar o percurso da narração circular e espiralada que percorre os tempos presente e passado: Harlem/África/Harlem, *negralizando* e africanizando a lenda genesíaca de Eva no Paraíso e a história de Cleópatra ao revisar a memória identitária do negro nas Américas e sua fruição a caminho de travessias futuras.

A transculturação da identidade negra borra as fronteiras fixadas pelo espaço geográfico da nação ocidental, “acelera e intensifica a desterritorialização” (Deleuze e

Guatarri, 2002, p.35) da supremacia cultural do colonizador europeu, para reivindicar um campo mais aberto e abrangente, que se baseia na pluralidade e diferença das culturas identitárias do lugar. Esse tipo de ultrapassagem significa o que entendemos por *Negralização* do mundo, do território ocupado pelas culturas diaspóricas. Stuart Hall assinala que:

Num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, as velhas certezas e hierarquias da identidade britânica têm sido postas em questão. Num país que é agora um repositório de culturas africanas e asiáticas, o sentimento do que significa ser britânico nunca mais pode ter a mesma velha confiança e certeza (Hall, 2003, p.84).

A religião africana está relacionada às práticas sociais e econômicas da coletividade, da experiência dos indivíduos no interior do grupo (Gromiko, 1987, p.24), metaforizada nas narrativas lendárias e mitos de fundação. A travessia da “Porta do Não Retorno” definiu a (re)criação do *jazz*, do *blues*, da capoeira e de inúmeras expressões culturais afro-descendentes. Nesse sentido, a poética da *Negralização* pauta-se na reterritorialização da memória, da história e da identidade negra ao traduzir o diálogo entre diversas culturas de origem africana e dessa tradição com as culturas modernas das Américas.

Os músicos negros de New Orleans *negralizaram* os instrumentos de sopro de procedência européia, adaptando-os aos ritmos originários da tradição musical africano-americana. Eric J. Hobsbawm enumera três imagens da antiga tradição performática do *jazz band*. O roteiro se abre com os jazzistas negros tocando os metais de sopro sobre uma carroça, passeando pelas ruas de New Orleans; as pistas de dança freqüentadas pela população pobre e negra da periferia da cidade, que se vestia com zelo e elegância; e por último as festas “de aluguel das favelas do Chicago South Side ou do Harlem: pé de porco, cerveja, uísque” e a pulsação rítmica e “hipnótica do piano”(Hobsbawm, 1990, p.239), quando o jazz já estava

adaptado à vida dos grandes centros urbanos. Entre outras performances da tradição musical do *jazz* antigo é importante lembrar os funerais dos negros de New Orleans que eram acompanhados por bandas de música, tocando notas fúnebres da residência do morto ao cemitério. Nessa perspectiva, a capoeira possui a “Íuna da morte”, toque de berimbau executado nas exéquias de um capoeirista

O berço do jazz é New Orleans. Sua difusão sistemática ocorre a partir do fechamento da “zona do meretrício” dessa cidade pela Marinha norte-americana em 1917 (Hobsbawm, 1990, p.63-4). Uma vez desempregados, os jazzistas negros subiram o rio Mississippi até Chicago e de lá para Nova York e outros centros urbanos dos Estados Unidos. Em Nova York, a música de New Orleans se ambientou à vida urbana dos negros. Encontrou espaço favorável para sua evolução e difusão mais rapidamente.

O poema em epígrafe, “Jazzonia” de Hughes, focaliza o segundo momento do jazz pós-New Orleans, tocado num daqueles pequenos cabarés noturnos dos anos 20 do século passado, em Nova York. O jazz dessa fase se identifica social e culturalmente com os primeiros migrantes negros do Sul, já habituados à vida da cidade grande. Nessa época, os “brancos começaram a afluir ao Harlem em manadas” (Hughes, 1944, p.293-4). Lembra Langston Hughes na sua narrativa autobiográfica: *O imenso mar*. Seu testemunho é feito a partir do olhar crítico dos negros que se sentiam constrangidos com a presença dos brancos: “contemplando os fregueses negros como quem contempla os divertidos animais do jardim zoológico” (idem, 293). As pessoas comuns se ressentiram com a invasão da sua privacidade por estranhos, uma vez preteridos e hostilizados por alguns proprietários das casas noturnas do próprio bairro negro.

O poema “*Blues triste*”, de Langston Hughes, remete à narração da performance de um cantor de *blues*, solitário. A cena focaliza o estilo envolvente e hipnótico do músico protagonista, evocando a tradição performática dos músicos célebres de *jazz* e *blues*. Sentado

num banquinho, na frente do velho piano, o *bluesman* toca e canta uma canção. Bate os pés no chão, acompanhando o ritmo das mãos e dedos sobre as teclas do piano, em harmonia com a voz, a pulsação do corpo, as batidas do coração. O lugar e o tempo presentes invocam os tambores ancestrais da África e a memória da escravidão através dos gestos inscritos no corpo negro, que metaforizam os ritos sagrados e profanos, cantos de trabalho, gritos, gemidos ou imprecações contra as hostilidades do cotidiano. As divindades, os tambores africanos proibidos pelo sistema servil e a Igreja cristã são simbolicamente restaurados nos sons onomatopaicos do verso: “Toc, toc, toc, seu pé batia no chão.” Citado no poema abaixo. O músico balança o corpo de um lado a outro, continuamente, sem parar, restaurando a tradição gestual da performance dos *bluesmen*, “balançando”, gíngando o corpo no ritmo da canção executada, como que ressuscitando as vozes seculares dos ancestrais negros, invocadas nos ritos de cerimônias às divindades africanas. Depois de cantar para a noite, as estrelas, a lua, os Deuses da natureza e do universo, o cantor vai para cama e adormece ouvindo a canção melancólica e triste.

BLUES TRISTE

Sussurrando uma canção lenta e sincopada,

Balançando para frente e para trás numa canção sentimental,

Eu ouvi um músico negro.

Lá na Avenida Lenox na noite passada

Sob a palidez de um velho candeeiro a gás...

 Ele tinha um balanço compassado

 Ele tinha um balanço compassado

No ritmo daquele *blues* triste.

Com suas mãos de ébano em cada tecla de marfim.

Ele fazia aquele pobre piano gemer com melodia.

Oh, *Blues!*

Balançando daqui pra lá e de lá pra cá no seu banquinho

raquítico

Ele tocava aquele ritmo agastado e triste como um musical

brincalhão

Doce *Blues!*

Vindo da alma de um homem negro.

Oh *Blues!*

Na voz de uma canção profunda de ritmo melancólico

Eu ouvi aquele negro cantar, aquele velho piano gemer –

“Não tenho ninguém neste mundo,

Não tenho ninguém, só a mim mesmo.

Eu vou desistir da minha tristeza

E enterrar os meus problemas.”

Toc, toc, toc, seu pé batia no chão.

Ele tocava alguns acordes, depois cantava mais –

“A melancolia me invadiu

E não posso sossegar-me.

A melancolia me invadiu

E não posso sossegar-me.

Já não sou feliz

E quisera estar morto.”

E sussurrava aquela melodia dentro da noite.

As estrelas saíam e também a lua.

O cantor parou de tocar e foi para cama

Enquanto o *Blues* Triste ecoava na sua cabeça.

Ele adormeceu como uma pedra ou um homem que está morto.³

(Hughes, 1995, p.50)

Na mesma perspectiva do *jazz* do Renascimento Negro do Harlem dos anos 20, o poema “*Jazz band* no cabaré parisiense”, de Hughes, sinaliza uma relação de diálogos transgressores, a ruptura da hierarquia social e racial, cujo deslocamento é fomentado a partir da execução do ritmo musical da banda de *jazz* e os dançarinos, criando-se uma atmosfera de encantamento e ultrapassagens simbólicas de fronteiras sociais e raciais entre os frequentadores de um cabaré noturno. A performance *jazzista* invoca o lugar da encruzilhada, o espaço das metamorfoses, simbioses e mutações imprevisíveis da morada de Exu, onde são possíveis as relações de cruzamento pacífico ou conflituoso: “fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (Martins, 2000, p.65). A música negra não pertence apenas ao negro, mas ao mundo. Sua difusão tem sido

³ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “Droning a drowsy syncopated tune, / Rocking back and forth to a mellow croon, / I heard a Negro play. / Down on Lenox Avenue the other night / By the pale dull pallor of an old gas light / He did a lazy sway... / He did a lazy sway... / To the tune o’ those Weary Blues. / With his ebony hands on each ivory key / He made that poor piano moan with melody. / O Blues! / Swaying to and fro on his richety stool / He played that sad raggy tune like a musical fool. / Sweet Blues! / Coming from a black man’s soul. / O Blues! / In a deep song voice with a melancholy tone / I heard that Negro sing, that old piano moan - / “Ain’t got nobody in all this world, / Ain’t got nobody but ma self. / I’s gwine to quit ma frownin’ / And put ma troubles on the shelf.” / Trump, trump, trump, went his foot on the floor. / He played a few chords then he sang some more - / “I got the Weary Blues / And I can’t be satisfied. / Got the Weary Blues / And can’t be satisfied - / I ain’t happy no mo’ / And I wish that I had died.” / And far into the night he crooned that tune. / The stars went out and so did the moon. / The singer stopped playing and went to bed / While the Weary Blues echoed through his head. / He slept like a rock or a man that’s dead” (Hughes, Langston. “The Weary Blues”, op.cit., 1995, p.50).

Nota – Os versos de números 25 a 30 do poema “The Weary Blues” é uma canção de *blues* do folclore popular norte-americano, numa tradução de Francisco Burkinski, in *O imenso mar* de Langston Hughes (1944, p.450).

importante no sentido de estabelecer uma rede de comunicação entre os jovens negros de várias partes do planeta através da performance gestual do corpo, da dança e seus adereços iconizadores da utopia, resistência, identidade, solidariedade, espiritualidade e auto-estima do colonizado, além de (re)humanizar os brancos. Ao mesmo tempo em que o *jazz* evoca alegria, vigor, sexualidade, inspirados pela música e a dança, o ritmo e a memória do corpo gesticulado que canalizam o diálogo de rupturas contra os sistemas de opressão. No poema analisado, o ritmo *jazz band* instaura uma atmosfera de festa coletiva, o carnaval, que simboliza o ritual de cerimônias a Exu, com seus cantos e oferendas, dando por cumprido o rito de ultrapassagem das fronteiras. Então é chegada a hora de se invocar Ogum, com cantos e oferendas ao Orixá Guerreiro, para que ele abra os nossos caminhos e nos proteja nessa empreitada. Desse modo, o jazzista negro, em “O *jazz band* do cabaré parisiense”, figura o *éthos* cosmogônico dos ancestrais negros para afirmar o descentramento do discurso hegemônico do branco:

JAZZ BAND NO CABARÉ PARISIENSE

Toque essa coisa,

O *jazz band*!

Toque isso para os senhores e senhoras,

Para os duques e condes,

Para as prostitutas e gigolôs,

Para os americanos milionários,

E os professores secundaristas

Numa farra.

Toque isso,

O *jazz band!*

Você conhece esse tom

Que faz rir e chorar ao mesmo tempo.

Você o conhece.

Eu devo?

Mais oui.

Mein Gott!

Parece uma rumba.

Toque isso, o *jazz band!*

Você tem sete línguas para falar

E mais algumas,

Mesmo se você vier da Geórgia.

Posso ir para casa com você, meu doce?

Claro.⁴

(Hughes, 1995, p.60)

A tradição da música negra se caracteriza distintamente pela inter-relação ritmo, canto e dança. Paul Gilroy assinala que: “A expressão corporal das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas” (2001, p.162), vivenciadas pelo trabalhador cativo na *plantation*.⁵ Tal afirmação não anula o fato de que a interação música, canto, gesto e

⁴ Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “Play that thing, / Jazz band! / Play it for the lords and ladies, / For the dukes and counts, / For the whores and gigolos, / For the American millionaires, / And the school teachers / Out for a spree. / Play it; / Jazz band! / You know that tune / That laughs and cries at the same time. / You know it. / May I? / Mais oui. / Mein Gott! / Parece una rumba. / Paly it, jazz band! / You’ve got seven languages to speak in / And then some, / Even if you do come from Georgia. / Can I go home wid yuh, sweetie? / Sure” (Hughes, Langston. “Jazz Band in a Parisian Cabaret”, op. cit., 1995, p.60)

⁵ Segundo Nei Lopes (2004, p. 536), *plantation* “designava as fazendas e os engenhos de cana-de-açúcar, café, algodão etc. que, comandados por um único proprietário, exploravam a mão-de-obra escrava.”

dança é tão antiga quanto os primeiros ritos sagrados e profanos da África Antiga. Na Diáspora, a criação de culturas de origem africana como bumba-meu-boi, congado, maracatu, samba, passaram por processos de evolução similares à capoeira, ao *jazz* e ao *blues*. Remetendo à gênese dessas formas de expressão, cabe lembrar as *work songs* e *spirituals* dos negros norte-americanos que tiveram seus precedentes musicais e ritualísticos na África, assim como a *bassula*, uma das dança-lutas da qual se originou a capoeira africano-brasileira.

A Depressão Econômica nos Estados Unidos dos anos 30 afundou o jazz numa crise sem precedentes. Por questão de sobrevivência e imposição do mercado de trabalho musical, os jazzistas negros tiveram que tocar música comercial, submetendo-se a restrições segregacionistas dos empresários brancos. Os *jazzmen* jovens dos anos 40 perceberam que os músicos negros, que haviam criado o *swing* estavam pobres, ao passo que os brancos tinham adquirido fama e dinheiro, tocando a música dos negros. A idéia dos *boppers* do jazz moderno era inventar um ritmo que os brancos ou principiantes não fossem capazes de executar, apenas os músicos de fato. Nas reuniões feitas pelos colegas idealizadores da vanguarda negra, o pianista Telonius Monk dizia: “Nós vamos criar algo que eles não possam roubar, por não saberem tocar” (Calado, 1990, p.151). E criaram o *bop* ou *bebop* a partir das *jam sessions*. Durante os intervalos ou quando encerrava o horário de trabalho nos bares, cabarés, clubes, os jazzistas negros se reuniam entre si – nas rodas de *jam sessions*, onde tocavam as músicas e os ritmos de sua preferência, adotando a improvisação como *leitmotiv* da performance artística.

Na década de 40, as *jam sessions* surgem como uma espécie de laboratório de improvisações, desafios e experimentação musical do *jazz/bebop* e, sobretudo, uma atitude consciente contra a música comercial e a degradação da tradição da música negra. Na perspectiva afro-brasileira, diria que a *jam session* foi um drible-de-corpo, uma pedalada, um gol de placa numa partida de futebol ou ainda uma rasteira numa roda de capoeira contra a música de consumo para as massas. As improvisações criadas na hora das seções eram

posteriormente reelaboradas e passavam a fazer parte do repertório dos músicos nas apresentações em público ou gravações. Os jazzistas negros estavam divididos entre os dois mundos - “tocar para músicos e tocar para o público” (Hobsbawm, 1990, p.92), situando-se, assim, no entre-lugar da música.

A *jam session* é caracterizada pela improvisação musical. O desempenho do *bopper* solista depende da colaboração do grupo, dos membros da banda que fazem a base para o improviso, assim como o capoeirista conta com a disposição do adversário e o coro de vozes e palmas dos integrantes da roda para transmitirem energia ao jogo. O improviso do capoeirista pode acontecer em duas instâncias: a) na improvisação das cantigas, executadas pelo cantor solista que se apóia no refrão ou na resposta do coro de vozes da roda; b) na performance dos capoeiristas durante a luta propriamente dita. Na *jam session*, o *bopper* estuda as experiências musicais da sua coletividade, ao mesmo tempo em que suscita a competição, o desafio, a disputa durante a performance dos jazzistas, além de simbolizar uma forma de contestação, de protesto e resistência à hegemonia da música comercial. Quanto ao caráter competitivo do *bebop*, as opiniões divergem de pessoa para pessoa. Ralph Ellison remete à dinâmica interna do *jazz* e seus aspectos contraditórios, protagonizados pelo *jazzman* no interior do grupo como a disputa e a interatividade no processo de criação, da improvisação musical.

Existe nisto uma contradição cruel implícita na própria forma de arte. Pois o verdadeiro jazz é uma arte de afirmação individual no interior e contra o grupo. Cada momento de jazz verdadeiro... brota de uma disputa na qual o artista desafia todo o resto; cada vôo solo, ou improvisação, representa (como as telas de um pintor) uma definição de sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como elo na cadeia da tradição. Dessa forma, porque o jazz encontra sua própria vida na improvisação sobre materiais tradicionais, o Jazzista deve perder sua identidade mesmo quando a encontra... (Ellison, apud Gilroy, p.168-9).

A assertiva acima pode ser estendida indubitavelmente à capoeira, enquanto luta ou canto que se permite à improvisação através das quadras e ladainhas; e a outras culturas negras associadas à tradição popular afro-descendente, como a embolada, o *hip hop* ou o aboio dos vaqueiros nordestinos. Embora o caráter competitivo da improvisação seja contraditório, enquanto forma de afirmação pessoal do sujeito negro, o improviso estimula, instiga a criação do indivíduo no interior da coletividade, indicando novas perspectivas para o grupo e o sujeito negro. A história das *jam sessions* atesta a visão de Ellison que relaciona o *jazz* à competição. Mas não se trata apenas de competir por competir. O desafio merece uma análise mais significativa e profunda na composição da cultura negra. Dessa forma, a improvisação se processa como jogo criativo, que se apóia na tradição e na dinâmica das culturas negras diaspóricas para testar os limites do indivíduo no interior da sua coletividade, ao mesmo tempo em que, a partir da performance, cria e revisa estratégias para superar as dificuldades dentro ou fora do espaço de atuação do grupo, fundindo-se o improviso criativo à tradição.

A capoeira se fundamenta nessa cosmogonia das culturas afro-brasileiras. A linguagem gestual do corpo performa a coreografia plástica da ginga. Esta dança negaceada através do fingimento da luta dramatizada imprime objetividade e explosão aos golpes alongados, seguidos de esquivas rápidas e contragolpes contra o oponente. O jogo mais competitivo da Capoeira Regional se define por essa sucessão de improvisações durante a luta. A ginga serpenteada do capoeirista é similar aos gestos dos saxofonistas, trompetistas, trombonistas, bateristas, pianistas das bandas de *jazz* que se contorcem durante a performance ao executar seu instrumento. Nas rodas da Regional, o floreio é o improviso ornamental dos capoeiristas. Esse tipo de acrobacia aérea ou no solo embeleza a capoeira, dando-lhe um caráter de espetáculo. Nesse sentido, o floreio corresponde à improvisação do *jazzman* da música de New Orleans, à “ornamentação ou *embellishment*” (Bailer, apud Calado, 1990,

p.46) do jazz clássico que corresponde à geração de Louis Armstrong. A improvisação do jazz moderno ou *bop*, representado pelos *boppers* Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Telonius Monk e outros, atingiu dimensões mais radicais a ponto do estraçalhamento de uma música executada resultar na criação de uma nova música.

A essência da capoeira não consiste unicamente em derrotar o parceiro, mas também aprender com os seus erros e acertos, tramando a cada momento um golpe inesperado contra o adversário, que providencialmente improvisará uma esquiva, acompanhada de contragolpe como defesa e réplica ao ataque do oponente. Daí o caráter contraditório, ambíguo e plural da capoeira por ser canto poético, dança, brincadeira, cultura de resistência e luta. Por isso, o capoeirista deve estar sempre em alerta, de olho bem aberto, perscrutando os movimentos do outro, estudando seu jogo, como numa partida de xadrez, olhando no olho do adversário para evitar surpresas desagradáveis. Na Bahia das primeiras décadas do século XX, a roda de capoeira era chamada de “vadiação”. Isso provavelmente como forma de mascarar a função guerreira da luta, no sentido de fugir à repressão policial. Daí o significado lúdico e perigoso da arte marcial brasileira - uma faca de ponta que pode furar – parafraseando a metáfora das cantigas de capoeira. Assim como o jazzista numa *jam session*, o capoeirista numa roda de capoeira desafia e aprende a jogar com os companheiros do grupo, como preconiza esta cantiga interpretada por Mestre Bimba:

Vai você,

Vai você...

Dona Maria (coro)

Como vai você?(coro)

Joga bonito

Que eu quero aprender.

(Bimba, 2002, faixa 3)

Em Kansas City, o baterista Jo Jones afirmava que a *jam session* tinha o significado de “estudar”, experimentar, divertir, ser “válvula de escape” (apud Hobsbawm, p.94), negando assim a faceta competitiva do *jazz* negro. Contudo, mesmo entre os jazzistas da época as opiniões são divergentes quanto ao caráter do desafio na arte de improvisação do *jazz/bebop*. Mary Lou Williams escreveu sobre a disputa nas *jam sessions*, revelando o significado reterritorializador da música negra através do “solo improvisado” do *jazz*, da competitividade e do desafio propagado por Hawkings frente aos membros da coletividade de músicos, demonstrando a euforia dos seus parceiros e a vontade irredutível de tocar do *bopper* protagonista da ação performada: o vigor e a criatividade do solo orquestral do jazzista negro no decorrer da performance musical. Isso quando se dá a aparição ontológica do saxofonista Hawkings, que instiga a presença dos músicos da cidade para tocar, medir suas experiências e aprender com ele, um músico já consagrado.

A notícia de que Hawkings [o melhor saxofonista do período – FN] estava em Cherry Blossom se espalhou rapidamente e, em meia hora, lá estavam também Lester Young, Ben Webster, Herschel Evans, Herman Walder e um ou dois tenores desconhecidos se amontoando no clube para tocar. Bean (apelido de Hawkings) não sabia que os tenores eram tão bons e não conseguia se controlar, embora tivesse tocado durante toda a manhã. Naquela noite eu estava cochilando quando, às 4 da manhã acordei com alguém batendo na janela. Abri a janela e lá estava Ben Webster. Ele disse: “Levante-se, gatinha, estamos jamming e todos os pianistas estão cansados. Hawkings tirou a camisa e continua tocando. Você tem de vir” (Williams, apud Hobsbawm, p.94).

Esse tipo de assédio acontece também durante os encontros e jogos brasileiros de capoeira. Quando Mestre Camisa, o ícone da Capoeira Regional contemporânea, visitou a cidade de Teresina, em 2004, os capoeiristas do evento ouviram com atenção as palestras e

ensinamentos do Mestre. Todos nós desejamos jogar na roda com ele e os que tiveram esse mérito se sentiram imensamente honrados. Para um capoeirista consciente, nada lhe é mais valioso do que jogar com o professor ou mestre, de quem poderá aprender com mais apuro os fundamentos da luta, mesmo que isso lhe custe alguma rasteira, banda, cabeçada ou tesoura, o que faz parte do aprendizado de um capoeirista. Nesse contexto, a performance de Hawkings, narrada acima, remete também ao imbatível Mestre Bimba, o criador da Capoeira Regional, quando nos anos 30, também sem camisa, aparecia estampado nas manchetes dos jornais de Salvador, exibindo sua compleição atlética para desafiar no ringue todos os mestres de capoeira e lutadores de quaisquer modalidades de luta da capital baiana. Na época, Bimba venceu a todos que ousaram atender aos seus desafios no ringue.

Na capoeira, dependendo da circunstância, o desafio pode também constituir um desacato, principalmente se esse desafio é dirigido ao mestre por um capoeirista jovem ou hierarquicamente inferior. Ouvi contar nas rodas de capoeira, que um dia apareceu um capoeirista na academia de Mestre Bimba e o desafiou. Ele se dirigiu ao mestre em tom de ameaça: - “Eu quero jogar com você”. Bimba respondeu: - “Pode jogar. Fique à vontade”. E o jovem retrucou: - “Eu quero jogar com você.” O mestre já era um homem maduro. Seus alunos insistiram... queriam “comprar a briga” contra o jovem presunçoso. - “Deixem ele...” Disse o mestre, transmitindo sua habitual calma, segurança e sabedoria. Quando estava se chegando ao final da roda, o mestre foi ao pé do berimbau e chamou o moço para jogar. O adversário ingenuamente saiu num aú⁶ e Bimba deu-lhe um ponta-pé na boca, quebrando os molares do desafiante e fazendo sua boca sangrar. Este interrogou sobressaltado - “O que isso mestre?” E Bimba respondeu - “É pé, meu filho!...” Anos mais tarde, o ex-desafiante, que se tornara o famoso e valente Mestre Traíra, contava o episódio nas rodas de Salvador para os capoeiristas jovens e gabava-se de ter sido o único capoeirista da Bahia, que tivera a coragem

⁶ Aú - “salto com as pernas para o ar, fazendo apoio com as mãos no solo, voltando, em seguida, à posição inicial, funcionando como defesa numa fuga” (Bola Sete, apud Lima, 2005, p. 57).

em desafiar o lendário Mestre Bimba. Este inventor da capoeira moderna criou vários estilos de cantos, toques/ritmos de berimbau, fundamentos e métodos para o ensino da Regional.

Os *jazzistas* experientes instigaram os músicos jovens ao resgate da tradição. Assim, o *bebop* se tornava uma espécie de renascimento do *jazz* negro nos anos 40. O *jazz* não se desvinculara da sua origem popular, embora tenha passado pelo já citado processo de evolução que se inicia com a música de New Orleans no começo do século XX, atingindo o auge do sucesso nas casas de *show* e bares do Harlem dos anos 20, em Nova York, nos cassinos de Chicago e outras cidades dos Estados Unidos, para finalmente chegar à fase de protesto e revolução musical do *bebop* com suas *jam sessions*, que surgiram nas “primeiras décadas de 1940” (Lopes, 2004, p.110) alcançando maior notoriedade no Minton’s Playhouse, no Harlem, em Nova York, onde tocavam os *boppers* negros: o saxofonista Charlie Parker (Bird), o trompetista Dizzy Gillespie, o pianista Thelonious Monk e o baterista Kenny Clarke. No DVD intitulado *O triunfo de Charlie Parker* (Giddins, 2003), Gillespie relembra os anos 40/50 de efervescência do *bebop* no Harlem, do ir e vir dos músicos que transitavam de um bar a outro após encerrar o seu horário de trabalho, dirigindo-se a outros bares com o intuito de assistir a apresentação dos colegas. Nessas ocasiões, os músicos visitantes eram convidados ou ofereciam-se para dar uma “canja”, que no jargão musical significa tocar voluntariamente, solidarizando-se ao amigo ou amigos que trabalhavam em cabarés noturnos com horários mais prolongados, estendo-se madrugada adentro e mesmo até ao amanhecer. O ritmo influenciou intelectuais, escritores e poetas negros do Renascimento do Harlem, como também uma geração de jovens escritores brancos nos Estados Unidos dos anos 40/50, cujo movimento literário de contracultura ocidental recebeu o nome de *Beat Generation*.

As principais personalidades do *jazz* negro norte-americano são filhos de famílias pobres. Entre os nomes já referenciados, cabe citar os que alcançaram maior destaque no cenário mundial, como Louis Armstrong que, com sua voz rouca e negra e seu sax, conseguiu

emocionar o mundo e foi responsável por grandes sucessos mundiais, Bessie Smith, Duke Ellington, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Miles Daves e tantos outros. No Brasil, teve maior destaque o saxofonista Pixinguinha, que se tornou um mito da música popular brasileira.

A cultura negra vem refazendo os caminhos da memória ancestral que foram danificados na travessia do navio negreiro. A escravidão foi um abismo enorme, do qual o negro não conseguiu ainda se refazer das suas marcas. Ela destruiu civilizações inteiras, línguas, histórias e memórias seculares. Confundiu tudo. Foi uma desumanidade sem limites, um fantasma que continua a nos aterrorizar, disfarçado sob as máscaras do racismo. A escravidão foi o inferno do africano na Diáspora. Ela “desumanizou” a todos: a sociedade moderna, os senhores e os escravos. No dizer de Toni Morrison: “Eles tiveram de desumanizar, não só os escravos, mas a si mesmos”(apud Gilroy, p. 412). Desde os primeiros tempos da escravatura, o cativo procurou virar as páginas dessa história de crueldades, tentando recuperar sua humanidade e a humanidade do branco escravista através das canções e narrativas trazidas da África ou recriadas no Novo Mundo pelos negros, com o intuito de romper os muros da prisão psico-social.

A capoeira e o *jazz* encarnam “a memória do corpo e da voz” (Martins, p.73), que performam a resistência social e cultural do negro através da música, do canto, da dança ou da luta. Nesse sentido, as cantigas de capoeira invocam ostensivamente a busca simbólica do paraíso perdido dos capoeiristas – Aruanda, o signo da utopia africana. Na encruzilhada do *jazz/blues* há bifurcações que se conectam ao território das duas modalidades de capoeira: a Capoeira Angola e a Capoeira Regional. Nas páginas seguintes, falarei da memória histórica da capoeira: origem, evolução, cantos, ritmos, ginga, ritos, performance e sua função social enquanto luta quilombola de resistência ao escravismo, bem como do seu caráter lúdico enquanto cultura de entretenimento e prática desportiva, retomando outros pontos de cruzamento com o *jazz* e o *blues*.

9.2 Capoeira e memória: identidade e função social

MESTRE DOS MESTRES

Manoel dos Reis Machado (bis)

foi embora e nos deixou

Deus lhe ponha em bom lugar

pois é merecedor

Foi o rei da capoeira

foi ele que me ensinou

Ele foi mestre dos mestres

meu mestre que Deus levou

Se não joga mais na terra

pode lá no céu jogar

com Traíra e Besouro

Aberrê e Waldemar

Ele foi rei aqui na terra

e hoje é rei em outro lugar

Camará

Iê Viva meu Mestre

Iê Viva meu Mestre Camará (Coro)

Iê que me ensinou

Iê que me ensinou Camará (Coro)

Iê a capoeira

Iê a capoeira Camará (Coro)

Iê viva a Bahia

Iê viva a Bahia Camará (Coro)

Iê dá volta ao mundo

Iê dá volta ao mundo Camará

(Mestre Camisa, 1997, p.10)

A capoeira é um diálogo de corpos: eu venço quando o seu corpo não tem mais respostas para as minhas perguntas. (Mestre Pastinha, apud Lima, 2005, p.16)

A roda de capoeira se movimenta no sentido anti-horário, simbolizando resistência, transgressão, ruptura ou deslocamento dos sistemas de opressão escravistas e pós-escravistas. O ritual da capoeira é performado dentro do círculo, no interior da roda que expressa o *ethos* cosmogônico das culturas africanas. A roda invoca a idéia de metamorfose, transformação, mudança, dinâmica e, sobretudo, o lugar da encruzilhada cultural da Diáspora americana.

Assim, a ladainha é o lamento por excelência das cantigas de capoeira. Esta cantiga louva, saúda, conta a saga e fala dos valores de capoeiristas anônimos e mestres consagrados: honra, sabedoria, coragem, glórias ou infortúnios. A ladainha é o gênero que apresenta maior afinidade e semelhança com o ritmo melancólico e as canções tristes do *blues* dos negros norte-americanos. Ela introduz uma “saudação no início do jogo da Angola [ou da Regional], podendo ser um aviso, uma reza, um lamento, um desabafo, um agrado, ou um desafio” (Mattos, 1995, p.12). A ladainha é uma espécie de *blues* da capoeira, que expressa a melancolia e o canto triste do narrador solista marcado pelo ritmo do berimbau. Em geral, propicia a interferência ou a resposta do coro de vozes no final da canção, permitindo os pequenos improvisos do solista.

A ladainha em epígrafe, “Mestre dos mestres”, de Mestre Camisa, celebra a memória de Manuel dos Reis Machado, o lendário Mestre Bimba. A cantiga fala das qualidades do mestre: sabedoria, espiritualidade, respeito e da amizade que se construiu durante sua convivência com os alunos. A morte de Bimba, em 1974, causou grande comoção e tristeza entre os capoeiristas, cujos sentimentos de ausência e dor são revelados na canção citada acima. Esse tipo de invocação à memória dos ancestrais é também um grito de liberdade, que inspira resistência e coragem, chamando, evocando o transe emocional do capoeirista para ele participar do rito, jogar na roda. O “Iê” é uma expressão invocatória, interjetiva e onomatopaica, peculiar à capoeira, quando na roda o mestre chama atenção do grupo para lhe transmitir uma mensagem importante, encerrar o jogo ou indicar uma pausa. Nessa ladainha, a onomatopéia de significação mítica “Iê” é repetida enfaticamente, adquirindo função encantatória através da saudação ao “Mestre”, à “Bahia”, à ancestralidade durante a performance para invocar o transe emocional do capoeirista. Este rito poético é similar às expressões onomatopaicas e invocatórias dos cantos ritualísticos dos *babalorixás* dos *candomblés* e *umbandas*, dos pastores das igrejas evangélicas norte-americanas, *bluesmen*,

jazzmen ou *griots* africanos. Já a expressão “volta ao mundo” é o giro circular dado pelos dois lutadores, no interior da roda e no sentido anti-horário, depois de terem feito uma pausa no jogo e voltarem ao pé do berimbau para o reinício da luta. Nesse ínterim, os parceiros permanecem atentos aos gestos do outro, caminham lentamente seguindo os passos do parceiro, mantendo uma distância considerável para evitar um golpe inesperado.

Em “Mestre dos mestres”, Bimba é mitificado como “rei” da capoeira e mistificado na cena em que se encontra no “céu” com outros mestres célebres - alguns seus contemporâneos e outros mais antigos, para jogar capoeira. Assim, na tradição da capoeira, a figura dos mestres é venerada pelos membros do grupo. Eles são lembrados nas invocações laudatórias das ladainhas que possuem o ritmo lento, o estilo do cantar gritado, gemido e chorado, semelhante ao lamento triste das canções de *blues*. A estética, a estrutura da ladainha também apresenta similaridades com o jazz e o *blues* negro. Estes cantares são marcados pelos paralelismos, as repetições de palavras ou versos no início e no interior da composição. O padrão da “chamada e resposta” é outro elemento característico dessas canções populares, que assinala a correlação do canto do solista e a as vozes do coro, respectivamente, evidenciados aqui, nas cinco últimas estrofes da ladainha epigrafada, cuja forma de versejar é denominada chula. Esse “cântico da capoeira, realizado ao final da ladainha, quando acontece a saudação entre o solista e os demais jogadores” (Lima, 2005, p.76). Embora o *blues* tenha evoluído para um tipo de expressão individual, suas canções trazem as marcas da influência dos cantos ritualísticos e coletivos da roda, como nesta letra do *bluesman* Robert Johnson, marcada pela repetição de versos no início e no interior da canção que suscita a tradição através da “chamada e resposta” das canções populares da diáspora negra: “Quando o trem se aproximou da estação / Eu a mirei nos olhos (bis) / Eu me senti tão solitário, tão só / Que não pude senão chorar / ... Quando o trem deixou a estação / Com suas duas luzes traseiras (bis) / A luz azul

era os meus blues / E a luz vermelha minha mente / Todo meu amor é em vão”⁷ (Johnson, apud Miranda, 2003, p.9).

Remetendo à função do canto na roda de capoeira, a ladainha prepara o capoeirista para o início do jogo na roda. Durante a execução dessa cantiga, todos voltam sua atenção para a narrativa do cantor solista, que conta a história dos antepassados negros, a saga de um mestre já falecido, os feitos e ações heróicas do capoeirista, uma lição de vida, uma paixão amorosa mal resolvida, etc. A ladainha tem algo similar ao “pedido de licença”, que dá início à apresentação de diversas manifestações populares afro-brasileiras, como o canto dos trabalhadores escravos dos garimpos de Minas Gerais, gravado na voz da cantora Clementina de Jesus juntamente com outros intérpretes negros: “Ia uê ererê aiô gombê / Com licença do curiandamba, / com licença do curiacuca, / com licença de sinhô moço / com licença de dono de tera”⁸ (s.d., faixa 1). Desse modo, na roda de capoeira, somente após a execução da ladainha, a dupla de capoeirista acororada ao pé do berimbau dá início à luta. A cantiga “Mestre dos mestres” recupera a memória de nomes significativos que marcaram a evolução histórica da capoeira contemporânea, como os mestres Bimba (Manuel dos Reis Machado), Traíra, Besouro, Aberrê e Waldemar.

A capoeira nasceu no Brasil. Resultou da fusão de várias lutas, danças-lutas, danças acrobáticas, ritos de cerimônia e cantos de expressão africana *negralizados*, trazidos da África pelo cativo negro. A capoeira foi recriada em território brasileiro pelos bantos, que habitaram a região da atual Angola. Esses povos foram transplantados para o Nordeste do Brasil, cuja mão-de-obra escrava foi absorvida pelos diversos setores da economia brasileira e

⁷ Tradução de Carlos Eduardo Ortolan Miranda “When the train rolled up the station / I looked her in the eye (bis) / Well I was so lonesome, I felt so lonesome and I could not help but cry...When the train, it left the station / With two lights on behind (bis) / Well the blue light was my blues / and the red light was my mind / All my love’s in vain” (Jonhson, Robert, apud Miranda, “Poesia e blues”, in *Cult.* Ano VI – n°7. São Paulo: Editora 17, 2003, p.29).

⁸ “Canto I” “(O cantador pede licença “ao mais velho, ao cozinheiro que também sabe cantar, ao sinhô moço e ao dono da terra” (ou lavra) para poder cantar)”. Gravação em CD, com a interpretação de Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme. *O canto dos escravos*. Estúdio Eldorado Ltda, s.d. Cantigas extraídas do livro *O negro e o garimpo em Mina Gerais* (Editora José Olympio, 1943), de Aires da Mata Machado Filho.

especialmente pelo sistema de plantação dos engenhos de cana-de-açúcar. A capoeira é fruto desse contexto histórico-social e teve função significativa como instrumento de libertação e resistência bélica do negro fugitivo, que criou estratégias de autodefesa contra a desumanização imposta pelo cativo. O testemunho de Mestre Bimba sobre a Capoeira Angola revela esse caráter libertador da capoeira durante o período escravista, bem como a gênese e a evolução da luta no território nacional, significando a tradição da memória oral transmitida de geração a geração pelo próprio negro da Diáspora. O testemunho de Bimba esclarece a etimologia da palavra capoeira, seu caráter guerreiro e libertário:

A Capoeira Angola é a primitiva, conforme eu ainda não era nascido quando apareceu. Dentro do meu conhecimento, a capoeira nasceu nas senzalas, nos engenhos, onde os negros trabalhavam... E porque não se conhecia a capoeira, o termo foi criado dos matos, quando apareceu... Quando o capitão do mato ia pegar os negros, então, que os senhores mandavam, [os negros] defendiam-se com pontapés, joelhada, marrada e cabeçada, e sempre, constantemente, [...] com o rabo-de-arraia (Bimba, 2002, faixa 16).

Talvez o primeiro registro histórico a dar notícias da capoeira no Brasil seja o de 1624, quando ocorreu a invasão de Pernambuco pelos holandeses. A guerra empreendida pelo invasor batavo enfraqueceu as estruturas do regime escravista, o que possibilitou involuntariamente a “fuga em massa” dos cativos africanos para os quilombos da região, especialmente para Palmares. As várias empresas militares para capturar os quilombolas e destruir os quilombos foram frustradas, pois os negros fugitivos demonstraram superioridade nas batalhas contra as forças oficiais inimigas, pois os negros “sabiam aplicar [...] um jogo estranho de braços, perna e troncos, com tal agilidade e tanta violência, capazes de lhes dar uma superioridade estupenda” (Areias, apud Moura, 2004, p. 85).

A capoeira é uma luta, arte que reúne poesia/canto, música, dança e dramatização durante a performance. Em geral, os cativos não possuíam armas de fogo, facões, facas para se defender durante a fuga para os quilombos. Usavam o próprio corpo como autodefesa, aplicando golpes mortais de capoeira contra feitores e capitães do mato, que tentavam recapturá-los para o serviço escravo. Assim, a palavra capoeira é de origem tupi e transmite um sentido plurissignificativo:

O cesto de transportar aves que os negros de ganho levavam à cabeça, ou o mato onde se refugiaram os negros fugidos, esse misto de jogo atlético, luta e dança nada mais é que a recriação, em terra brasileira, de danças acrobáticas angolanas como a *Úmudihu* dos Quilengues e a *N'golo* da região de Mucope, na Huíla (Lopes, 1988, p. 158).

A “dança-luta” trazida pelos bantos para o Brasil, é também conhecida como “dança da zebra”, em cujo ritual o adversário tenta atingir o rosto do outro (Filho, 2005, p.16). Nei Lopes alude à *n'golo* como sendo a mesma *bassula*, rito da tradição pastoril dos povos do sul de Angola: “executada nas cerimônias de iniciação das moças pelos rapazes a elas pretendentes, ao som do *hungu* ou *m'bolumbumba* que é o nosso berimbau de barriga” (Lopes, 1988, p.159).

Frente às circunstâncias adversas na terra do cativo, o africano fundiu os golpes da antiga *bassula* aos golpes, acrobacias e gingas procedentes de diferentes lutas da tradição africana, como o “batuque, também chamado *perxada*” (idem) – o mesmo que *dibanda*, em *quibundo* – que na capoeira recebe o nome de “banda”. Mas foi, sobretudo, o cruzamento da cultura tradicional do africano com a realidade emergente do negro na Diáspora brasileira, bem como a paisagem natural, as condições histórica, social, econômica e cultural, que propiciaram a invenção de uma luta tão aguerrida, violenta e mortal, como a capoeira. O

registro da memória oral dos capoeiristas antigos revela que a partir da observação da “briga dos animais”, o negro criou os fundamentos da luta: golpes, esquivas, contragolpes, floreios, ataque e defesa, inspirados na fauna e na flora brasileira. Essa simbiose foi fundamental no processo de transição e evolução da capoeira, na criação de novos golpes, na objetividade e explosão desses golpes durante a luta. Acerca da origem e evolução da capoeira no Brasil, destaco este testemunho esclarecedor do especialista Mestre Almir das Areias, que remete à observação dos animais da fauna brasileira pelos capoeiristas africanos:

Assim, imitando os gatos, macacos, cavalos, bois, aves, cobras etc. os negros descobrem os primeiros golpes desta luta: das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada; dos coices de cavalos, bois e outros animais, podem ter surgido a chapa e o esporão; da forma de ataque da arraia, do tatu ou do jacaré, que guinando os corpos tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia, ou a meia-lua-de-compasso; dos pulos e botes dos animais, podem ter surgido os saltos da capoeira, como o salto do maçado (sic) [macaco], o pulo do gato e o aú; e das pernadas e calços, nas horas de brincadeiras e correria, pode ter surgido a rasteira (Areias, apud Moura, 2004, p. 85).

Apesar das controvérsias quanto à africanidade da capoeira, torna-se impossível negar a “banda, a ginga e o berimbau” (1988, p.159), enquanto ingredientes culturais trazidos da África pelos bantos escravizados nas fazendas do recôncavo baiano e terras circunvizinhas, região onde foi registrada a maior concentração de cativos africanos e, conseqüentemente, o maior número de quilombos habitados por negros fugitivos.

A ginga é o movimento básico da capoeira. A dança do disfarce, o negacear que transmite beleza e plasticidade à luta, ao jogo de corpo na roda. Para o Mestre Pastinha, a ginga “significa uma perfeita coordenação de movimentos do corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes” (1988, p.50). Entre outras prováveis origens africanas, o termo ginga ou gingar veio

da palavra *yenga*, em *umbundo*, que significa “oscilar” (Lopes, 2003, p.109), que corresponde ao vai-e-vem oscilante do corpo que gira de um lado a outro, mandingueiro, malicioso e dissimulado no jogo da capoeira. No livro *Identidade e solidariedade na literatura brasileira*, a partir da leitura dos poemas do afro-brasileiro Luís Gama, relaciono o termo ginga à evocação da memória histórica da legendária rainha Ginga (ou Nzinga) dos reinos Dongo e Matamba, situados na região de Angola, que se tornara o maior centro exportador de escravos para a cultura canavieira do Nordeste brasileiro. O nome da rainha angolana é revisado e adquire significações histórica e social no processo de reconstrução da memória e da identidade cultural afro-descendente, tornando-se ícone da resistência negra na diáspora brasileira. Assim, o vocábulo Ginga que remete à rainha guerreira e astuta:

Migrou da África para o Brasil como lugar da resistência negra, do resgate positivo e emblemático da nossa ancestralidade, uma vez que o nome da rainha africana é recuperado pela memória oral e a escrita nas manifestações da cultura dos descendentes de cativos. Daí é o que me parece, o verbo gingar ou o substantivo ginga para se designar o jogo de corpo, o movimento ágil, cadenciado, circular [em espiral], dançante, a mandinga [a malandragem] da capoeira e do capoeirista. [...] Como costumava dizer Mestre Bimba: “a Ginga é a alma do Capoeirista”. A capoeira é música, canto, dança [teatro] e luta (Ferreira, 2005, p. 148-9).

A capoeira é a luta dos quilombolas, uma resistência bélica dos cativos rebelados em Palmares. O negro criou em torno da luta uma atmosfera dramática de fingimento e camuflagem através do encantamento suscitado pela música, o canto, a dança, os gestos ou a ginga para negacear o jogo, quando nas senzalas se notava a aproximação do feitor ou do senhor de escravos. Isso certamente justifica a execução do samba-de-roda e do maculelê durante as rodas, exibições ou espetáculos de capoeira de hoje. A brincadeira, a dança era uma estratégia consciente para disfarçar a luta. Os cativos mudavam sutilmente o ritmo da

capoeira para o batuque, com o objetivo de confundir o inimigo. Assim, a capoeira é um tipo de cultura de encruzilhada que teve de aceitar ou recusar as negociações e diálogos com a sociedade brasileira escravista e pós-escravista. Isso demonstra a dinâmica da luta, a relação contínua entre a tradição e a vida social dos negros que resultam na reinvenção da memória e construção da identidade cultural dos negros em Diáspora.

Ainda no período colonial, no final do século XVIII, havia no Rio de Janeiro um tipo de capoeirista aclimatado à vida urbana, distinto dos quilombolas e cativos de corpo rijo e atlético que viviam na região canavieira do Nordeste brasileiro. No Rio, esse capoeirista urbano era temido e respeitado por todos mesmo pelo “próprio quadrilheiro da justiça” (Carneiro, 1991, p. 211-2). Até que em 1821, com o intuito de conter os excessos de alguns capoeiristas, o governo proibia a capoeiragem, estabelecendo castigos corporais e outras formas de repressão contra os transgressores. Na Bahia, o capoeirista usava uma “argolinha de ouro na orelha, como insígnia de força e valentia, e o nunca esquecido chapéu à banda” (Quirino, apud Carneiro, idem), que o distinguia dos outros negros. Os governos monárquico e republicano tentaram a todo custo extinguir a capoeira do Brasil, reprimindo os capoeiristas com açoites, pena de reclusão, seguida de deportação para os estrangeiros. Inclusive, forçando os negros acusados de capoeiragem a combater nas frentes de batalhas na guerra contra o Paraguai. Nessa época, milhares de escravos brasileiros foram também enviados para essa missão, causando uma grande baixa nas fileiras dos soldados negros. Contra sua vontade ou iludidos pelas promessas de emancipação, nem sempre cumpridas, a grande maioria dos soldados brasileiros era formada por esse contingente de infelizes, enquanto a vida dos filhos dos senhores brancos era preservada. Contudo, vários capoeiristas negros se distinguiram no campo de batalha pela bravura e coragem. Isso fez com que alguns ex-escravos regressassem da guerra, ocupando o posto de oficial do Exército brasileiro. Fatos como esses foram decisivos para apressar a assinatura da Abolição da Escravatura, considerando que, uma vez

terminado o conflito, os oficiais negros se recusaram a participar das diligências militares para capturar escravos fugitivos, uma das ações executadas pelo Estado antes da guerra. Tal comportamento acarretou a fuga em massa dos escravos das plantações de café do Sudeste do Brasil, tornando essa situação fora do controle das milícias particulares e capitães-do-mato contratados pelos senhores de escravo. A ladainha “Guerra do Paraguai”, do piauiense Borracha, relata os feitos heróicos de um capoeirista anônimo, ex-escravo, que regressa da batalha como soldado engajado às forças do governo:

GUERRA DO PARAGUAI

Capoeira foi lutar, ai meu Deus

na Guerra do Paraguai

Pediu sua proteção

lá no pé do berimbau

Capoeira pediu força

fez no peito um sinal

Capoeira era valente

era um grande lutador

Capoeira foi na guerra

o mais bravo matador

Capoeira agora é livre

não é mais um revoltado

Capoeira que era escravo

hoje é um grande soldado

Capoeira a Deus louvou

pediu sua proteção

Capoeira é vencedor

tem no peito um medalhão

Camaradinha...

(Borracha, apud Camisa, 1997, p.21)

“A repressão policial quase dizimou a capoeira no Rio de Janeiro e Pernambuco” (Lima, p.25). No entanto, na Bahia, a capoeira nunca deixou de ser praticada. Em 1934, Getúlio Vargas legalizava a capoeira. Isso depois do Presidente ter assistido a uma exibição apresentada por Mestre Bimba. A liberação da capoeira foi autorizada com algumas restrições, consentindo-se sua prática apenas nos recintos fechados das academias. Contudo, em 1918, em Salvador, Bimba usando da malandragem de capoeirista já havia fundado o Centro de Cultura Física Regional – CCFR, nome disfarçado da Academia do Mestre Bimba, “reconhecida em 1937 pela Secretaria de Educação e Cultura do Ensino Secundário” (Itapoan, 1994, p. 21), tornando-se a primeira academia de capoeira legalizada por uma instituição governamental.

9.3 As vertentes da capoeira: Angola e Regional

Há dois estilos de Capoeira: a Capoeira Angola e a Capoeira Regional. A primeira é a tradicional, antiga criação dos escravos africanos e a última é a moderna, a baiana, invenção

de Mestre Bimba. Criada no transcorrer dos anos 1920. A década de 30 do século passado foi o momento do grande salto da capoeira, quando desponta uma geração de grandes capoeiristas na Bahia. Essa época de efervescência dava lugar à projeção de nomes, que se tornaram mitos da capoeira como Manuel dos Reis Machado (1899-1974), o Mestre Bimba da Regional e Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), o Mestre Pastinha da Angola. Mas o pulo do gato da capoeira foi dado por Bimba, ao criar a Regional, inspirado na capoeira tradicional, da qual tivera como mestre o africano Bentinho. Bimba se inspirou também no batuque, cuja dança-luta fora-lhe ensinada pelo seu próprio pai, que era mestre de batuque. Ele foi o divisor de águas da história da capoeira no Brasil, que pode ser dividida em duas fases – antes e depois de Bimba.

Com o surgimento da Regional, a Angola não perdeu seu prestígio e gozava do privilégio de ser considerada a arte “mais pura” e “autêntica”. Era a preferida dos artistas e intelectuais da época. Continuava sendo praticada pelo povo com a mesma intensidade nas rodas de rua, barracões ou terreiros de Salvador. Em 1941, Mestre Pastinha fundava a primeira academia da Capoeira Angola. Nos anos 40, 50 e 60, o Barracão do Mestre Waldemar da Paixão se tornava o centro de encontro e diversão dos capoeiristas baianos (Abreu, 2003, p. 34), uma referência importante para turistas estrangeiros, artistas e intelectuais. Toda ruptura é traumática e não podia ser diferente para os angoleiros que negavam a autenticidade da Regional e criticavam a atitude de Bimba, por considerarem que ele havia abandonado a Angola e os colegas negros: “Ele abandonou a cor dele. Mas sabe o que é? O preto, para dar uma miçanga ao mestre, é um deus-nos-acuda. Não tinha dinheiro para pagar. O branco dava boa vida a Bimba” (Waldemar, apud Abreu, 2003, p.52). Mas essa questão já foi superada com a disseminação da capoeira entre todas as camadas sociais da população brasileira, inclusive em universidades e países de todos os continentes.

Cabe aqui indagar sobre a essência, fundamentos e filosofia que torna a Angola diferente da Regional. Se jogada com estilo a Angola é mais elegante, o jogo é mais suave, mandingueiro, cheio de malandragens, máscaras, tramas e disfarces. Os capoeiristas mais hábeis deslizam ao modo dos felinos, “à maneira de gatos, onças ou leões” (Ott, apud Abreu, 2003, p.35). Os capoeiras projetam-se um sobre o outro, sem tocar ao corpo do parceiro ou adversário. O jogo de Angola adquire maior desenvoltura, plasticidade, malícia e fingimento através da ginga ou coreografia da dança-luta, quando os capoeiristas são exímios lutadores e possuem “traquejo, elegância e picardia” (id., p.36). Contudo, a Regional possui o trunfo das acrobacias aéreas, floreios, beleza plástica, negaça, esquivas, explosão e objetividade dos golpes deferidos contra o adversário. Em geral, o capoeirista regional possui compleição física de atleta mais do que os angoleiros. Por exemplo, na “Especialização para alunos Formados”, Bimba iniciava os alunos em treinamentos de guerrilha através de exercícios de força e resistência física, restaurando, assim, a tradição quilombola e guerreira da luta. Essa foi algumas das estratégias responsáveis pelo triunfo da Regional do Mestre Bimba. Esse tipo de laboratório da capoeira continua sendo praticado no Rio de Janeiro através do projeto ZUBIMBA, sob a orientação do baiano Mestre Camisa, ex-aluno e seguidor fiel de Bimba.

Mestre Waldemar lembra as lutas de Angola que aconteciam em lugares públicos na ocasião das festas religiosas de Salvador por volta dos anos 30/40: “eu jogava de roupa branca, sapato de cor de leite, calça de linho tremendo; eu só sujava meus dedos, dava salto, fazia e acontecia” (apud Abreu, 2003, p.36). Essas rodas também acolhiam os capoeiristas “sem-chinelo”, apesar da presença majoritária dos que se vestiam de modo impecável, trajando terno branco, engomado e sapatos bem cuidados. A esses capoeiras que lutavam em trajes de festa, só lhes faltavam por cautela à malandragem do jogo: o rigor da gravata dos *jazzmen* e dançarinos que freqüentavam os bailes de *jazz* de New Orleans ou Nova York da primeira metade do século XX.

A Regional assimilou os golpes da Angola e os inventados por Bimba, mas também não deixou de recusar alguns movimentos da capoeira tradicional que, segundo ele, atrasava o aluno. Contudo, atualmente, muitos golpes da capoeira tradicional, antes considerados obsoletos, estão sendo resgatados por mestres da capoeira moderna. Assim, a Regional se caracteriza basicamente pelo embate direto, a velocidade na seqüência dos golpes, contragolpes, esquivas, bem como a diferença no modo de gingar e de se comportar ante o adversário, como também por alguns toques de berimbau e cantos apropriados a esta modalidade. Os angoleiros acusam Bimba pela miscigenação da capoeira com as lutas orientais como o judô, o jiu jitsu e outras, embora alguns ex-alunos do Mestre se oponham a esse tipo de afirmação. O fato é que hoje o jogo de Angola continua sendo executado nas rodas da Regional, mas nas rodas da Angola não há a mesma recepção para com a Regional. No livro *Capoeira Angola*, Mestre Pastinha fala da agressividade, do perigo e da poesia plástica e gestual desenhada pelo corpo na performance do capoeirista, que domina a arte do fingimento e da malícia inerentes ao jogo dramático da luta, cujo ritmo é indicado pelo toque do berimbau. A capoeira é o teatro da astúcia e da malandragem e não lhe basta apenas o poder de agressividade da luta, pois o perigo reside, sobretudo, na malícia:

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa “ginga” maliciosa e desconcertante.

Não tem pressa em aplicar o golpe, ele será desferido quando as probabilidades de falhar sejam as mínimas possíveis (Pastinha, 1988, p.33-4).

A função humana da capoeira transcende os aspectos relacionados à defesa pessoal. Ela prolonga a vida e a juventude, inspira autoconfiança, ajuda o indivíduo a reconhecer seus

limites e superar dificuldades. O capoeirista busca o equilíbrio físico e mental para se tornar “um verdadeiro homem que sabe dominar-se antes de dominar o adversário” (Pastinha, p.31-2)

2) A capoeira é uma filosofia de vida, lição de convivência em grupo que “exige um certo misticismo, lealdade com os companheiros de jogo” (idem, p.32). Um capoeirista desleal no jogo é sempre um problema para os camaradas do grupo e, geralmente, um dia se torna vítima da própria deslealdade que praticara contra os companheiros na roda.

9.4 Capoeira, cultura de resistência e entretenimento popular

DONA MARIA DO CAMBOATÁ

Dona Maria do Camboatá

Chega na venda

E manda botá.

Ôi i oi i

Você tem cachaça aí

Ôi i oi i

Você tem cachaça aí

Ôi i oi i

Você tem mas não qué dá

Ôi i oi i

Ferro grande é o meu facão

Ôi i oi i

Dente de onça é morão

Ôi i oi i

Aranha caranguejeira

Ôi i oi i

É bicho cavalo do cão

Ôi i oi i

Você tem cachaça aí

Ôi i oi i

Você tem mas não qué dá.

(Domínio Público, apud Abreu, 2003, p. 19)

Antes das academias e escolas se aprendia capoeira de “oitiva”, observando o jogo dos capoeiristas experientes ou recebendo os ensinamentos de um mestre de quem se ganhava simpatia (Abreu, 2003, p.16 e 20). Nas primeiras décadas do século passado, a capoeira não era ainda considerada uma prática desportiva, mas um dos entretenimentos preferidos das horas de folga da população negra, pobres e operários da periferia de Salvador. O cancionero das cantigas de capoeira reservou este corrido⁹: “Dona Maria do Camboatá”, que revela o caráter multifacetado da luta, enquanto brincadeira, cultura de resistência, trama e arquivo da memória performática dos capoeiristas nas primeiras décadas do século passado. A letra se reporta à “vadiação” (antigo nome dado à capoeira) das domingueiras, festividades populares, dias santos, feriados e momentos de lazer da gente do povo. A composição é marcada pela “chamada e resposta” da tradição das cantigas populares afro-descendentes, indicando o canto do solista e a resposta do coro de vozes que animam a roda. Embora a temática seja evidenciada pelo jogo lúdico, a cantiga também se reporta às armas como o “facão”, usado em casos especiais, pelos negros aquilombados ou livres durante os levantes urbanos, além de

⁹ Segundo Esteves (apud Lima, 2005, p.78) é o “cântico de capoeira que marca o instante em que o jogo pode ter andamento, quando o coro é fundamental, devendo entrar desde o início.”

fazer referência a animais da fauna brasileira, como a “onça”, a “aranha caranguejeira”, o “cavalo do cão”, animais que inspiraram os africanos na estruturação dos golpes e movimentos da capoeira. É importante ressaltar ainda a repetição acentuada das interjeições “Ôi i oi i”, quando o grito, os gemidos, os sons guturais, as palmas, as vozes do corpo negro são tratadas como instrumento musical na execução das canções de capoeira, marcando o canto para a improvisação, cuja estética corresponde ao “*scat singing* (estilo de canto com sílabas sem sentido, onomatopaicas)” do *jazz* improvisado dos negros norte-americanos (Calado, 1990, p.29), *griots*, poetas, cantores populares e poetas negros da atualidade.

O teor da cantiga acima enfoca ainda o ambiente festivo dos bares da periferia de Salvador, revelando alguns aspectos similares às circunstâncias sócio-culturais de Nova York, em que o jazz se tornara a música preferida dos frequentadores dos cabarés do Harlem, na década de 20 do século passado. Na capital baiana, antes da década de 1960, havia um notável fluxo de turistas estrangeiros se movimentando na direção das “vendas/botecos” dos bairros, que davam acesso ao “exotismo” das manifestações populares negras nos barracões de capoeira e candomblés de Salvador. Assim, apesar das suas peculiaridades, a atmosfera cultural da Bahia lembra as casas noturnas do Harlem, naqueles anos em que os brancos se sentiram fascinados pela descoberta da música negra norte-americana. No entanto, com a invasão dos turistas ao local de lazer dos negros, estes se evadiram das casas noturnas para as badaladas tertúlias, que viraram moda nos bairros negros novayorquinos por mais de uma década, organizadas pelos negros e para eles e convidados, nas suas próprias residências. No livro *O imenso mar*, Hughes lembra também que as festas eram superlotadas, tornando impossível, muitas vezes, o acesso do grande público, mesmo dos convidados famosos, como embaixadores de países africanos e artistas. Já em Salvador, o fato acontecera de modo contrário. A partir dos anos 60, os próprios restaurantes luxuosos passaram a contratar os grupos de cultura popular, como capoeira, candomblé, samba e outros, promovendo *shows*

comerciais para os turistas estrangeiros que, a partir de então, deixavam de freqüentar gradativamente os barracões de capoeira e candomblés. Isso causou sérios prejuízos à economia dos bairros, às academias ou barracões de capoeira, como lamentavam alguns mestres da época a respeito desse esvaziamento.

Uma menina saiu a passeio. Ao atravessar um córrego, abaixou-se e tomou a água no côncavo das mãos. No momento em que, sofregamente, saciava a sede, um homem deu-lhe forte pancada na nuca. Ao morrer, transformou-se, imediatamente, num arco musical: seu corpo se converteu no madeiro, seus membros na corda, sua cabeça na caixa de ressonância e seu espírito na música dolente e sentimental (apud Oliveira, 1956, p.229). (A lenda do Berimbau – Conto existente no leste e norte africano)

O berimbau é o principal instrumento da capoeira. A música, o canto e a dança mascaram a luta. A forma de jogar na roda depende do nível, disposição ou entusiasmo dos contendores, podendo se tornar uma disputa acirrada, violenta, perigosa, branda, leve, brincalhona, amigável, mas nunca de todo amistosa. Assim, a capoeira é uma arte marcial acompanhada de cantos musicados, cujos ritmos são definidos pelo berimbau. O rito se inicia com o toque do berimbau e o canto do solista, executados pelos membros do grupo, seguidos pelo coro de vozes, palmas e, habitualmente, durante as exhibições, outros instrumentos auxiliares são introduzidos na roda como o atabaque, o pandeiro, o agogô, o caxixi, este como acessório do berimbau. Esses artefatos ritualizam a fusão da luta à música, à poesia das cantigas, à dança coreográfica, à performance dramática, aos floreios, à ginga de corpo dos pares. A ginga simula os golpes, contragolpes, esquivas ou ataques e defesas dos companheiros de jogo. O toque do berimbau orienta os fundamentos, tramas e malícias; se a

luta deve ser lenta ou rápida. O ritmo indica se o jogo é de “dentro” ou de “fora.”¹⁰ Se o jogo é mais mandingueiro. Se vamos jogar Angola, Regional, *Benguela* ou Amazonas.¹¹

Na roda, o capoeirista desenha sua trama, orientando-se pelo ritmo do berimbau, o canto, as palmas, as vozes do corpo que expressam os rituais da luta. O capoeirista ginga, contorce o corpo como uma serpente, gira em círculo tal qual uma “aranha caranguejeira”, na perspectiva geométrica de uma roda espiralada. Se estiver de costas para o adversário, o parceiro observa o outro dissimuladamente, com o canto dos olhos, ou deixa a cabeça inclinada, olhando-o como um morcego por entre as pernas curvadas em forma de arco, distendidas numa paralela. Tudo isso numa seqüência de movimentos rápidos ou lentos, conforme o jogo, ginguando o corpo e se deslocando em forma de espiral para a improvisação de golpes, contragolpes e esquivas. O capoeirista precisa permanecer sempre atento, enquanto ginga ou desfere o golpe contra o adversário, que responderá com um contragolpe. O solista canta e o coro responde. A roda é giratória. A dupla que joga, dá lugar a uma nova dupla ou um capoeirista “compra o jogo”, substituindo um dos jogadores, no caso o que estiver a mais tempo na roda, e assim sucessivamente. O ritmo do berimbau e o canto exercem um poder de encantamento e magia sobre o capoeirista, enfeitiçam-no, enquanto seu corpo se contorce ofegante, banhado por uma torrente de suor, mas procurando manter o equilíbrio entre o corpo e a mente. Do mesmo modo, se comporta o *jazzista* que numa roda de *jam session*, com o rosto também banhado em suor, cria uma nova música a partir da cooperação dos outros membros do seu grupo, desafiando esse mesmo grupo à improvisação. Nesse sentido, o capoeirista e o *jazzman* se assemelham. Ambos dependem do grupo para atingir uma performance plena, um bom desempenho no decorrer da ação improvisada. Experiência,

¹⁰ Pastinha define “jogo de dentro” como o jogo mais lento e rasteiro, em que os lutadores se movimentam com pés e mãos no chão, exigindo maior esforço físico do capoeirista [...]. O “jogo de fora” é o “o jogo de capoeira regional” (Mano Lima, 2005, p.93-4).

¹¹ A Amazonas a que me refiro, criada por Mestre Camisa, trata-se de um novo jogo de capoeira ainda em processo, em estudo, realizado por Camisa com crianças de sua academia. Segundo tenho ouvido falar, a Amazonas se baseia essencialmente no movimento dos animais da fauna brasileira. Dentre os novos golpes dessa modalidade, conheço o “bote”, que imita os gestos da cobra ao lançar o bote contra sua presa.

reflexo, agilidade e coragem são os pontos que mais contam para um jogo de alto nível e bem disputado entre dois capoeiristas. Em qualquer circunstância, a capoeira é uma luta maliciosa e requer prudência e atenção entre os parceiros. Mestre Nagô observa que, no jogo de Angola, deve-se evitar o jogo perigoso, como “os floreios” que expõem o capoeirista ou ainda “pular por cima do parceiro”. Esta atitude significa uma humilhação ao adversário que, dependendo da circunstância, pode responder à ofensa com um golpe fulminante.¹²

Assim como o jazz, a capoeira é um espetáculo, representado pelos capoeiristas que se enfrentam dentro da roda, o tocador ou tocadores de berimbau, o solista cantor e também improvisador, os membros da roda que compõem o coro de vozes e o público espectador. A performance celebra o rito, teatraliza o jogo lúdico da capoeira, a brincadeira que é também luta, cultura de resistência, ensinamento, arquivo restaurador da memória gestual do corpo negro. Isso significa o *éthos* cosmogônico das culturas africanas *renegralizadas* ou transcriadas nas Américas, a “consciência interior”¹³ dos membros de uma coletividade que mantém suas bases assentadas nas expressões culturais de roda. Daí a capoeira, o jazz, a poesia negra da Diáspora, o candomblé, a umbanda, o batuque, o maculelê,¹⁴ o bumba-meu-boi, o samba-de-roda, etc., cujas performances estão associadas à roda, ao movimento circular, que se desloca em forma de espiral, girando em torno de um eixo: a memória gestual do corpo, que se estabelece através da invocação do passado, para dialogar com o presente e o futuro numa simbiose entre canto, música e dança.

Nesse sentido, considerando a visão de Joseph Roach, Leda Martin comenta que a performance restaura a memória coletiva através dos ritos de celebração realizados pelo grupo.

¹² Observação feita pelo Mestre Nagô a um dos capoeiristas concorrentes dos II Jogos de Capoeira do Norte e Nordeste, realizado em Teresina/PI através da Associação Abadá-Capoeira, no período de 19 a 20/05/2006.

¹³ “Consciência interior”. Expressão usada por Roland Walter para traduzir o significado de *éthos* cosmogônico.

¹⁴ Dança-luta de origem africana trazida pelos negros para as regiões canavieiras da Bahia. Os participantes, com um bastão de madeira ou um facão em cada mão: “cantam e dançam entrechocando as armas” (Cascudo, 2001, p.346), acompanhados pelo batuque do tambor numa grande roda.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa repetir, transcribendo, revisando. Segundo Roach, “o termo performance pode ser mais precisamente delineado pelo que Richard Schechner denomina de ‘restauração da ação’ (*restoration of behavior*). A ação restaurada (*restored behavior*)... é aquilo que pode ser repetido, ensaiado, e recriado. A persistência da memória coletiva através de uma ação restaurada... representa uma forma de conhecimento corporal, hábito, costume.” (Martins, 2000, p.81).

Nos cantos estão os ensinamentos da capoeira: a memória oral dos negros, valores, religiosidade, filosofia de vida e regras de comportamento. Os temas das cantigas são inúmeros, falam de galanteios amorosos, alegria, tristeza, das experiências pessoais do solista, da vida dos antigos mestres, do passado histórico do Brasil, da ação heróica do capoeirista, de brincadeiras. Nas rodas de capoeira, há três formas de cantos: corridos; quadras e ladainhas.

As ladainhas e os corridos pertencem à tradição antiga da capoeira. As “quadras” foram criadas por Bimba e se caracterizam por ser um canto mais breve e foram inspiradas nas ladainhas, com a mesma função memorial destas, mas que narram a memória recente e fatos corriqueiros da vida do capoeira solista. No dizer do Prof. Paulinho Velho, as “quadras são uma espécie de pequenas cantigas, criadas por Mestre Bimba, para substituir as ladainhas, que são mais longas.”¹⁵ As quadras são propícias à improvisação do solista, que improvisa os versos da estrofe, ao passo que o coro de vozes faz a base para a execução do canto através do refrão, cujo estribilho, em geral, pertence à tradição dos cantos de capoeira. Nesse contexto, o berimbau, o coro e as palmas criam a atmosfera para o improviso das quadras pelo cantor solista, que improvisa de quatro a seis versos. Essa performance do capoeirista lembra os repentistas do nordeste brasileiro, que improvisam a partir do mote, assim como os *jazzistas* ou *boppers* negros dos Estados Unidos, que criavam uma nova música a partir de outra já conhecida, utilizando-se do solo improviso, como vimos nas páginas dedicadas ao estudo do

¹⁵ Conversa nas rodas de capoeira com o Professor Paulinho Velho. Teresina, março de 2006

jazz. A cantiga que se segue revela o perfil filosófico e irônico do capoeirista, cujo estilo é matizado pela espiritualidade e o discurso religioso inerente aos negros da diáspora brasileira. O coro remete à memória da África, à invocação do paraíso da liberdade perdida pelos africanos exilados no Brasil, simbolizado pelo vocábulo “Aruandê”, uma variante de Aruanda, que significa a “morada mítica dos orixás e entidades superiores da umbanda” (Lopes, 2004, p. 75).

A estrutura das quadras de capoeira se baseia na tradição dos cantos ritualísticos trazidos da África pelos nossos ancestrais negros, cujo estilo é similar às letras de *jazz* e *blues* que, em geral, se caracterizam pela repetição dos primeiros versos da canção, bem como pelo padrão da “chamada e resposta”, posta a termo através do solista cantor e o coro de vozes respectivamente. Outro elemento estético inerente às cantigas de capoeira, ao *jazz* e ao *blues* é o grito expressivo das canções de trabalho nos campos de plantação, aboios, pregões de rua ou avisos que comunicam uma mensagem secreta entre os negros do cativo. Desse modo: “O *holler* – ou *field holler* (grito do campo) – era uma espécie de grito primal do negro, transposto diretamente da África” (Calado, 1990, p. 81). O “Ê”, seguido de “Aruandê, camará...” é o mesmo “iê!” interjetivo a que me refiro nas páginas anteriores. No contexto pastoril, o “Ê!” remete aos cantos e gritos de trabalho para a comunicação com os companheiros e orientar o gado, como o aboio dos vaqueiros do Piauí ou do Nordeste brasileiro para guiar ou conduzir a boiada: “Ê, boi! / Ê, boiada!” Neste sentido, no Piauí, os temas relacionados à cultura do boi transitam nas canções dos capoeiristas afro-piauienses, como neste corrido do Professor Paulinho Velho:

MEU SERTÃO

Ai que saudade do calor do meu sertão

Onde o Sol brilha mais forte queimando meu coração

Ai que saudade do calor do meu sertão (Coro)

Onde o Sol brilha mais forte queimando meu coração (Coro)

O canto do boiadeiro faz a boiada chorar

O canto do capoeira faz a gente arrepiar

Na roda de capoeira e sob o clarão do luar

(...)

As moças da minha terra usam vestido de chita

No cabelo um coco laçado por uma fita

se arrumam e se perfumam para poder ir na missa

(...)

(Paulinho Velho, apud Camisa, 1997, p.171)

Enfim, o grito ou cantos procedentes da África e recriados nas Américas permeiam a cosmologia da poesia e das canções da Diáspora afro-brasileira, evidenciados nas quadras¹⁶ interpretadas por Mestre Bimba que ilustram esta leitura a partir desta página:

Ao pé de mim tem um vizinho (bis)

Que enricô sem trabaiá

Meu pai trabaiô tanto

¹⁶ As quadras citadas aqui foram gravadas na voz de Bimba, em CD e transcritas no encarte, intitulado *Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba*, organizado sob a responsabilidade de Jorge Santos e o filho de Bimba, Mestre Nenei, Presidente da FUMEB, Salvador – Bahia. Algumas quadras foram também colhidas da obra de outros autores.

Nunca pôde enricá
Mas não deitava uma noite
Que deixasse de rezá, camarado...

Água de bebê
Ê Aruandê, camará... [coro]
(Bimba , apud Santos, 2002, faixa 1)

A cantiga seguinte remete à temática lírico-amorosa, de cunho galanteador que se desenrola no espaço citadino e pacato das pequenas cidades do interior ou na periferia dos centros urbanos do nordeste brasileiro, fruto da experiência vivenciada pelo cantor da narração idílica, inspirada na ternura da mulher amada:

Abre a janela Maria
É dia o sol já raiô
De manhanzinha o passarinho cantô
Foi fazer o seu ninho
Dentro do meu bangalô, camarado...

Aqui d'el rei... [coro]
(Bimba, apud Itapoan, 1982, p. 83)

Como vimos nas duas cantigas acima, vale frisar mais uma vez que as “quadras” de Bimba variam de quatro a seis versos. A canção citada abaixo apresenta motivo heróico e evoca a memória coletiva e oral dos capoeiristas negros, livres ou escravos que foram

recrutados à revelia, contra sua vontade, para combater na frente das batalhas da Guerra do Paraguai. Estes versos cantados por Bimba são marcados pela repetição das primeiras linhas e pelo canto de “chamada e resposta”, que também definem o modelo das canções de *jazz*, *blues* e outros estilos de canção popular afro-descendentes. Contudo, o *blues* se identifica mais como a arte de expressão individual, uma vez que o *bluesman* não depende do grupo para apresentar sua performance. Isso consiste numa das diferenças entre o *blues* e a capoeira, esta se caracteriza pela sua forma de arte coletiva, como a participação ativa do coro de vozes na resposta ao canto do solista, embora o *bluesman* também possa interagir com seu público.

Ê tava na minha casa

Sem pensá, sem maginá

Governo mandô chamá

Para ajudá a vencê

A guerra do Paraguá, ah, ah...

Água de bebê

Ê Aruandê, camará... [coro]

(Bimba, 2002, faixa 1)

As cantigas de capoeira são registros da memória histórica da diáspora africana no Brasil. As quadras abaixo se reportam à figura extrovertida de um capoeirista antigo, personagem anônima que possui o perfil do escravo fugido ou quilombola, cuja silhueta do capoeirista guerreiro é mitificada pelas invocações laudatórias do cantar negro, que recupera e *negraliza* a história da resistência do africano no cativeiro. Assim, a relação dialógica do canto com a ancestralidade cria uma energia positiva no espaço circular e ritualístico da roda

de capoeira, envolvendo o capoeirista numa espécie de transe ou êxtase emocional, que lhe dá força, disposição e coragem para jogar com o parceiro dentro da roda, assim como os *jazzmen* nas suas seções de improviso musical, quando o ritmo também indica os gestos, gritos, grunidos do músico durante a execução do seu instrumento.

Tava cantando

Na cidade do açu

Quando apareceu um nêgo

Da espéci do urubu

Usava camisa listada

E calça de couro cru, camarado...

Água de bebê...

Eh, eh, água de bebê, camarado...

(Bimba, apud Itapoan, 1982, p. 83)

Há quadras em que o autor procura dar maior ênfase ao significante do que propriamente ao significado, quando o sentido é representado por sons e interjeições que se caracterizam pela interatividade do solista e o coro, cuja forma de expressão coletiva possibilita o improviso durante a execução das canções e transmite maior energia ao jogo durante a performance dos capoeiristas.

Oi sim, sim, sim

Oi não, não, não

(Coro) ôi sim, sim, sim

ôï não, não, não

(Bimba, apud Itapoan, 1982, p.85)

Veremos ainda outros exemplos, em que o canto se distingue essencialmente pela riqueza das imagens sonoras, transmitidas pelas sensações ambíguas dos gritos de dor “Ai, ai, ai, ai” e a gargalhada “Ah, ah, ah, ah, ah, ah.” Além de outras interjeições expressivas que se articulam entre si, marcando o ritmo e o jogo de significações melódicas. Aqui as onomatopéias são enfatizadas, assumem o corpo da canção construída à base de versos interjetivos. Os recursos onomatopaicos desta canção carecem de um significado objetivo, assim como as onomatopéias usadas de forma corriqueira nas canções improvisadas pelos *jazzmen* e *bluesmen* dos Estados Unidos ou pelos *griots* africanos e poetas negros da Diáspora americana. Quando a voz do corpo ganha dimensões de instrumento musicais. Quando esta mesma voz conduz os movimentos, os gestos e a performance do indivíduo e dos membros do grupo.

Ai, ai, ai, ai

(Coro) é de lê, lê

Ah, ah, ah, ah, ah, ah.

(Coro) é de lê, lê

Ô lê, lê, lê, lê, lê

(Coro) é de lê, lê

Ai, ai, ai

(Coro) é de lê, lê

(Bimba, idem, p. 87)

A canção seguinte evoca o mesmo estilo da canção anterior, adicionando-se a isso a simbologia e as imagens sonoras sugeridas pelo canto do galo. A saudação ao mestre remete ao valor, à tradição da cultura de origem africana, a circularidade da “volta do mundo” que permite o diálogo do passado com o tempo e lugar do mundo presente.

Iê galo cantô

Eh, eh! galo cantô, câmara... [coro]

Iê cocorocô

Eh, eh! corococó, camará... [coro]

Iê, viva meu mestre...

Eh, eh! viva meu mestre, camará... [coro]

Iê quem me ensinou,

Eh, eh! quem me ensinou, camará... [coro]

Oiá, a malandragem

Eh, eh! a malandragem, camará... [coro]

Iê, volta do mundo

Eh, eh! vorta do mundo, camará... [coro]

(Bimba, apud Santos, 2002, faixa 3)

Uma canção separada da música e do canto é como uma tela sem moldura. A riqueza poética dessas quadras populares está, sobretudo, no jogo das palavras, interjeições e malabarismo plástico das imagens sonoras e onomatopaicas que são enfatizadas na performance do solista, acompanhadas pelo ritmo do berimbau, o coro de vozes, as palmas e instrumentos auxiliares. As cantigas de capoeira que suscitam o ritmo lento do berimbau

lembram o *blues* melancólico: as canções gemidas e gritadas dos negros norte-americanos. Dos exemplos citados abaixo, a primeira cantiga traduz a melancolia, a tristeza, a solidão e o lamento passivo causado pela ausência “de uma mulher”.

Vivo numa solidão.

Sozinho...

Sem os carinhos

de uma mulher.

(Leopoldino, apud Capoeira, 2002, p.88)

O dueto seguinte lamenta e aceita a fatalidade do destino, o pessimismo, incorpora o negativismo também comum ao *blues* “primitivo” dos cantores afro-norte-americanos.

“Me chamo Cobrinha Verde,

que nasci desamparado.

(Cobrinha Verde, id. ib.)

O berimbau é o instrumento fundamental da capoeira e possui a forma de um arco indígena. Seu toque metálico lembra as notas também metálicas das velhas guitarras e a melancolia dos antigos *bluesmen* negros, oriundos das lavouras de algodão do Sul dos Estados Unidos. Histórico e socialmente o tambor, o berimbau, a guitarra, os metais são a alma do *Banzo* negro e representam a travessia para a reterritorialização da música dos descendentes de africanos nas Américas. Assim, “O berimbau é que dita o jogo” (Oliveira, 1956, p.251). O toque determina o compasso, o ritmo do canto e da luta, definindo o tipo de jogo que os capoeiristas devem fazer: se lento ou rápido, conforme a base musical e o canto que regem o rito da performance através da ginga de corpo ou coreografia do capoeirista. Isso caracteriza a

movimentação e a plasticidade do jogo praticado pelos pares na roda de capoeira. Há inúmeros toques executados pelo berimbau, como Iuna, Banguela, Cavalaria, Amazonas, Idalina, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Angola, Regional e outros. Como já falamos, o berimbau introduz a música na capoeira, é responsável pela atmosfera mágica e envolvente que enreda os adversários. Sua história está associada à resistência do cativo negro, à função poética e guerreira de simular a luta ante a vigilância do opressor escravagista. O ritmo do berimbau tem a função de animar o capoeirista na roda, assim como o canto de trabalho das plantações de algodão do Sul dos Estados Unidos tinha também a função de eliminar a fadiga, a exaustão e o cansaço dos trabalhadores escravos. A Cavalaria foi criada em 1920, com a finalidade específica de avisar aos camaradas capoeiristas a aproximação da polícia. Este toque de “Capoeira Angola imita o trotar do cavalo” (Lima, 2005, p.74). Mestre Bimba também criou uma “Cavalaria de Bimba” e outros ritmos como a Iuna e a Amazonas. Na Iuna não há cantiga e é executada apenas pelo berimbau. Neste jogo existe a predominância de floreios. Indicado apenas para os “alunos mais avançados”, por isso “é o jogo bonito de se ver” (Idem, p. 92).

Nessa perspectiva analógica, cabe acrescentar que, do ponto de vista da função artística, da história social e da tradição cultural dos negros, a capoeira Angola está para o *blues*, assim como a capoeira Regional está para o *jazz*. Ou ainda, Pastinha e Waldemar estão para a Angola assim como Robert Johnson está para o *blues* e Armstrong para o *jazz* clássico; Bimba está para a Regional assim como Charles Parker e Dizzy Gillespie estão para o *jazz/bebop*. O primeiro grupo estava mais próximo das origens, criou e evoluiu magnificamente dentro da tradição afro-americana; enquanto o segundo grupo se baseou na dinâmica e evolução dessa tradição para criar novos modelos e estilos de cultura negra, como o *jazz/bebop* e a capoeira Regional a partir do diálogo do presente com o passado. A criação desses novos paradigmas de cultura negra resultou da resistência ao recrudescimento da

segregação racial, da exclusão social ou econômica, preconceitos, discriminações, estigmas e outras formas de opressões contra os afro-descendentes no pós-Primeira Grande Guerra.

Um dos pontos comuns entre os antigos músicos de *jazz* e os mestres de capoeira é no que diz respeito à profissão exercida por eles. Muitos jazzistas, principalmente aqueles que não conseguiram sobreviver de música, voltaram para suas antigas profissões como alfaiate, engraxate, lavrador, carteiros. Quanto aos capoeiristas, antes de se tornarem famosos: Bimba foi estivador, doqueiro, carroceiro e carpinteiro e Pastinha foi pintor de paredes. A maioria dos capoeiristas era de origem humilde, filhos de operário, assim como os jazzistas negros. Outra coincidência é em relação ao apelido. Todo capoeirista ao ser iniciado na capoeira, passa pelo rito do batismo. Isso é realizado num dia festivo, quando os iniciados recebem um nome que o levará por toda a sua vida, dado por seu professor ou mestre. A cerimônia se realiza durante o jogo destes com os iniciados. Por exemplo, Bimba é o apelido de Manoel dos Reis Machado; Pastinha é o de Vicente Joaquim Ferreira Pastinha; além dos principais mestres da atualidade como Camisa, João Pequeno, João Grande e outros. Entre os jazzistas, o apelido se torna também fato corriqueiro, como “Bird” para Charlie Parker, “Bean” para Hawkins, “Dizzy Gillespie” para John Birks Gillespie, Pixinguinha para o brasileiro Alfredo da Rocha Viana e assim por diante.

O entrecruzamento da cultura de diferentes etnias africanas nas Américas deu margem à dinâmica da identidade negra, que passa por um processo de construção contínua a partir da relação com as pessoas da mesma coletividade ou com pessoas de grupos diferentes. Os espaços problemáticos da escravidão e pós-escravidão que condicionaram a metamorfose e a evolução da capoeira, do *jazz* e de outras expressões de origem africana que assumiram formas mais elaboradas e complexas na Diáspora. Desse tipo de relação do presente com o passado, teriam se originado uma infinidade de manifestações culturais como a capoeira, o *jazz*, o *blues*, o bumba-meu-boi, o reisado, as rodas de São Benedito e São Gonçalo, o samba,

o baião, o maracatu, o afoxé, a *dub poetry*, o *hip hop*, o *reggae*, o tango, a salsa, o merengue, o fado português e inúmeras formas de culturas e ritmos musicais da Diáspora africana.

A poesia negra, contos e canções populares da Diáspora invocam a cosmovisão dos ritos cerimoniais da tradição africana, representados no interior da roda. Tal círculo traduz as formas de organização social e econômica das comunidades tribais da África Negra. Esse tipo de relação coletiva definiu a antifonia dos cantos primitivos, cujo estilo traduz a intercomunicação dialógica e solidária entre os membros do grupo, significando a interação participativa da coletividade durante a celebração dos cultos às divindades ou ritos profanos, representados através da poesia oral que convoca a música, os gestos e a dança.

A travessia do navio negreiro impôs maior dinâmica e mobilidade às culturas da América diaspórica. Uma consciência solidária entre os grupos escravizados, negros alforriados e homens livres foi responsável por uma rede de comunicação que associava a resistência cultural, religiosa ou armada às idéias de liberdade e igualdade social. A escravidão foi um sistema de exploração, de posseção do corpo e cerceamento da alma, da liberdade individual e coletiva do negro. Contudo, as proibições, represálias e preconceitos não foram eficientes a ponto de impedir a *Negralização* da cultura das Américas, que num primeiro momento da escravatura se processou através da interfecundação da cultura e da religião de diferentes povos africanos. O segundo momento da *Negralização* das Américas se consubstanciou através da convivência direta dos negros com o europeu, o índio, o árabe ou asiático. Desse contato teriam se originado as culturas e religiões *negralizadas* de caráter híbrido ou misturado, configurado na maioria dos ritos religiosos e expressões culturais afro-brasileiras modernas. O reconhecimento desse fenômeno evoca a consciência pessoal e coletividade negra através da reconquista da auto-estima, da imagem positiva dos nossos ancestrais no espelho da história. Tal acontecimento tem se evidenciado nas últimas décadas,

quando a história do negro passa a ser revista e contada a partir da perspectiva dos próprios negros.

CAPÍTULO 10

10 MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE SOLANO TRINDADE E LANGSTON HUGHES

Cantos mitológicos de Exu e Ogum, memória autobiográfica e reinvenção da memória oral.

A memória é como as águas de um rio em movimento. Águas que correm sobre o leito de um rio. Aumenta de volume e se renova ao se juntar ao fluxo das águas de outros rios. A recuperação total da memória é praticamente impossível. Essa imagem do passado é escorregadia, se esgueira entre os intervalos do tempo, nos labirintos das lembranças não evocadas, em que é negligenciada a celebração dos ritos fundamentais à conexão do antigo e do novo. Memória e identidade cultural andam lado a lado, percorrem caminhos que se bifurcam numa encruzilhada de lendas, mitos, memórias, fatos históricos, experiências individuais ou coletivas.

As narrativas lendárias da mito-poética dos orixás são formas de representação da memória e experiências elaboradas pelo imaginário coletivo do povo africano, como forma de harmonizar ou reorientar a vida da população. Assim, nos cultos consagrados aos orixás iorubanos, a memória coletiva está relacionada a Exu, o Orixá guardião das encruzilhadas e também o mensageiro que andava de aldeia em aldeia à procura de soluções para eliminar as aflições e infortúnios que recaiam sobre os homens e os orixás de sua aldeia.

Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos

importantes que pudessem parecer, tinha que ser devidamente consideradas. [...]. Exu juntou um número incontável de histórias. [...] Realizada essa paciente missão, o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza, sobre o desenrolar do destino dos homens, mulheres e crianças e sobre os caminhos de cada um na luta cotidiana contra os infortúnios que a todo momento ameaçam cada um de nós (Prandi, 2001, p.7).

A lenda acima esclarece a função simbólica e essencial da narrativa, da ação fabular no tempo e lugar do mito e da memória oral como recurso educativo e essencial para assegurar o bem-estar do grupo, buscando meios para se evitar o caos e solucionar problemas de proporções “terríveis”, capazes de afligirem tanto os humanos como os deuses. Nesse sentido, vale acrescentar que o ato de contar histórias transcende as fronteiras do episódio puramente narrado, transmitindo-lhe um significado mais aberto da consciência humana.

Na mitologia dos orixás da África Antiga, Ogum é o orixá da guerra, o senhor do ferro, o orixá da agricultura, responsável pelo progresso e desenvolvimento técnico da sociedade. Foi ele quem deu o ferro ao homem. Com os instrumentos de ferro, o homem pôde desmatar, plantar e obter a quantidade de alimento suficiente para suprir as necessidades das povoações. A lenda de Ogum representa a travessia, a ultrapassagem de fronteira dos conhecimentos técnicos, relacionados à indústria artesanal do ferro, ao domínio deste metal e sua função civilizatória, o modo pelo qual, segundo o mito, se deu a introdução dos utensílios de ferro no seio da sociedade primitiva. Assim, “Gu, o deus do ferro, representa uma das principais forças no mundo para ajudar o homem” (Verger, 2000, p.186). É quando o grupo passa dos instrumentos de madeira, pedra, osso, materiais de pouca resistência para o domínio e uso do ferro na vida social, garantindo a sobrevivência humana em circunstâncias exigidas pela expansão populacional. O fragmento do *Oriki*, ou seja, “Cântico de louvor que conta os atributos e feitos de um orixá” (Cacciatore, 1988, p.196), citado abaixo, reporta à memória

mítica do surgimento do ferro na sociedade africana e da simbologia do deus Ogum na hierarquia dos orixás.

OGUM DÁ AOS HOMENS O SEGREDO DO FERRO

Na Terra criada por Obatalá, em Ifé,

os orixás e os seres humanos trabalhavam e viviam em igualdade.

Todos caçavam e plantavam usando frágeis instrumentos

feitos de madeira, pedra ou metal mole.

Por isso o trabalho exigia grande esforço.

Com o aumento da população de Ifé, a comida andava escassa.

Era necessário plantar uma área maior.

Os orixás então se reuniram para decidir como fariam

para remover as árvores do terreno e aumentar a área da lavoura.

(...)

Ogum, que conhecia o ferro, não tinha dito nada até então.

Quando todos os outros orixás tinham fracassado,

Ogum pegou seu facão, de ferro, foi até a mata e limpou o terreno.

Os orixás, admirados, perguntaram a Ogum de que material

era feito tão resistente facão.

Ogum respondeu que era de ferro,

um segredo recebido de Orunmilá.

Os orixás invejaram Ogum pelos benefícios que o ferro trazia,

não só à agricultura, como à caça e até mesmo à guerra.

(...)

Os humanos também vieram a Ogum

pedir-lhe o conhecimento do ferro.

E Ogum lhes deu o conhecimento da forja,

até o dia em que todo caçador e todo guerreiro

tiveram sua lança de ferro.

(...)

Os humanos que receberam de Ogum o segredo do ferro

não o esqueceram.

Todo mês de dezembro, celebram a festa Iudê-Ogum.

Caçadores, guerreiros, ferreiros e muitos outros

fazem a festa de Ogum.

Ogum é o senhor do ferro para sempre.

(Prandi, p. 87-88)

O canto mítico é uma celebração, uma espécie de rito, em forma de narração que revê, rememora, recupera e perpetua o tempo e o lugar da memória ancestral, simbolizando os conhecimentos e experiências vivenciadas ou reinventadas pelo grupo. Pierre Nora afirma que “A memória é um fenômeno perpetuamente atual, um elo que nos conecta continuamente ao presente: a história é a representação do passado”¹ (1989, p. 8). Nora considera também que o registro histórico não se modifica enquanto “representação do passado”. Por outro lado, toda narrativa oral ou “celebração” (idem) é um ato de rever e relembrar o tempo e o lugar da memória. Assim, diferente da história, a memória coletiva é dinâmica. Esta se caracteriza pela

¹ Tradução nossa. “Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present: history is a representation of the past” (Nora, Pierre.. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. In: *Representation* 26 – Spring, 1989, p.8).

“movência” ou “criação contínua” (Zumthor, 2001, p.145). No entanto, os cantos sagrados às divindades apresentam maior resistência à ação do tempo, são menos sujeitos às mudanças.

Henri Bergson comenta acerca do percurso transitório realizado pela memória pessoal na tentativa de descobrir e reconhecer a “imagem-lembrança”, evocada pelas vozes do presente que são lançadas pelo passado na direção do futuro:

Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens. Em geral para remontar o curso de nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relaciona ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos no passado. Neste sentido, o movimento tenderia a afastar a imagem. Todavia, por um certo lado, ele contribui para prepará-la. Pois, se o conjunto de nossas imagens passadas nos permanece presente, também é preciso que a representação análoga à percepção atual seja *escolhida* entre todas as representações possíveis (Bergson, 1999: p.107).

A poesia negra é um discurso de fronteira que se propõe a recuperar a memória histórica, “a imagem-lembrança” dos nossos antepassados negros, abrindo caminhos para a reconstrução da identidade cultural e a auto-estima da Diáspora. A poesia narrativa do afro-brasileiro Solano Trindade (1908 – 1974) e do afro-norte-americano Langston Hughes (1902 – 1967) se relacionam em vários pontos temáticos, como também no modo simples e direto de narrar os episódios, privilegiando a fábula, a mensagem do texto, bem como o labor da palavra, a linguagem poética, a maestria de contar histórias como herança dos ancestrais africanos, cujo exercício do narrar, do canto e da dança estão intrinsecamente relacionados às culturas religiosa e profana do povo africano. Sobre a importância da narração na vida das civilizações da África Antiga, basta atentar para a citação do mito de Exu, orixá responsável

pela comunicação entre os homens e divindades, cujo texto fala da função da memória narrativa como elemento indispensável à sobrevivência da sociedade humana e ao destino desta.

Os versos de Solano me fazem lembrar o estilo das canções, contos e histórias fabulosas que a minha mãe, meu pai e tias contavam para embalar meu sono. Histórias que os pais dos nossos pais contaram para eles, e os nossos pais contaram para nós, e nós para os nossos filhos. O desejo de perpetuação da memória: o tempo e o lugar das reminiscências do autor negro deslocam para o presente o mundo que ficou para trás. As vozes dos antepassados que se encontravam silenciadas, submersas nas trincaduras do esquecimento, são trazidas à tona, à superfície da escritura do poeta narrador que se inclui na história e fala na primeira pessoa do discurso. A casa é repovoada, reabitada e reabilitada no eu-lírico do poeta negro através da recorrência, da evocação de imagens e reminiscências da sua infância feliz, enredada na atmosfera lúdica de histórias populares e fabulosas com animais falantes: “Onça”, “cabra”, “macaco”, “sapo”, oriundos de um tempo e lugar longínquos, perdidos nos estilhaços da memória, do tempo “em que os animais falavam”, como costuma sentenciar o povo. Esses fatos reais ou maravilhosos da infância jamais serão revividos pelo narrador. Isso evoca a célebre frase de Heráclito – citada pelo filósofo grego Platão - “Não se pode entrar duas vezes na mesma corrente de um rio” (apud Hegel, 1996, p.103).

No poema “Abençoam papai, que bicho é esse?”, Solano Trindade evoca a infância de menino pobre e negro, a paisagem, a fauna, hábitos e costumes do povo brasileiro e rememora os contos infantis/populares, narrados pelo pai na hora de dormir, homem simples, bom amigo e protetor. Para Solano, a casa é o lugar da memória, das fantasias, da utopia do escritor afro-descendente, o casulo das nossas recordações de infância. Na casa, nascem os sonhos e os pais fazem planos para o futuro dos filhos. Mesmo quando a casa é simples, a casa da infância é a casa mais bela do mundo, é a casa da nossa imaginação, da nossa fantasia infantil por mais

humilde que seja a casa, como traduz a afro-indígena Tânia Lima: “E tudo brilhava lá do teto / Mas era uma casa pobre / tão pobre / que não vi / um só livro / um sequer para contar / a história” (2000, p.43). Gaston Bachelard fala das imagens da casa que tornam nossa infância um lugar “imóvel” evocado por nossas lembranças íntimas. A casa é o nosso abrigo, o nosso ninho que nos guiará pelo mundo afora. “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da ‘sinha humilde’ evocam com freqüência esse elemento da poética do espaço” (Bachelard, 2003, p.24). Na casa nos sentimos protegidos, seguros e amados pela nossa família, escutamos narrações de suas experiências pessoais, de aventuras, reinos encantados, sobrenatural, monstros, animais falantes, que nos ajudam a compreender o mundo. Nessa perspectiva, Solano Trindade revisita suas memórias, tenta reorganizar as imagens e lembranças da casa. Nessa travessia, a voz fragmentada do pai migra para o presente, é perpetuada nas vozes que emergem dos versos:

ABENÇAM PAPAI QUE BICHO É ESSE?

“Abençam papai
que bicho é esse?
é tamanduá
com que matou?
com a espingarda”.

Eu era criança
papai me contava

histórias de Trancoso
que entravam
por uma perna de pinto
e saiam por uma de pato
e o senhor rei
que nos contasse quatro
e se entrasse pela de pato
saísse pela de pinto
o senhor rei
que contasse cinco!
(Trindade, 1961: p.144)

A linguagem se articula num território de vozes híbridas² ou misturadas. O autor faz seu percurso estético e temático, inspirado nas canções e contos orais das tradições africana, indígena, árabe e européia. Como declara Leda Maria Martins: “A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. Na formação e constituição da paisagem cultural brasileira, podemos observar variados processos constitutivos derivados dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos” (2000, p. 64). Desse modo, Solano incorpora ao discurso poético nomes da historiografia literária lusa. Faz alusão às “histórias de Trancoso”, para enfatizar uma forma de narrar notavelmente difundida entre as camadas populares do Nordeste do Brasil, cujo

² Empregado aqui para designar a poesia negra que põe em diálogos elementos originários das culturas africana, indígena e européia na elaboração do discurso poético. O vocábulo “Híbrido, do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ultraje, correspondendo a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos, o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é “originário de espécies diversas”, miscigenado de maneira anômala. Esta origem etimológica foi responsável pelo fato de serem considerados como sinônimos de híbrido palavras como: irregular, anômalo, aberrante, anormal, monstruoso, etc. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrido. Considera-se híbrida a composição de dois elementos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas” (Bernd, Zilá. “Intrusão”, in: *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Bernd, Zilá (org.). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

modelo referenciava o prosador português Trancoso. Aliás, as histórias de Trancoso passaram a designar os contos fabuloso, maravilhoso, fantástico de autorias ou reinventados pela gente simples do povo.

Apesar do equívoco de Gilberto Freyre acerca de uma suposta “democracia racial” brasileira, a qual se tornara tão nociva à organização dos afro-brasileiros, à formação da mentalidade da maioria dos intelectuais brasileiros e outros segmentos sociais dos anos 30, às últimas décadas do século XX; o sociólogo releva, em *Casa Grande e Senzala*, as “modificações” das narrativas portuguesas agenciadas pelas “negras velhas” e a tradição de contar histórias entre os povos africanos, que migraram para o Brasil na condição de escravos.

As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas de leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras. Os africanos, lembra Ellis, possuem os seus contistas. ‘Alguns indivíduos fazem profissão de contar histórias e andam de lugar em lugar recitando contos’. Há o akpalô fazedor de alô ou conto; e há o arokin, que é o narrador das crônicas. O akpalô é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos (Freyre, apud Cascudo, 1978, p.156).

Solano Trindade foi a figura central da poesia negra do Brasil, entre os anos 40 a 60 do século XX, partindo do seu chão particular e coletivo para assumir os ideais marxistas e o discurso engajado dos escritores do Renascimento Negro do Harlem nos Estados Unidos dos anos 1920 e do movimento da *Negritude* na França dos anos 1930/40, o último representado por jovens escritores negros da África, Américas, Guianas e Antilhas. O texto em análise se situa no limiar do real e do fictício, funda-se nas narrativas criadas pelo imaginário popular. No entanto, o lúdico não exclui a problemática social do discurso poético. O autor demarca o território de engajamento da escrita negra que vem à tona nas duas últimas estrofes do poema,

quando satiriza o valor da troca, parodia, subverte e ironiza o adágio popular que reproduz a mais valia do capitalismo dominante, alegorizado na fala do sapo: “só vale quem tem”, valor tão laureado pela sociedade globalizada neste início de século. A fala coloquial do povo, as palavras corriqueiras do dia-a-dia do homem comum, os versos curtos, sonoros, musicais, fáceis de serem cantados ou recitados, bem como a escolha temática e os assuntos tratados no seu texto dão um caráter de oralidade à escritura de Solano. Nesse sentido, o poema analisado se relaciona sobre vários aspectos com as canções, cantos e narrativas populares de origem afro-descendente:

E papai

viver me fazia

com rei e rainha

e bichos que falavam

fadas e monstros

princesas encantadas

“Comadre Onça morreu

Disse a cabra ao macaco”

Eu achava bonito

eu achava engraçado

“E o sapo sentado

na moeda de vintém

dizia orgulhoso

só vale quem tem”

Eu não gosto de sapo

o sapo é feio

esconde dinheiro

debaixo do pé...

(Trindade, p. 144-145)

Na minha infância, ouvi muitas histórias populares como essa, contadas por pessoas idosas que possuíam essa maestria, como “Seu Né Preto” e “Seu Zé Leiteiro”. Isso foi nos anos de 1960 e início dos 70, antes da chegada da televisão nos lugares mais distantes do Nordeste. Nesse tempo, contar histórias era uma prática difundida entre nós, crianças e adolescentes do bairro. Ouvi muitas histórias de Trancoso, narradas por amigos mais velhos do que eu, como Manuel Bico-Doce, Bodoqueu, Zé Catirrim, Chico de Lavor, Pedro Rocha e outros. Essas narrações se estendiam até tarde da noite, na calçada da minha casa, numa rua esburacada e de iluminação precária, quando não escura de meter dedo no olho ou sob a luz do luar, enquanto meu pai ouvia na sala o seu rádio enorme, movido à bateria de carro. As histórias verídicas eram, em geral, acrescidas de novos episódios e recheadas de acontecimentos maravilhosos, do fantástico e do sobrenatural. Os episódios dessas narrativas me fascinavam, encheram de medo e coragem a minha infância.

Lembro-me de uma história contada pelos meus pais e tias sobre um crime hediondo cometido por pessoas conhecidas, (in)diretamente ligadas à minha casa. Quando irmãos e primos empreitaram uma caçada horripilante e vingaram a morte de um sobrinho: “e pinicaram o corpo dele “tim-tim-por-tim-tim / e jogaram num formigueiro / e a casa de Itar virou um inferno cheio / de assombrações: hora-por-outra chegavam uns / sujeitos de chifres e rabo fazendo trepeças / dando gargalhadas - e gritavam da varanda: - Itar, o bode tá gordo! / e o traçado de carne barulhava no chão / gente saía pra ver / não era nada não / era ninguém”

(Ferreira, 1997, p. 99). Esse acontecimento, abalou minha cidade e particularmente o meu bairro, a minha rua, a minha família, a minha casa, antes de eu nascer, antes de eu vir ao mundo. O fato é que, quando me entendi por gente, foi ouvindo esse tipo de narração. Entretanto, no momento, o que me interessa, não é relatar unicamente os episódios em si, e o é também, mas falar da dinâmica dos acontecimentos, da reinvenção da memória e lembranças armazenadas no imaginário coletivo. Durante certo espaço de tempo, a narrativa ganhou novos episódios que deram um sentido moral à história verdadeira. Assim, em torno do fato real, do crime requintado de crueldade, horror e selvageria, a que já me referi acima, o senso popular elaborou cenas de terror através da interferência do sobrenatural, com a aparição do demônio na casa do almoz, como forma de punir o criminoso e, sobretudo, exorcizar os crimes hediondos capazes de abalar os valores humanitários da comunidade. É claro que a narrativa popular oral não se limita unicamente ao fato trágico, ao maravilhoso, ao sobrenatural, mas também se estende às canções líricas, aos acalantos, às diversidades de gêneros e formas poéticas e motivos temáticos.

Em *Literatura oral no Brasil*, Luís da Câmara Cascudo nos chama atenção para a riqueza da literatura oral do negro e suas variantes, a sedução pela eloquência, a tendência para o canto e o prestígio do contador de história nas comunidades africanas (1978, p.152). Câmara Cascudo observa ainda a diversidade dos gêneros narrativos de origem africana, dos quais destacamos:

[o] MI SOSO: estórias fictícias, fundamentais como expressão especulativa da imaginação negra. Seu objeto é menos instruir que distrair e satisfazer as aspirações para a liberdade espiritual das cadeias do espaço e do tempo e das leis da matéria. Contém o maravilhoso, o sobrenatural, o miraculoso. As fábulas, personalização de animais, pertencem a essa classe. São sempre iniciadas e concluídas com fórmulas especiais (Cascudo, 1978, p.152-3).

O Eu da enunciação do poeta negro faz um caldeamento do presente à história escrita e à memória oral dos antepassados escravos, projetando esse diálogo das narrativas do presente com o passado na direção do futuro. Esse “griô” reinventado no Novo Mundo é uma espécie de ferreiro da linguagem. O ferreiro caldeia, ou seja, introduz uma barra de aço na extremidade de uma alavanca de ferro por meio da alquimia do fogo e da areia, dando consistência a essa alavanca que, depois de afiada e recebida a têmpera³ “cor de ouro” na ponta, após ter introduzida num recipiente com água fria, a mesma alavanca rompe, perfura a rocha por mais resistente que seja, atingindo o veio d’água, o lençol freático no subsolo e fazendo a água do poço jorrar.

Nessa perspectiva, o poeta norte-americano Langston Hughes, principal nome do Renascimento Negro do Harlem, rememora sua infância e a história da escravidão, narradas na voz da tia, cujas lembranças são evocadas no poema “As histórias de Tia Sue”, quando nas noites, antes de dormir, a tia contava para o menino: a saga, o sofrimento dos seus ancestrais negros escravizados, que viviam sob o peso do trabalho forçado, expostos aos maus tratos, à exploração da mão-de-obra servil, à condição humana degradante e aos reveses do tempo, “sob o ardor do sol” ou “na noite orvalhada”. Os versos fazem alusão às canções de trabalho dos escravos negros, dos trabalhadores africanos nos campos de lavoura de algodão no Sul dos Estados Unidos. Do “canto do escravo” se originou o *blues* rural (Hobsbawm, 1996, p.8). Esse canto triste ganhou dimensão de catarse, canto de resistência espiritual do negro para que ele, na condição de escravo, pudesse manter o pouco que ainda lhe restava de dignidade humana e esperança no amanhã, entoando suas canções para aliviar o cansaço do corpo e exorcizar as dores da alma.

³ Processo rudimentar e alquímico utilizado pelos ferreiros para tornar o aço mais resistente. A têmpera é feita de dois modos: com água e com óleo. Introduce-se a ponta do instrumento de aço, quente, como alavanca, picareta, ponteiro, na água fria para se obter a têmpera “cor de ouro”, esta propícia para escavações de rocha, barro, cimento, etc. A mesma têmpera “cor de ouro” é aplicada também às ferramentas do ferreiro, como a talhadeira e o “ponso” para cortar e perfurar respectivamente a barra de ferro/aço. Já a têmpera de “cor azul” é feita no óleo frio, queimado, usada para fortalecer as ferramentas cortantes como faca, foice, machado, lâmina de arado, etc. para cortar madeira, carne e objetos menos resistentes.

Em “As histórias de Tia Sue”, Hughes retoma a tradição narrativa dos nossos avós e parentes negros que habitualmente contavam histórias às crianças e aos jovens da casa ou da comunidade, como é o caso da Tia Sue, que narra experiências e fatos relacionados à memória da escravidão para o sobrinho, o menino Langston, que, “nas noites de verão na varanda”, houve a voz terna e carinhosa da tia narradora se misturar às canções tristes dos escravos negros, cantando “nas ribanceiras de um rio imenso”. A voz da Tia Sue resgata a memória histórica do povo escravizado num passado ainda próximo, cujos acontecimentos teriam sido também vivenciados por ela mesma, pertenciam à sua memória autobiográfica. Desse modo, o poema se reporta à história oral do negro norte-americano, cuja narrativa passa a ocupar o “entre-lugar” da escrita e da oralidade, quando o escritor incorpora ou transplanta a atmosfera emocional, humana, sócio-racial e os artifícios da voz narradora de Tia Sue para a escritura do poema. Tal jogo de criação poética é factual na poesia dos autores das Américas, nas vezes em que o cantar da épica negra transita entre o texto escrito e a narrativa oral. Assim, os poemas de Hughes ou de Solano são marcados pela musicalidade que se observa na repetição das palavras, dos versos, na recorrência a paralelismos e anáforas. Cabe lembrar ainda, que a poesia narrativa da Diáspora negra nas formas da “identidade como rizoma”⁴ (Glissant, 2005, p.27) se relaciona com a história oral, os contos e canções populares antigos e contemporâneos, mantendo sua função de recuperar e preservar a memória histórica afro-descendente, educar e informar, além de divertir. No entanto, essa função educativa evoca as formas das “culturas atávicas”⁵ ou da “identidade como raiz única” (Glissant, id.), inerente ao texto mítico de Exu, que trata da função e importância da memória oral e coletiva, como elemento indispensável à comunidade no sentido de reunir e recuperar experiências e

⁴ Termo empregado por Glissant para designar as identidades culturais que passam ou passaram por um processo de “crioulização” ou receberam elementos de outras culturas na sua formação, de tal modo que essa fusão tenha se dado num período não muito distante, ou seja, “aos nossos olhos”, a ponto de percebermos a justaposição ou a origem dos elementos dessa composição.

⁵ É a antítese da “identidade com rizoma”. O mesmo Glissant diz que as “culturas atávicas” são aquelas que passaram por um processo de crioulização ou mistura justaposta há muito tempo e se mantêm como “raiz única”, mais resistente ao diálogo com outras culturas, que recusa o diálogo com outras raízes.

conhecimentos do passado para reorientar, proteger e decidir sobre o destino da sociedade genesíacas da África Antiga, num tempo em que os deuses ainda eram humanos e os animais falavam, como nos contos populares da nossa infância, narrados pelo pai de Solano Trindade e recontado pelo nosso griô, no poema já analisado por nós.

A narrativa de Hughes e Solano é curta, fragmentada, similar à *épica quilombola* de escritores contemporâneos afro-brasileiros, que narram experiências pessoais e coletivas, memórias ou episódios relacionados a lutas libertárias da história da escravidão dos antepassados negros. Nesse sentido, o poema de Langston Hughes se situa em três tempos e lugares respectivamente: no tempo e no lugar presente do poeta/escritor; na infância, quando ouvia na “varanda” da casa as histórias da tia/narradora; e no lugar e tempo da memória histórica ou da memória oral, nos quais se situam o episódio da narração. Assim, é possível se visualizar uma narrativa dentro de outras narrativas, um tempo dentro de outros tempos, um lugar dentro de outros lugares, como também o entrecruzamento das vozes do presente e do passado. Isso é válido tanto para o poema de Solano como para o de Hughes:

AS HISTÓRIAS DE TIA SUE

Tia Sue tem uma cabeça cheia de histórias.

Tia Sue tem um coração todo cheio de histórias.

Nas noites de verão na varanda

Tia Sue afaga uma criança de rosto escuro no seu peito

E conta histórias para ele.

Escravos negros

Trabalhando sob o ardor do sol,

E escravos negros
Caminhando na noite orvalhada,
E escravos negros
Cantando canções tristes nas ribanceiras de um rio imenso
Se misturam suavemente
Na torrente da voz da velha Tia Sue,
Se misturam suavemente
Nas sombras escuras que cruzam e recruzam
As histórias de Tia Sue.

E a criança de face escura, ouvindo,
Sabe que as histórias de Tia Sue são histórias reais.
Ele sabe que Tia Sue nunca criou suas histórias
Não vieram de nenhum livro,
Mas que vieram
Direto da sua própria vida.

A criança de face escura está calada
Numa noite de verão
Ouvindo as histórias de Tia Sue.

(Hughes, 1994, p. 23-4)⁶

⁶ Tradução de Elio Ferreira, revisão de Roland Walter. "Aunt Sue has a head full of stories. / Aunt Sue has a whole heart full of stories / Summer nights on the front porch / Aunt Sue cuddles a brown-faced child to her bosom / And tells him stories. / Black slaves / Working in the hot sun, / And black slaves / Walking in the dewy night, / And black slaves / Singing sorrow songs on the banks of a mighty river / Mingle themselves softly / In the flow of old Aunt Sue's voice, / Mingle themselves softly / In the dark shadows that cross and recross / Aunt Sue's stories. / And the dark-faced child, listening, / Knows that Aunt Sue's stories are real stories. / He knows that Aunt Sue never got her stories / Out of any book at all, / But that they came / Right out of her own life. / The dark-faced child is quiet / Of a summer night / Listening to Aunt Sue's stories" (Hughes, Langston. "Aunt Sue's Stórias". In: *The collected poems of Langston*. New York: Vintage Classics Ed., 1995, p. 23-4).

Nos poemas de Hughes e Solano, a intertextualidade é enfática, sobretudo, pelo fato dos autores evocarem as imagens/lembranças da infância e as histórias contadas pelos parentes mais velhos. A casa se apresenta como espaço utópico, o Éden, lugar de paz, solidariedade e harmonia, onde os episódios são narrados numa atmosfera de afeto, carinho e cumplicidade. Nos dois poemas, as diferenças se definem pela escolha dos temas narrados. Assim, no poema de Hughes, Tia Sue conta a história real dos antepassados escravos, episódios relacionados à escravidão. Já no poema de Solano, o pai do poeta narra as caçadas e histórias fabulosas, frutos do imaginário popular.

Hoje, podemos avaliar com mais clareza o legado e a influência cultural das lendas míticas, contos, cantos e canções de origem africana à escrita dos autores brasileiros. O fato é que não só a mão-de-obra escrava foi decisiva para se construir a riqueza da Diáspora, como os elementos da cultura africana foram também assimilados pela cultura branca e euro-descendente. No dizer de Samba Diop: “As memórias africanas no Novo Mundo não são encontradas somente entre os negros, mas também entre os brancos. Contudo, esse fato nem sempre é reconhecido”⁷ (1999, p.119), como processo de *Negralização* da cultura das Américas. A literatura negra não pode ser considerada “menor” ou “inferior” por manter suas bases na oralidade, na linguagem e temas populares, uma vez que as literaturas eruditas e cultas remontam seus antecedentes na literatura oral.

A escrita não só tem sua gênese na oralidade, como também essas formas de expressões nunca deixaram de dialogar entre si, apropriando-se uma da outra, das suas formas de cantar e contar. Basta lembrar da mais antiga forma de expressão literária - a poesia. No dizer do poeta piauiense Torquato Neto: “A poesia é a mãe das artes” (1982, p. 396). A poesia tem sua origem nos cantos sagrados, há milênios, muito antes do advento da escrita alfabética,

⁷ Tradução nossa. “African retentions in the New World are not found only among blacks but also among whites. However, this fact has not always been recognized.”(Diop, Samba. “The West African Griot Tradition...”. In: op.cit., 1999, p. 119)

certamente na África Negra, onde fora o *habitat* do primeiro *homo sapiens*, quando a poesia ainda não se separara da música. A poesia era música, dança e dramaturgia, representação da memória pessoal e coletiva, a narrativa das práticas sociais e religiosas, das ações sagradas e profanas das civilizações ou sociedades tribais antigas, de homens e mulheres da caverna desde tempos imemoráveis.

CANTO DE SAÍDA

CANTO DE SAÍDA

DEMOCRACIA

Democracia não virá

Hoje, este ano

Jamais

Pelo compromisso e o pânico.

Tenho tanto direito

Quando qualquer sujeito

De ficar

Sobre meus dois pés

E com terra para arar.

Estou cheio dessa ladainha

Deixa a coisa rolar.

Amanhã é outro dia.

Não preciso da minha liberdade morto.

Não consigo viver de pão mofo.

Liberdade

É uma planta forte

Plantada

Na maior sorte.

Vivo aqui, também.

Quero liberdade

Como a você convém.¹

(Hughes, apud Back, 2005, p.39)

Qual o significado da memória e da identidade cultural para os negros das Américas? Para responder à essa questão, outra vez tenho de me reportar ao Bumba-meu-boi da minha infância, o Boi de Né Preto. O Boi de pandeirão, matraca e maracá do meu bairro. O Boi do Piauí que migrou para o Maranhão, Pará e outros lugares do Brasil. Essa transferência deve ter acontecido em consequência da migração de vários trabalhadores cativos e vaqueiros das antigas fazendas do Piauí para o Maranhão, na época da implantação das primeiras fazendas de gado no território maranhense, ocorrida na primeira metade do século XIX. Tal fato contrariou a vontade da maioria desses homens, mulheres e crianças escravizados, que foram forçados a migrar com o objetivo de povoar as fazendas do estado vizinho e cuidar do rebanho bovino e cavalar. Assim, “em 1820, por exemplo, foram solicitados ‘25 casais’ para o Maranhão. A notícia da partida parecia trazer dias de desespero para os afro-descendentes” (Lima, 2005, p.53).

Essa relação entre o Bumba-meu-boi e a comunidade negra trabalhadora/escravizada, fica clara também quando me refiro à história do Boi de Né Preto de Floriano, Piauí. Nesse boi a maioria de seus “brincantes” eram pessoas do povo que trabalhavam no abate de

¹ Tradução de Sylvio Back. “Democracy will not come / Today, this year / Nor ever / Through compromise and fear. / I have as much right / As the other fellow has / To stand / On my two feet / And own the land. / I tire so of hearing people say / *Let things take their course. / Tomorrow is another day.* / I do not need my freedom when I’m dead. / I cannot live on tomorrow’s bread / Freedom / Is a strong seed / Planted / In a great need. / I live here, too. / I want freedom / Just as you” (Hughes, Langston. “Democracy”, In: Back, Sylvio. *Traduzir é poetar às avessas*, 2005, p.38).

bovinos. Esses trabalhadores eram majoritariamente homens, mulheres e crianças que moravam num bairro negro da cidade de Florianópolis, à distância de quatro ruas do meu bairro. No Matadouro Público, o abate dos bois ficava sob a responsabilidade dos homens, realizado num grande galpão com cobertura de telha e piso de cimento liso. Né Preto era o mais velho daqueles homens e exercia sua liderança sobre o grupo. Ao seu lado, estava Cum, Mundico Capivara, Guilhermão e outros nomes que me fogem à memória. O boi era preso ao laço e amarrado ao mourão. Diziam que o boi manso chorava, corria-lhe um fio de lágrimas no canto dos olhos. Um dia me aproximei de um desses animais prestes ao sacrifício e fui surpreendido - na verdade, o boi chorava. O boi bravo empacava, arremetia-se contra o inimigo. Nessas horas, chamavam Guilhermão, um homem corpulento, forte como gigante. Paulão, um amigo de infância do meu bairro, lembra que foi “segurão” de boi no mesmo matadouro, ou seja, segurava a corda que subjugava o animal. Ele conta que Guilhermão, com a mão direita, prendia um dos cornos do boi e pedia a ele, o segurão - “Paulo, o machado!”. Às vezes era impossível atender ao pedido. E Paulão respondia apreensivo - “Seu Guilherme, estou segurando o boi!”. Então, com o punho esquerdo, Guilhermão desferia um murro na nuca do boi que caía por terra, agonizante. Em seguida, sangrava o animal. Era um espetáculo trágico, mas admirável e emocionante para a maioria das pessoas presentes. Depois de abatidos, os animais eram limpos e transportados para o Mercado Público. A cabeça, as patas e as vísceras eram levadas à casa das “fateiras”. No quintal dessas residências, as vísceras eram limpas, tratadas. Em seguida, eram vendidas em pequenas bancas no mercado e também na própria casa desses “brincantes” do Boi de Né Preto. Daí porque a Rua Manuel Lapa, situada no Bairro Curador, há algumas décadas era popularmente conhecida como Rua do Fato. Ali e nas proximidades, morava a maioria dos brincantes do Boi. Entre meados da década de 80 aos anos 90, todas as noites, o Boi de Né Preto - o antigo Jardineiro, já com outro nome, se reunia no seio dessa comunidade, no quintal da casa dos responsáveis pela organização do Boi, os

irmãos Pedro Antônio e Antônio Cafuçu, acompanhados de suas respectivas esposas, dona Teresa e dona Maria Aparecida.

Do mesmo modo, na África pré-escravista, os ritos religiosos, os cantos e as manifestações culturais populares estavam também associados ao trabalho, às atividades econômicas da sociedade tribal. Os ritos de cerimônias relacionados ao boi eram também celebrados na África e, indubitavelmente, foram trazidos pelos cativos africanos originários de sociedades pastoris (Lopes, 1988, p.163-4). Transplantados para o Brasil, esses antigos ritos foram recriados nas fazendas do Piauí, misturando-se também às culturas indígena e européia. Isso deu origem ao auto pastoril do Bumba-meu-boi. Assim, o “Boi de brincadeira” foi criado nas povoações do sul do Piauí, por volta do final do século XVII, pelos trabalhadores escravizados que cuidaram das primeiras fazendas de criação de gado nas terras piauienses. Nesse contexto, o mito de fundação do Bumba-meu-boi nos remete à história de “Catirina”, que deseja comer a língua do boi mais formoso da fazenda do patrão. Chico, o vaqueiro, atende ao desejo da esposa grávida e mata o boi. A partir desse episódio se desencadeia a ação dramática do auto popular. Essa relação da arte, trabalho, economia e sua função social é um elemento que caracteriza as sociedades tribais da África, transculturadas para a América. O Sr. Raimundo Araújo, mestre do Bumba-meu-boi “Imperador da Ilha” do bairro Monte Castelo de Teresina, Piauí, conta que, “um dia um índio achou uma caveira de boi e enfiou num pedaço de pau, e levou para a tribo, e começou a dançar. Os negros viram aquilo e fizeram o Bumba-meu-boi” (Depoimento de Raimundo Araújo, 2005).² Provavelmente isso se tratava do ritual da caça ao boi pelo índio, pois com a fundação das primeiras fazendas de gado no Piauí, os autóctones passaram a caçar o boi e, conseqüentemente, os fazendeiros se empenharam ainda mais na organização de milícias para exterminar as sete nações indígenas do Piauí. O rito da caça ao boi deve ter estimulado a memória do escravo negro a lembrar de antigos ritos africanos, que estavam relacionados à

feira do boi. Desse modo, a evocação da memória pessoal e coletiva dos negros significa uma forma de resistência contra o discurso hegemônico da cultura européia. Tal travessia dos afro-descendentes permite um diálogo de relações do passado com o presente, configurando uma *rede de transferência* da cultura negra nas Américas.

A idéia da “Porta do Não Retorno”, de Dionne Brand, e da cultura de vestígios ou residual, de Édouard Glissant, apontam na direção da memória em abismo, do caos social, cultural e psíquico dos negros da Diáspora, iniciado com o navio negreiro, que exilou milhões de africanos nas Américas e na Europa. A travessia da “Porta” teria dado origem ao sentimento de fragmentação do Ser negro, do ser e do não ser, do sentido do pertencimento e não pertencimento a algum lugar do mundo, suscitando a ausência, o vazio irreparável do negro que vive no “entre-lugar”, nas fronteiras de dois mundos impossíveis de reconciliação para o cativo e seus descendentes. Tais perspectivas de leitura abrem os horizontes para a análise dos estudos culturais afro-descendentes. No entanto, é natural que esses conceitos não atendam a todas as visões de mundo, prerrogativas, buscas ou particularidades da Diáspora africana. Mas, como o poeta Solano Trindade nos transmite, há um alento de esperança, espiritualidade e amor: “Nem tudo está perdido irmãos / nem tudo está perdido amadas” (1961, p.90). A cultura e a memória coletiva dos povos africanos, portanto, não foram totalmente corrompidas. Elas fundamentaram a dinâmica, a mobilidade e a evolução das culturas, da religiosidade e da economia afro-descendente do Novo Mundo.

A Porta do Retorno é a porta dos nossos sonhos e desejos realizados. Essa Porta simboliza a luta, a perseverança dos descendentes de escravos que conseguiram romper as paredes da prisão social e ascender economicamente, embora essa parcela seja pouco significativa em termos de Brasil, país onde quase a metade da população é de afro-descendentes. Na época da escravidão, alguns negros que regressaram à África conseguiram reconstruir parcialmente suas vidas, apesar de outros tantos terem se decepcionado com o

² Depoimento do Sr. Raimundo Araújo (2005), amo do bumba-meu-boi Imperador da Ilha.

retorno à terra natal. No Brasil, tivemos o exemplo de Chico Rei que foi rei no Congo e tornou a ser aclamado como rei entre os negros de Minas Gerais. A história de Chico Rei aponta o lugar do regresso à liberdade, à travessia da Porta do Retorno no Novo Mundo. Esse rei africano comprou a alforria dos seus familiares e dos súditos da sua antiga tribo, com o ouro das minas compradas ao seu antigo senhor. Chico Rei ficou rico. Foi amado pelo seu povo e construiu seu palácio imperial em Ouro Preto, então capital da província mineira. Numa perspectiva contrária, podemos considerar que o Quilombo dos Palmares foi também uma espécie de Porta do Retorno do escravizado, pois nesse lugar os negros fugitivos tiveram um governo escolhido por eles mesmos e exercitaram sua cidadania, embora ameaçada pelas constantes empresas armadas do governo e dos senhores de engenho. O fato é que a idéia da “Porta do Não Retorno” pode ser subvertida através da resistência coletiva e solidária dos afro-descendentes, significando essa ultrapassagem a volta através da Porta do Retorno.

Pouco a pouco, a “Porta do Não Retorno” está se descerrando, abrindo-se a muito custo à nossa passagem, embora ainda permaneça pouco redutível ao sonho de milhões de pessoas negras que vivem na periferia da sociedade globalizada das Américas. A “Porta do Não Retorno” remete ao “não-lugar” do negro, ao lugar do não regresso, do desespero, da obliteração da memória histórica dos afro-descendentes pelo discurso do colonizador. Essa “Porta” indica a busca impossível, o apagamento da memória pessoal e coletiva na travessia atormentada do navio negreiro. Não obstante, nem todos os africanos foram vitimados pela amnésia ou perderam sua identidade cultural, mesmo o *Banzo* é um sentimento de dor que evoca as imagens-lembranças da África perdida. Apesar dos pesares, não somos um povo totalmente triste. O negro trouxe sua cultura, espiritualidade e religião. Fez o carnaval, reinventou a alegria no Novo Mundo. A Porta do Retorno começou a ser aberta, quando os primeiros africanos em cativeiro estabeleceram suas estratégias de resistência contra a escravidão e evocaram suas memórias: contaram sua história, cantaram suas canções,

invocaram seus Orixás e os deuses da Natureza, fizeram pactos de solidariedade ou tramaram sua fuga e a dos parceiros de infortúnio para os quilombos, onde reconquistaram a liberdade.

A Porta do Retorno significa a resistência dos negros para superar os problemas maquinados pela escravatura, que vitimou milhões de africanos e ainda afeta grande parte da população negra nas Américas. Essa “Porta” foi inicialmente construída no interior do navio negreiro com a presença do *malungo* – o amigo de viagem. Quando homens e mulheres assumem pactos de solidariedade entre si, no sentido de ajudarem uns aos outros uma vez aportados na terra do cativo. No Brasil, registraram-se casos em que os *malungos* honraram o seu compromisso de bordo, ajudando os antigos companheiros a superaram adversidades da escravidão, reatando os laços de amizade e manifestando um sentimento de solidariedade mútua (Ferreira, 2005, p.45). Em 1836, um desses *malungos* forros “dirigia uma verdadeira empresa cuja finalidade era devolver à África cerca de 200 outros alforriados baianos” (Mattoso, 1990, p.100). Por outro lado, o regresso não garantia ao africano uma vida semelhante a anterior, dificilmente reencontraria os parentes, amigos e pessoas amadas, muitos arrastados pelo tráfico para lugar ignorado e distante. Isso significa também que mesmo nessas situações, os caminhos da Porta do Retorno não se abriram na sua plenitude a todos os ex-cativos que regressavam à terra natal, mas parcialmente, pois a África jazia sob os escombros dessa escravidão, considerada o maior holocausto da humanidade.

Mesmo nos dias atuais, o preconceito e a discriminação contra o negro continuam a persistir em muitos lugares em que ele se encontra, como uma maldição inventada pelo branco com o objetivo de perpetuar seus privilégios. Assim, a ultrapassagem da Porta do Retorno, que construímos na América Negra, é ainda relativa. Permite-se no plano da resistência simbólica por meio da evocação da memória pessoal e coletiva dos afro-descendentes. Nessa perspectiva, uma das funções importantes da literatura negra é também

tornar “imaginária e real” – e possível a passagem através da Porta do Retorno que nos leva de volta a nós mesmos, à nossa consciência identitária, ao mundo onde há lugar para todos.

Nesse aspecto, a literatura negra recompõe a memória histórica, frequenta o passado e transporta esse passado para dentro do presente, para o cotidiano ou a experiência do eu-poético do escritor negro que espelha seu discurso na estética da música, canções, lendas, ritos, narrativas de experiência que significam a *rede de transferência da memória cultural* em Diáspora. Em outras palavras, essa *rede* corresponde ao *éthos cosmogônico* da cultura negra transcriada no Novo Mundo, que funciona como um processo de criação/recriação da identidade silenciada e fragmentada pela “Porta do Não Retorno”. Dessa forma, na leitura da ficção romanesca de Toni Morrison, o professor Roland Walter se propõe a “um olhar mais próximo da memória como uma forma de cura [...], a cura [‘comunal’] dos efeitos da colonização [...] A memória – a estética de re-criação dos mitos, lendas, personagens, lugares e eventos do passado [...], a memória como uma arma contra o silêncio da amnésia nacional”³ (2003, p.239-240).

Dos ritos de evocação da memória negra emana uma força, uma magia que atrai, agrega e exerce um fascínio sobre pessoas negras e não negras afins. Esse encantamento se evidencia na música negra de hoje, nos *candomblés*, na *umbanda*, na capoeira, no bumba-meu-boi, no maracatu, no congado. Assim, o pai-de-santo, a mãe de santo, o mestre de capoeira, o amo ou mestre do bumba-meu-boi, o rei ou a rainha do maracatu, o poeta negro, o cantor popular afro-descendentes, todos representam o imaginário coletivo da população negra. Simbolizam a estrutura organizacional da sociedade africana que foi transplantada para o Brasil, assim como sua organização política, social, econômica ou religiosa. Em 2003, na cidade de Recife, tive a felicidade de presenciar uma cerimônia de *candomblé* no Terreiro do

³ Tradução minha. “...to take a closer look at memory as a form of healing [...], healing the effects of colonization [...]. Memory – the aesthetic re-creation of myths, legends, figures, places and events of the past [...], memory as a cultural weapon against the silence of ‘national amnesia’.” (Walter, Roland , 2003, p. 239-240).

falecido *babalorixá* Paulo Preto do Alto da Mina, pai do poeta Lê Pê. Foi numa celebração a Xangô. Digna de ser lembrada pela beleza do rito e sua transcendência, pela sabedoria, respeito e veneração transmitida na invocação aos orixás, que revelam o significado da Natureza e das divindades africanas. O rito durou por volta de duas horas, acompanhado do início ao fim por cantos em língua africana. O *babalorixá*⁴ ocupava o lugar do solista cantor enquanto a grande roda dos filhos e filhas de Santo repetia o coro, seguidos do ritmo encantatório de três atabaques e um agogô. Nessa ocasião, as saudações ao pai-de-santo e os votos de boas vindas ao terreiro demonstraram o respeito mútuo e a veneração que a comunidade reservava ao seu chefe religioso. Em geral, essa relação caracteriza as formas de convivência no interior dos grupos religiosos e dos grupos folclóricos da cultura afro-brasileira.

Assim, esses mestres de cerimônia são uma espécie de lugar da memória negra. Eles inspiram respeito, são venerados e exercem uma liderança notável perante seu grupo. De certo modo, essa transferência da memória afetiva dos negros das Américas tem se projetado na mídia pós-moderna através das canções de músicos de projeção mundial, que se engajaram aos anseios pelos direitos à igualdade racial, como Bob Marley, Ray Charles e outros nomes que encantaram várias gerações de jovens negros, que olham na direção da Porta do Retorno.

As Américas são uma casa de diversas culturas e identidades. Também, a cultura afro-brasileira se caracteriza pela sua pluralidade, pois foram mais de 3,6 milhões de africanos cativos que povoaram este território de dimensão continental. Reportando-se à cultura negra das Ilhas do Caribe, Édouard Glissant assegura que “os africanos chegam despojados de tudo” (2005, p.19). A violência do tráfico negreiro afetou a memória e a humanidade do africano, mas isso não impediu que o trabalhador escravizado e seus descendentes evocassem sua

⁴ Babalorixá. “Designação que, no Brasil, se dá ao sacerdote-chefe de um candomblé. O mesmo que pai-de-santo. Do ioruba *babalóòrisá*, sacerdote do culto dos orixás” (Lopes, Nei. Op. cit., 2004, p.87).

memória pessoal e a memória coletiva da sua tribo. Para realizar esse “retorno”, então, esse cativo juntou fragmentos e raízes da cultura de diferentes povos africanos, recriando estratégias de resistência armada, pacífica e novas expressões culturais nas Américas. Nesse “momento de trânsito em que espaço e tempo se encontram para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no ‘além’: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás” (Bhabha, 2001, p.19). Essa visão dupla do universo interior e exterior do negro: o pessoal e o coletivo, o estar aqui nas Américas e o estar lá, na África, *negraliza* a tradição cultural africana a partir da sua relação com a realidade social e cultural do Novo Mundo. Assim, a memória negra é recriada nesse espaço móvel, vacante, que se distancia da idéia do “imenso palácio da memória”, de Santo Agostino, e se entrecruza com o pensamento desse filósofo ao conceber a memória “pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem” (Agostinho, 2004, p.225-6).

Por que o Brasil ainda tem vergonha de assumir a cor da pele, de aceitar a nossa identidade negra ou índia? “Brasil, / arranca essa máscara branca da / sua cara” (Ferreira, 2004, p.15). O que é ser negro no Brasil, quando ainda relutamos em dissimular o preconceito racial? O discurso do colonizador exerce seu antagonismo ao esconder o rosto e a voz dos negros, índios e da maioria de sua população de origem não-branca, quando afirma nos meios de comunicação de massa que a cultura brasileira é uma “cultura mestiça” ou que “a população é mestiça” e tira proveito dessa situação, desestimulando as ações afirmativas. Esse discurso ambíguo do poder confunde a consciência racial, a identidade e afeta a auto-estima da maioria dos afro-brasileiros. Isso causa um efeito negativo sobre o imaginário da população negra. Neutraliza o senso de valorização da memória e o sentimento de solidariedade racial. Ao passo que fomenta o complexo da não identidade, o silêncio da

memória histórica, o enclausuramento em nós mesmos, se somos negro ou índio. Não obstante, os intelectuais negros de hoje são mais afeitos à assunção da cor da sua pele e da história dos seus ancestrais, ao assimilar na sua escritura o valor, a cultura e a cosmovisão afro-descendente.

A nosso ver, a relação entre a tradição africana e as experiências da vida moderna na Diáspora, portanto, resultou na *Negralização* das culturas das Américas. Tal reterritorialização *negraliza* o mundo, reelabora uma dialética de pertencimento à realidade cultural, histórica, social e econômica de um lugar que também é nosso, quando adquirimos a consciência de que a nossa participação foi decisiva na construção desse lugar ou nação – o lugar do retorno ao mundo real e possível na medida dos nossos próprios esforços, da solidariedade, do projeto de cidadania e do compromisso da nação de construir uma sociedade mais justa, que reserve um lugar para todas as pessoas. Pois: “Não preciso da minha liberdade morto. / Não consigo viver de pão mofo”. Nesse sentido, a poesia de Solano Trindade e Langston Hughes *negralizam*, a seu modo, a literatura das duas Américas, ao se afirmarem como uma literatura negra que forja seu próprio estilo (conta histórias, fala dos sentimentos humanos, pensa na transformação do mundo) e que adota seu próprio cânon, estética e cosmogonia, concebendo uma visão plural no seu estilo de fazer literatura. Sob alguns aspectos, essa visão contraria os valores estéticos do discurso ocidental, pois a poética negra (re)cria a partir do seu próprio chão, da história do negro e de sua visão de mundo, estabelecendo diálogos ou rupturas com outras formas de conceber a criação literária.

A vida é um imenso mar

cheio de peixes

Eu lanço minha rede

e os pesco.⁵

Langston Hughes

⁵ Tradução de Francisco Burkinski. In: Hughes, Langston. *O imenso mar*, 1944, p.5.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Frederico José de. *Bimba é bamba*, a capoeira no ringue. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

_____. *O Barracão do mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo de Literatura, 1991.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina.. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

_____. *A cidade de Deus* (contra os pagãos). Partes I e II. Tradução de Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

ALMEIDA, Raimundo César Alves de (Itapoan). *Bimba, perfil do mestre*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1982.

ALVES, Antônio Castro. *Antologia poética*. Rio de Janeiro. José Aguilar, 1975

ALVES, Miriam Aparecida e DURHAM, Carolyn Richardson (org.). *Enfim ... Nós / Finally ... Us*. Colorado: Spring, 1995.

ALVES, Miriam. *Momentos de busca*. São Paulo: Edição da autora, 1983.

_____. In: *Cadernos Negros. Os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

AMORIM, Maria Alice e BENJAMIM, Roberto. *Carnaval, cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

ANÔNIMO. *A Epopéia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1979.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Quilombos maranhenses*. In: REIS, João José e GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. São Paulo: Papirus, 2004.

AZEVEDO, Maria Marinho de Azevedo. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)*. São Paulo: Ana Blume, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACK, Sylvio. *Traduzir é poetar às avessas*. Langston Hughes por Sylvio Back. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina 2005.

BAKER, Jr., Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

_____. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature, A Vernacular Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999.

BANDEIRA, Manuel. "A vida e a obra do poeta". In: *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

BARBIERI, César. *Um jeito brasileiro de aprender ser*. Brasília: DEFER/GDF, Centro de Documentação e Informação Sobre a Capoeira, 1993.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

BASTOS, Cláudio de Albuquerque. *Dicionário Histórico e Geográfico do Estado do Piauí*. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERND, Zilá. *A questão da negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Negritude e literatura*. Porto: Mercado Aberto, 1987.

_____. *O que é negritude?* São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1998.

BERND, Zilá e GRANDIS, Rita de. *Imprevisíveis Américas: questões de hibridização cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2001.

BIMBA, Mestre. *Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba – CD mais livreto com 14 lições ilustradas*. Salvador: JS discos / Fundação Mestre Bimba, 2002.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra – Luzzato, 1996.

BIVAR, Antônio e outros. *Alma beat*. Porto Alegre: L&PM Editora Ltda., 1984.

BORGES, Jorge Luís. *Este ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BORRACHA. “Guerra do Paraguai”. In: CAMISA, Mestre (org.) *Cantigas de capoeira. Composta por integrantes da Abadá-Capoeira*. Rio de Janeiro: Abadá Edições, 1997.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAND, Dionne. *A Map to the Door of No Return*. Canadá: Vintage Canadá Edition, 2002.

BRESCIANI, Stella (Org.). *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH - FAPESP, 1993.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUENO, André Paula. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

Cadernos Negros, 11: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 1988.

_____, 13: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 1990.

_____, 15: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 1992.

_____, 17: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 1994.

_____, 19: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 1996.

_____. 20: prosa. São Paulo: Quilombhoje, 1997.

_____. 21: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

_____. Os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

_____. Os melhores contos. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

_____. 25: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 2002

.

_____. 27: poesia. São Paulo: Quilombhoje, 2004.

_____. 28: prosa. São Paulo: Quilombhoje, 2005.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMISA, Mestre (org.). *Cantigas de capoeira. Composta por integrantes da Abadía-Capoeira*. Rio de Janeiro: Abadía Edições, 1997.

_____. *Revista Abadía-Capoeira*. Ano 1, nº1, agosto de 2005. Rio de Janeiro: Abadía Edições, 2005.

_____. “Mestre dos Mestres”. In: CAMISA, Mestre (org.). *Cantigas de capoeira. Composta por integrantes da Abadía-Capoeira*. Rio de Janeiro: Abadía Edições, 1997.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Edições de Ouro, s.d.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*, vol. 1. Belo Horizonte: Itataia, 1981.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira. Pequeno manual do jogador*. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2002.

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura & consciência: política na América Latina*. São Paulo: Global Editora, 1969.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: INL / MEC, 1978.

CASHIMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Selo Negro, 2000.

CAXIAS, Mestre Russo de. *Capoeiragem. Expressões da roda livre*. Rio de Janeiro: Impressões Brasil Produções Gráficas e Editora Ltda. 2005.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Editions Présence Africaine, 1983.

CHIAVENATO, Júlio José. *O negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CIXOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. Petrópolis, s.d.

CONOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

CORDIVIOLA, Alfredo, SANTOS, Derivaldo e VALDENICE, Cabral (org.). *As marcas da letra: Sujeito e escrita na teoria literária*. João Pessoa: Idéia, 2004.

CORDIVIOLA, Alfredo (org.). *A câmara de ecos: Ensaio sobre Roland Barthes*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.

COUTINHO, Daniel (Mestre Noronha). *O abc da Capoeira Angola*. Os manuscritos do Mestre Noronha. Brasília: DEFER/GDF. Centro de Informação e Documentação sobre Capoeira – CIDOCA/DF, 1993.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CRUZ E SOUSA, João da. *Cruz e Sousa: obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CULLEN, Countee. “Incidente em Baltimore”. In: *A poesia dos Estados Unidos*. Marques, Osvaldino (org.). Tradução de Ribeiro Couto. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

CUTI (Luis Silva). “Para ouvir e entender estrelas”. In: *Cadernos Negros. Os melhores poemas*. Quilombhoje (org.). São Paulo: Quilombhoje, 1998.

_____. *Castro, ouves a poesia negra?* São Paulo: EDICON, 1998.

_____. “Fundo de quintal na umbigada”. In: *Criação crioula, nu elefante branco*. ALVES, Miriam e outros (org.). São Paulo: Quilombhoje Literatura – IMESP, 1996.

_____. “A palavra”, in *Cadernos negros – poemas afro-brasileiros, volume 27*. RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio (org.). São Paulo: Quilombhoje, 2004.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editora, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvin, 2002.

DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DIOP, Samba. “The West African Griot Tradicion And Oral Heritage In The New World”, in: *Oralidade em tempo & espaço*. FERREIRA, Jerusa Pires (org.). São Paulo, FAPESP, 1999.

DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*. New York: Anchor Books edition, 1973.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução, introdução e notas de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

ESTANISLAU, Lídia Avelar. *Feminino Plural*. In: *Brasil afro-brasileiro*, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado/PUC, 1996.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Maza, 2003.

_____. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado/Universidade Federal Fluminense, s.d.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Fator, 1983.

_____. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de e LEITE, João Denys Araújo (org.). *Imagens do Brasil na literatura*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2005.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERREIRA (de Souza), Elio. *Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro. De Padre Antônio Vieira a Luís Gama*. In: FERREIRA, Elio e outros. *Ensaio - Concursos literários do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.

_____. “Poemartelos”. In: *O contra-lei & outros poemas*. Teresina: abracadabra edições, 1997.

_____. *América negra*. Teresina: Abracadabra edições, 2004.

_____. “América negra”. In: *Cadernos Negros, volume 27: poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2004.

FERREIRA (de Souza), Elio e SOARES, William Melo. *Né Preto*. Teresina: Corisco, 1988.

FERREIRA, Lígia F. (org.). “Introdução”. In: *Primeiras trovas burlescas e & outros poemas*. GAMA, Luís. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: Eduff, 1998.

FILHO, A. Tito. *Governos do Piauí: Capitania, Província e Estado*. Teresina: Artenova s.a., 1978.

FILHO, Francisco de Assis Gomes. *A capoeira e educação escolar. De manifestação da cultura a esportivização*. Mossoró: Fundação Vingt-um Rosado – Coleção Mossoroense, 2005.

FILHO, Domício Proença. “Orfeu Esfacelado”. In: *Introdução à literatura negra*. BERND, Zilá. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FILHO, Hermilo Borba. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife: Guararapes, 1982.

- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FRANKLIN, John Hope. *From Slavery to Freedom: A História of Negro Americans*. Chicago, Illinois: Alfred A. Knopf, 1980.
- FREITAS, Décio. *Diáspora negra*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- _____. *O escravo brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- _____. *Palmares, a guerra dos escravos*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2005.
- GAMA, Luíz. *Primeiras trovas burlescas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- GASSET, José Ortega y. *O homem e a gente (Inter-comunicação humana)*. Tradução J. Carlos Lisboa. Rio de Janeiro: Libro ibero-americano, Ltda., 1973.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.
- GINGA. *Negaça*. Ano I, nº 2. Salvador: Associação de Capoeira, 1994.
- GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- _____. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Helóisa Toller. “Cronologia: referências históricas e W.E.B. Du Bois”. In: *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GOMES, Renato Cordeiros. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial revisado*. São Paulo: Leia, 1985.

GROMIKO, A e outros. *As religiões da África*. Moscovo: Edições Progresso, 1987.

GUIMARÃES, Geni. *Balé das emoções*. Barra Bonita: Edição da autora, s.d.

GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____. *Sóngoro cosongo e outros poemas*. Tradução de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

HALEY, Alex. *Negras Raízes*. Tradução e adaptação de A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2003.

_____. *Da diáspora: Identidades e meditações culturais*.

HEGEL, Gorg W. F. “Crítica Moderna Moderna” In: *Os Pensadores: Pré-socráticos*. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultura, 1996, p.224-242.

HOBSBAWM. Eric J. *A história social do jazz*. Tradução de Luís Fernando Veríssimo, Paz e Terra, 1990.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

HOOKS, Bell. *Yearning, race, gender, and cultural politics*. Boston, MA: South End Press, 1990.

_____. *Talking back*. Boston, MA: South End Press, 1989.

HUGHES, Langston. *O imenso mar*. Trad. de Francisco Burkinski. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1944.

_____. *The collected poems of Langston Hughes*. New York. Vintage Classics Ed.1995.

_____. *Selected Poems of Lagston Hughes*. New York: Vintage Classics Ed., 1990.

_____. *O imenso mar*. Tradução de Francisco Burkinski. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1944.

_____. *Autobiography: The Big Sea. The Collected Works of Langston Hughes, volume 13*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2002.

_____. “The Negro”. In: *Poesia dos Estados Unidos*. MARQUES, Oswaldino (org.). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. *Black Voices*. CHAPMAN, Abraham (org.). New York: A Mentor Book, 1968.

HUGHES, Langston. “Jazzonia”. Trad. de Guilherme de Almeida. In: MARQUES, Oswaldino. *Poesia dos Estados Unidos. Coletânea de poemas norte-americanos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

ITAPOAN (Raimundo César Alves de Almeida). *Bimba, perfil do mestre*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1982.

ITAPOAN e outros. *Negaça*, V. 2, n° 2. Brasília: CIDOCA/DF, Ginga Associação de Capoeira, 1994.

JOACHIM, Sébastien e Montandon, Alain (org.). *Literatura: migração & hospitalidade*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco / Departamento de Pós-Graduação, 2002.

LESSA, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

LIMA, José Lezama. *A dignidade da poesia*. Tradução e notas de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, Mano. *Dicionário de Capoeira*. Brasília: Edição do autor, 2005.

LIMA, Solimar Oliveira. *Braço forte: trabalho escravo nas fazendas da nação no Piauí: 1822 – 1871*. Passo Fundo: UPF, 2005.

LIMA, Tânia. *O livro do abrigo*. Fortaleza: Mangues & Letras, 2000.

_____. *A bela estrangeira*. São Paulo: Cone Sul, 2001.

LIRA, José. *Emily Dickinson e a poética da estrangeiração*. Recife: PPGL-UFPE, 2006.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. *Novo dicionário banto no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MACHADO, Paulo. *As trilhas da morte*. Teresina: Corisco, 2002.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literatura das nações africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Teles da Silva Ltda., 1980.

MARQUES, Osvaldino (org.). *Poesia dos Estados Unidos: coletânea de poemas norte-americanos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

MARTINS, Leda Maria. “A oralidade da memória”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.) *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MATTOS, Haron Crissóstomo Castañon e MATTOS, Maria Carmem Altomar. *Coletânea Musical de Capoeira*. Juiz de Fora: Grupo Zabelê, 1995.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MCKAY, Claude. *Selected Poems*. New York: Dover Thrift Editions, 1999.

MELO, Luiz Melo. *Recordando Zumbi*. Londrina: Editora Corrente, 1994.

MENDES (de Oliveira), Noé. *Folclore Brasileiro Piauí*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1999.

MINER, Earl. *Poética comparada*. Brasília: Editora da UNB, 1996.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. “Poesia e blues”. In: *Cult*, ano VI – n°7. São Paulo: Editora 17, 2003, p.29).

MORRISON, Toni. “The Site of Memory”. In: *Inventing the Truth. The Art and Craft of Memoir*. Ed. William Zinsser Boston: Houghton Wifflin, 1987.

_____. *Amada*. Tradução de Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

_____. *Olho mais azul*. Tradução de Manuel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Paraíso*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande*. São Paulo: EDUSP, 2rr

MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo, 2004.

_____. *Rebeliões da senzala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*. São Paulo: Ática, 1988.

MURICI, Andrade. “Atualização de Cruz e Sousa”. In: *Cruz e Sousa, obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NASCIMENTO, Abdias do. *Quilombo*. Edição fac-similar do jornal de n.ºs. 1 a 10, dezembro de 1948 a julho de 1950. São Paulo: FUSP – editora 34, 2003.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)*. Teresina, 2002.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Ed. Max Limonard, 1982.

NORA, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. In: *Representations* 26 – Spring, 1989.

OLIVEIRA, Albano Marinho de. “Berimbau, o arco musical da capoeira na Bahia”. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, n.º 8. Salvador: 1956.

PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINHEIRO, Amalio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994.

PINTO, Hermilo Borba. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife: Guararapes, 1982.

PLATÃO. *Diálogos: a República*. Tradução de Leonel Vallandro. Edições de Ouro, s.d.

PÔRTO, Carlos Eugênio. *Roteiro do Piauí*. Teresina: COMEPI, s.d.

PÚBLICO, Domínio. “Dona Maria do Camboatá”. In: *O Barracão do mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia no nordeste brasileiro: confluência da embolada e do rap*. Feira de Santana: Dissertação de Mestrado / Departamento de Letras e Artes / Universidade Estadual de Feira de Santana, 2002.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988.

RAMPERSAD, Arnold e ROESSEL, David. "Introduction". In: *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classic Edition, 1994.

RAPOSA, Berlando. "Maracatu". In: AMORIM, Maria Alice e BENJAMIM, Roberto. *Carnaval, cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

REAL, Katarina. *Eudes, o Rei do Maracatu*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massangana, 2001.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *A literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Belo Horizonte / Florianópolis: Editora Mulheres; Editora PUC Minas, 2004.

REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: história da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

RIBEIRO, Esmeralda. In: *Cadernos Negros. Os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira, vs. 2 e 3*. Rio de Janeiro: Ática, 1998.

SAID, Edward W. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANDARS, N. K. “Introdução”. In: *A Epopéia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas*. Estudos de narrativas – Estados Unidos e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

SANTOS, Renato Emerson dos e LOBATO, Fátima. *Ações afirmativas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi*. São Paulo: Ed. Moderna, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 1989, Ática: São Paulo.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. In: *Obra Completa v. III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989

SILVA, Alberto da Costa e. *A manilha e o libambo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

_____. *A enxada e a lança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SILVA, Júlio Romão da. *Luís Gama: o mais conseqüente poeta satírico brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição MLG, 1998.

_____. *Solano Trindade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

SILVA, Liliam Ramos da. “Consciência negra e americanidade: o diálogo idnetitário de Nicolás Guillén e Solano Trindade.” In: *Americanidade e transferências culturais*. BERND, Zilá (org.) Porto Alegre: Movimento, 2003).

SILVA, Pedro. *O Piauí no folclore*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988.

SILVA, Roberto Bezerra da. *Langston Hughes: Poesia negra e engajamento*. São Paulo: Dissertação de Mestrado / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP, 1998.

SILVEIRA, Oliveira. *Poema sobre Palmares*. Porto Alegre: edição do autor, 1987.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Claros e escuros*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

TATE, Claudia. *Psychoanalysis and black novels: Desire and the protocols of race*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1998.

TELLES, Edward. *Racismo à brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

TEODORO, Lourdes. *Água marinha*. Brasília: edição do autor, 1978.

_____. *Negritude e tigritude*. Ano V, Brasília: UNB, 1988.

_____. *Modernisme Brésilien et Negritude Antillaise: Mário de Andrade e Aimé Césaire*. Paris – France / Montréal (QC) – Canada: L’Harmattan, 1999.

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor, 1961.

_____. *Seis tempos de poesia*. São Paulo: Edição H. Melo, 1958.

_____. *Tem gente com fome e outros poemas*. Rio de Janeiro: DGIO, 1988.

TRINDADE, Raquel (org.). *Solano Trindade: o poeta do povo*. Raquel. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

TRÍPOLE, Mailde Jerônimo. *Imagens, máscaras e mitos: O negro na literatura brasileira no tempo de Machado de Assis*. Campinas: Tese de Doutorado da UNICAMP, 1997.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: EDUSP, 2002.

WALTER, Roland. *Narrative Identities*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 2003.

_____. “Identidades em movimento: in-betweenness pós-colonial nas Américas”, in *Imagens do outro: leituras divergentes da alteridade*. Danielle Forget e Humberto Luiz L. de Oliveira (Orgs.). Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana, ABECAN, 2001.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, HUCITEC, 1997.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOLETIM, CD, DVD, DISCO VINIL, ENTREVISTA, RELATÓRIO, REVISTA

BOI DO PIAUÍ. *Riso da Mocidade* - CD. Teresina: Projeto A. Tito Filho.

CLÁUDIO, João e outros. *Música Popular Brasileira* - Vinil. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

COSTA, Gal. “Vaca Profana”, letra de Caetano Veloso. In: *Profana* - Vinil. São Paulo: RCA, 1985.

GIDDINS, Gary. *O triunfo de Charlie Parker*, DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2003.
HOOKER, John Lee. *Boom Boom* - CD. Rio de Janeiro: EMI / ODEON, 1992.

MAHAL, Taj and HUGHES, Langston. *Mule Bone: Music Composed and Performed by Taj Mahal, Lyrics Langston Hughes*, CD. Manaus: Trama, 2001.

METRÔ DE TERESINA. Entrevista com o diretor Fritz Moura e outros funcionários do Metrô. Teresina, 2005.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. “Poesia e blues: sem anos de amores, dores e versos.” In: *Revista Cult*. – Ano 6, nº 71. São Paulo: Bragantini, 2003.

NAÇÃO CAMBINDA ESTRELA. *Maracatu Nação* - CD. Recife: 2003.

NETO, Torquato e SALAMÃO, Wally (org.) *Navilouca*, primeira edição / única. Rio de Janeiro: edições Gernasa, 1973.

NUNES, Maria Cecília de Almeida. O trem de ferro no imaginário popular. In: *Revista espaço tempo*, nº 04. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 1996.

PINTO, José Nêumanne. “O ritmo da palavra e a consciência da condição humana.” In: *João do Vale: Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural, 1982.

1º GPT de Engenharia de Construção – 2º Batalhão de Engenharia de Construção. *Dados informativos*. Teresina, 1969.

REFFESA. Entrevista com os funcionários da Rede Ferroviária Federal - EFFESA. Teresina, 2005.

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*, CD. Rio de Janeiro: Chaos, s/d.

VALE, João do. *Música Popular Brasileira* - Vinil. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

VALE, João do e GONZAGA, Luís. “De Teresina a São Luís”, interpretação de João Cláudio. In: *Canta Teresina 2* - Vinil. CLÁUDIO, João e outros. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves / Prefeitura Municipal, s/d.

VELOSO, Caetano. *Minha história: 14 sucessos*. Manaus: Polygram, s/d.