



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**GABRIEL NILTON ANJOS DOS SANTOS**

**POÉTICAS ENCRUZILHADAS:  
JOSÉ CRAVEIRINHA, SOLANO TRINDADE E GOG**

**SALVADOR  
2015**

**GABRIEL NILTON ANJOS DOS SANTOS**

**POÉTICAS ENCRUZILHADAS:  
JOSÉ CRAVEIRINHA, SOLANO TRINDADE E GOG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos

**SALVADOR  
2015**

**GABRIEL NILTON ANJOS DOS SANTOS**

**POÉTICAS ENCRUZILHADAS:  
JOSÉ CRAVEIRINHA, SOLANO TRINDADE E GOG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e submetida a avaliação em banca, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Salvador, \_\_\_/\_\_\_/2015

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos (PPGLitCult / UFBA) – Orientador

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Florentina da Silva Souza (PPGLitCult / UFBA) – Examinador Interno

---

Prof. Dr. Jesiel Ferreira de Oliveira Filho (Pós-Afro / UFBA) – Examinador Externo

## **AGRADECIMENTOS**

A Nzambi Mpungu e aos meus ancestrais.

A Wanessa, minha pretinha, pelo estímulo e companheirismo.

Aos meus pais, pela educação e cuidado.

A minha irmã e aos meus familiares como um todo.

Aos meus amigos.

Ao professor Dr. Henrique Freitas, pela orientação primorosa e paciente.

Ao professor Dr. Jesiel Oliveira Filho, pelas conversas e aprendizado riquíssimo durante o tirocínio docente.

A Ricardo Riso, que sempre se colocou à disposição para interlocuções e referências importantes.

Aos professores da Pós-Graduação, com os quais tive o prazer de aprofundar minha pesquisa.

Aos meus colegas de curso, pela troca de leituras.

A Sandra Magaly, pela amizade e revisão da dissertação.

## RESUMO

SANTOS, Gabriel Nilton Anjos dos. **Poéticas encruzilhadas**: José Craveirinha, Solano Trindade e GOG. Dissertação (Mestrado). 135fls. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

O presente trabalho tem como objetivo pensar em que medida as poéticas de José Craveirinha, Solano Trindade e Genival Oliveira Gonçalves (mais conhecido como GOG) reivindicam lugares discursivos que demarcam uma identidade literária que percorre temas não tão consagrados pelos estudos literários tradicionais. Para tanto, será analisado um livro (mas não todos os poemas) de cada autor, a saber: *Xigubo*, *Poemas Antológicos* e *A Rima Denuncia*, respectivamente. Pode-se afirmar que as relações estabelecidas entre literatura e sociedade fomentam lugares de fala cujas representações sinalizam sempre relações de poder. Igualmente, refletir sobre as produções desses poetas significa tensionar concepções consagradas sobre o fazer literário e o papel político do escritor em relação às discussões sobre a identidade nacional e o apagamento e/ou folclorização da imagem do negro. Há o interesse aqui de se pensar esses textos e suas possíveis sinalizações estéticas, bem como a forma como a linguagem, neles, configura-se corpo enquanto mecanismo de expressão identitária e ancestralidade. Esses autores evocam lugares discursivos que, historicamente, foram apagados pelo processo colonial, o que reforça ainda mais o interesse desta pesquisa em confrontar as estratégias liminares utilizadas pelos escritores aqui referidos para escapar às perversas heranças coloniais que produzem, na diáspora, o que Fanon chamou de escravidão mental. Assim, espera-se que o exercício aqui proposto funcione como uma provocação epistemológica, literária e política, a fim de que os estudos étnico-raciais e o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira sejam cada vez mais aprofundados.

**Palavras-chave:** Encruzilhada - Literatura negra - Identidade - Solano Trindade - José Craveirinha - GOG.

## ABSTRACT

SANTOS, Gabriel Nilton Anjos dos. **Crossroads Poetics**: José Craveirinha, Solano Trindade e GOG. Dissertation. 135fls. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

This paper aims to reflect the extent to which the poetics of José Craveirinha, Solano Trindade and Genival Oliveira Gonçalves (known as GOG) claim discursive places that mark a literary identity that runs themes not as established by traditional literary studies. Thus, a book will be reviewed (but not all poems) of each author, namely: Xigubo, Anthologies Poems and Rima Denounces respectively. It can be said that the relations between literature and society foster speaks of places whose representations always signal power relations. Also, think about the production of these poets means tension consecrated conceptions of literary and make the political role of the writer in relation to the discussions on national identity and the deletion and/or folklorization the black image. There is interest here to think about these texts and their possible aesthetic signs, as well as how the language in them sets up body as a mechanism of identity expression and ancestry. These authors evoke discursive places that historically have been deleted by the colonial process, which further enhances the interest of this research to confront the injunctions strategies used by the writers here referred to escape the evil colonial heritages that produces in the Diaspora which Fanon calls mental slavery. Thus, it is expected that the exercise proposed here works as an epistemological challenge, literary and political, so that ethnic and racial studies and the teaching of history and African culture and Black-Brazilian are increasingly deepened.

**Keywords:** Crossroads - Black literature – Identity - Solano Trindade - José Craveirinha - GOG

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>   | <b>9</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 DA LITERATURA COMPARADA AOS ESTUDOS ENCRUZILHADOS .....</b>             | <b>17</b> |
| 1.1 ENCRUZILHANDO O CAMPO .....   | 17        |
| 1.2 O ÉTICO, O ESTÉTICO E O (CONTRA) DISCURSIVO .....                                 | 33        |
| 1.2.1 (Des)territorializando a diáspora negra: José Craveirinha e Moçambique .....    | 33        |
| 1.2.2 Solano Trindade e o Brasil (Recife) .....                                       | 40        |
| 1.2.3 GOG e o Brasil (Brasília) .....   | 49        |
| <b>CAPÍTULO 2 LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA E NEGRO-AFRICANA EM PARALAXE .....</b>      | <b>54</b> |
| 2.1 SOLANO TRINDADE E GOG .....   | 54        |
| 2.1.1 Que negro é esse na literatura negro-brasileira? .....                          | 54        |
| 2.1.2 Questões de cânone literário .....  | 64        |
| 2.2. JOSÉ CRAVEIRINHA .....   | 73        |
| 2.2.1 Que negro é esse na literatura negro-africana? .....                            | 73        |
| 2.2.2 Questões coloniais e pós-coloniais .....  | 76        |
| 2.2.3 Questões de identidade .....  | 79        |
| <b>CAPÍTULO 3 LITERATURA MULTIMODAL NEGRA NA DIÁSPORA: PARA ALÉM DA ESCRITA .....</b> | <b>82</b> |
| 3.1 GOG .....   | 82        |
| 3.1.1 Palavra, voz, canto .....   | 82        |
| 3.2. SOLANO TRINDADE .....  | 85        |
| 3.2.1 Artes plásticas e teatro .....  | 85        |

|   |            |
|---|------------|
| 3.3 JOSÉ CRAVEIRINHA .....                          | 92         |
| 3.3.1 Literatura, artes plásticas/Malangatana ..... | 92         |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                    | <b>98</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                            | <b>101</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                                 | <b>105</b> |



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Iniciar o exercício a que me proponho sem pontuar alguns aspectos relevantes, ligados ao meu processo de formação, seria invalidar boa parte dos ensinamentos que me foram passados pelas referências de mulher e de homem que tenho: os meus pais. Tratar do que me proponho exige tal ato, uma vez que minha subjetividade perpassa, obrigatoriamente, pelas experiências que meu corpo vivenciou no primeiro espaço de ensino-aprendizagem com o qual interagi: o meu clã, a minha família. Minha adolescência foi muito conturbada. Cresci em um bairro de Salvador chamado San Martin, mais precisamente na localidade da Fonte do Capim, que, na época, aparecia, constantemente, nas páginas policiais dos jornais impressos e nos programas de televisão. Meus avós, tanto maternos quanto paternos, não tiveram acesso à educação formal, fato que é comum (embora desumano) para a maioria da população negra do mundo. Mesmo assim, eles conseguiram condensar um conjunto de ensinamentos pautados na espiritualidade, na ética e no respeito aos mais velhos, que foram/são o alicerce da formação de meus pais e, conseqüentemente, os meus também. Sou o primeiro integrante da família que conseguiu chegar à universidade. E meus pais foram fundamentais nesse processo. Se não fosse a educação e, principalmente, o exemplo, talvez, eu não estivesse aqui hoje. Passei minha adolescência convivendo diariamente com a realidade do mundo do crime. Era tudo muito próximo. Aquele mundo sedutor, poderoso, mostrava-se todo o tempo para nós, adolescentes curiosos e cheios de vigor. Experimentei, algumas vezes, a tristeza de perder entes queridos e amigos próximos por conta da violência e brutalidade policial. Meus valores foram forjados dentro desse cenário. Foi o acesso à educação que me possibilitou chegar até aqui. Foram os valores ancestrais passados a mim por meus pais que me tornaram o homem que sou. Sempre tivemos uma vida financeira equilibrada, mas o perigo nos cercava sempre. Recordo-me que meu pai sempre dava um jeito de me espreitar, de cuidar de meus passos. Ele sabia que se me deixasse livre demais, o crime, talvez, me recrutasse. Era preciso vigiar. Desenvolvi o gosto pela literatura com o tempo, no processo de prática de leitura cotidiana, a qual era estimulada por meus pais também. Eles sabiam que a saída era o conhecimento. Meu contato com a literatura começou, de fato, na universidade. O rap chegou em minha vida

bem mais cedo, quando ainda era adolescente. Mais tarde, passei a participar de movimentos sociais até chegar ao Instituto Cultural Steve Biko. Foi lá que fortaleci o meu discurso identitário e político, além de aprofundar minha formação, a partir dos estudos da produção literária negro-brasileira e negro-africana em diálogo com a poesia rap.

Enquanto homem negro, educador, de periferia, devo dizer que a Literatura Negro-brasileira e Negro-africana possibilitaram-me um horizonte de identificações e interesses durante a graduação. Os textos que escolhi como *corpus* são importantes porque tratam de temas que estão diretamente ligados aos valores culturais de matriz negro-africana e negro-brasileira. Esses saberes também são parte do que sou, de como me coloco diante das coisas. Enquanto educador, acredito que é possível sim, mesmo com um sistema educacional como o nosso, desenvolver estratégias pedagógicas que proponham uma relação de ensino-aprendizagem mais diversa, a partir do diálogo com outras formas de conhecimento. Os textos literários escolhidos são textos com os quais me identifico, além de, obviamente, entender que os mesmos são fundamentais para se pensar a literatura, a sua abrangência e os valores ideológicos que sustentam determinadas estruturas de poder e dominação em detrimento de outras epistemes, outras histórias, outras cosmovisões.

Os estudos literários contrastivos sobre produções poéticas de escritores negros e negras que buscam refletir temáticas ligadas às questões identitárias estão cada vez mais recorrentes. Isso tem muita relevância, uma vez que possibilita a revisão histórica e literária de toda uma gama de textos produzidos nessa área. Permite também revelar como o discurso hegemônico dominante fortaleceu-se no decorrer dos séculos e manteve tais textos à margem do processo diacrônico de construção do que chamamos de Literatura Brasileira. Com isso, torna-se possível compreender as razões pelas quais tantos escritos permaneceram obliterados, revelando a vertente dissimulada, mas atuante do racismo epistêmico em exercício nas relações de poder e dominação na teoria e historiografia literárias.

Historicamente, é sabido que o processo de produção, através da literatura, do discurso de identidade nacional no Brasil, o qual teve início no século XIX, mais precisamente a partir do Romantismo, buscou, nos elementos locais, referências para se estruturar enquanto

proposta de demarcação de uma suposta brasilidade. Realismo, Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo (cada um com seus traços específicos) seguiram também o caminho do discurso da nacionalidade a partir de elementos nativos. Embora houvesse a intenção de se projetar o início de uma produção literária nacional mais autêntica, os valores e ideologias que a alicerçaram foram os disseminados pelo pensamento assimilado da Europa. Até então, os descendentes de escravizados eram utilizados como temática nas produções literárias sempre pelo viés do preconceito ou da piedade. Mesmo assim, escritores negros e negras divulgaram suas produções, posicionando-se discursivamente em relação aos atos discriminatórios no cotidiano das práticas sociais. Muitas foram as lutas travadas na literatura, na política e nas relações sociais para se chegar à atual conjuntura no que tange à fortuna crítica e artística produzida pelo setor que o professor Carlos Moore chamou de sociedade civil negra. Destaque-se aqui o papel fundamental do MNU (Movimento Negro Unificado), cujo trabalho político, desde 1978, ano de fundação, tem gerado muitas conquistas.

Em relação à República de Moçambique, país africano localizado no sudeste do continente, no qual nasceu um dos poetas escolhidos para o presente trabalho, é importante salientar que o país vivenciou, assim como o Brasil, a experiência colonial, embora em tempos diferentes. Foi colônia portuguesa efetivamente a partir de 1506 (apesar da chegada de Vasco da Gama, em 1498 à procura da rota do Oriente) e tornou-se independente em 25 de junho de 1975. Um dado importante sobre a história do país é o referente ao processo de fixação do povo Bantu (provavelmente entre os séculos I e IV), que, segundo estudiosos africanos, introduziu a agricultura e a tecnologia do ferro no território. Joseph Ki-Zerbo, na *Introdução Geral*, do livro I, da coleção em oito volumes de História da África, afirma que a África tem uma história (que não é a que foi contada e montada pelo pensamento eurocêntrico), uma flagrante resposta ao que Hegel afirmou em relação ao continente. O continente africano ainda é estigmatizado, distorcido e exotizado. A coleção a qual fizemos referência acima é, justamente, uma proposta metodológica de narrativa, através de estudos realizados por pesquisadores africanos, dos períodos desde a pré-história até as lutas de independência, a partir do olhar dos próprios estudiosos africanos. É sabido que houve uma distorção dessa história. Os primeiros estudiosos europeus que se debruçaram no estudo do

continente, tendo como modelo de “civilização” o disseminado pela Europa, acabavam construindo imagens estereotipadas de África, justificando os problemas econômicos, as questões geográficas e os valores da tradição oral, que alicerçam as relações cotidianas, através de um suposto “atraso” diretamente ligado a questões biológicas. A coleção subverte o discurso construído pelas Ciências Humanas, apontando outras leituras acerca dos processos históricos pelos quais o continente passou. A Moçambique independente está imersa em um espaço geopolítico atual que foi forjado na tensa relação que se instaurou com a implementação do sistema colonial. A ordem colonial gerou uma intensa relação de ambivalência entre colonizador e colonizado. É no campo da literatura que muitos estudiosos, intelectuais moçambicanos, travarão seus conflitos identitários, políticos e ideológicos, a fim de construir um discurso anticolonial que terá como função principal combater o colonialismo, utilizando para tanto, no caso da poética de José Craveirinha aqui analisada, o texto da nação enquanto uma possibilidade de escape à ordem colonial.

Para a análise que pretendemos desenvolver nesta dissertação, salientamos também o empenho do MNU, no Brasil, no sentido de exigir a implementação de diversas políticas públicas de ação afirmativa, visando a reparar problemas históricos, gerados por ideologias como a da teoria do embranquecimento e a do mito da democracia racial. Ao mesmo tempo, destacamos o papel fundamental da produção literária negro-brasileira, dos textos escritos desde o século XVIII por nossas referências epistêmicas, os quais, no âmbito literário, trataram de fissurar as malhas do discurso hegemônico dominante. Em relação a Moçambique, destaca-se o papel da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), um partido político fundado em 25 de junho de 1962 como movimento nacionalista, do qual o poeta José Craveirinha foi integrante ativo. No que se refere à Educação Brasileira, é de fundamental importância projetar o papel da aplicação da lei 10.639/2003, que definiu como necessário o ensino de História e cultura Africana e Afro-brasileira para a educação básica e, posteriormente, o da lei 11.645/2008, que alterou a lei 9.394/1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), tornando obrigatório (através do registro no artigo 26-A desta), nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e de Ensino Médio, públicos e privados, o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

A escolha ou não de escritores negros na composição de um determinado cânone literário seja no Brasil, seja em Moçambique sugere uma tendência dissimulada recorrente utilizada pela crítica literária tradicional: a valorização da lógica eurocêntrica como discurso universal a ser contemplado e disseminado. Esta dissertação tem como objetivo analisar poemas dos livros *Poemas Antológicos*, antologia de poemas de Solano Trindade; *Xigubo*, de José Craveirinha e *A Rima Denuncia*, de Genival Oliveira Gonçalves (GOG). A análise será feita através da noção de estudos encruzilhados – estudos comparados negros que têm suas bases na filosofia do paradoxo, no conflito e na tensão, a qual propõe como categoria de análise a simbologia da encruzilhada, reduto de Exu, entidade do culto aos orixás<sup>1</sup>. Trazê-la para a cena enquanto elemento que representa uma episteme não europeia é combater a ditadura do eurocentrismo, possibilitando uma nova perspectiva de produção de conhecimento alicerçada na cosmovisão africana. Além disso, os poemas que serão analisados apresentam uma lógica estética, ética e discursiva de que os estudos literários tradicionais não dão conta: estão ligados a conceitos e noções que limitam as possibilidades de inteligibilidade, ou seja, dificultam a construção de um paradigma teórico que dê conta das especificidades dessas poéticas, compostas por elementos que se realizam também fora do espaço da linguagem escrita por conta da forte presença da tradição oral em suas composições estéticas.

Partindo da correlação entre os poemas escolhidos para o trabalho, buscaremos analisar em que medida tais textos se aproximam e/ou se distanciam tanto estética quanto discursivamente. O objetivo aqui é traçar um panorama de tema(s) presente(s) nessas produções, uma vez que entendemos ser necessário pontuar a importância desses autores e de suas produções para a literatura brasileira e moçambicana. O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado *Da Literatura Comparada aos Estudos encruzilhados*, tratamos, através da análise da dissertação de Iris Hoisel, nomeada *Cenas Indisciplinadas: vertentes do pensamento crítico contemporâneo na ABRALIC*, e da análise da poética dos escritores selecionados, de encruzilhar o campo dos estudos literários tradicionais com o

---

<sup>1</sup> A noção de estudos encruzilhados é proposta por José Henrique de Freitas Santos no texto *Dez-a-fios epistemológicos para as Literaturas Africanas no Brasil*, do livro *Afro-rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*.

dos estudos encruzilhados na diáspora, levando em consideração as questões éticas, estéticas e discursivas, a fim de tensionar o campo. Com isso, esperamos construir uma reflexão sobre a importância histórica dos estudos comparados, principalmente em relação ao início dos estudos das literaturas africanas no Brasil. Além disso, buscamos propor a noção de estudos encruzilhados como categoria de análise para o exercício teórico que será desenvolvido na presente dissertação. Evocar a figura de Exu, através do uso da lógica da encruzilhada, é também propor uma epistemologia negra. Isso se faz necessário, uma vez que é fundamental a discussão sobre o epistemicídio histórico dos saberes produzidos por negros e indígenas. É de fundamental importância que esses autores apareçam mais e mais: toda produção de conhecimento, de cosmovisão, de literatura, enfim, deve ser considerada e compartilhada.

No segundo capítulo, intitulado *Literatura negro-brasileira e negro-africana em paralaxe*, buscamos refletir acerca dos discursos de Solano Trindade, José Craveirinha e GOG, bem como sobre questões de cânone literário, questões de identidade, colonialismo e pós-colonialismo. Tratar desses temas significa aprofundar as reflexões sobre o processo colonial e seus efeitos, além de possibilitar um melhor entendimento em relação aos processos ideológicos que marginalizam muitas produções literárias. No terceiro capítulo, intitulado *Literatura multimodal negra na diáspora: para além da escrita*, refletimos como a palavra, a voz e canto constituem elementos produtivos dessas poéticas, bem como traçamos um diálogo com as artes plásticas negro-brasileira de Solano Trindade e negro-africana de Malagantana e o teatro negro-brasileiro.

Convidaremos para o diálogo os teóricos e críticos Michel Foucault, Paul Gilroy, Stuart Hall, Henrique Freitas, Ricardo Riso, Jesiel Oliveira, Guerreiro Ramos, Homi K. Bhabha, Ana Carolina D. Escosteguy, José Luiz Cabaço, Eliana Lourenço de Lima Reis, Ari Lima, Rita Chaves, Armindo da Costa Gameiro, Paul Zumthor, Amarino Oliveira Queiroz, Luiz Silva (CUTI), Rolan Walter, Florentina Souza, Joseph Ki-Zerbo, Amadou Hampâté Bâ, Kabenguele Munanga, Vera Candau, Frantz Fanon, Eduardo Oliveira, Oswaldo de Camargo, Catherine Walsh, Ana Lúcia Silva Souza, Carmen Lucia Tindó Secco, Muniz Sodré, José Welton Ferreira dos Santos Júnior, Renato Noguera, Antoine Compagnon,

Nestor García Canclini, Carlos Moore, Manuel de Souza e Silva, Silviano Santiago, Alejandro Reyes, Livia Reis, Ulpiano Bezerra de Menezes, Andreas Huysen, Lígia F. Ferreira, Teun A. van Dijk, dentre outros.

Sendo assim, a presente dissertação busca construir diálogos e sentidos no encruzilhar dos livros, já citados acima, desses três poetas. Espera-se que, através do uso dos recursos dos chamados estudos contrastivos negros, os quais utilizam a filosofia do paradoxo como eixo, seja possível uma tessitura de encontros e/ou desencontros poéticos entre os autores escolhidos como corpus do trabalho que aqui se apresenta. Partindo do pressuposto de que é necessário se criar uma inteligibilidade no processo de análise dessas poéticas, o presente trabalho parte dos estudos contrastivos e/ou comparados em direção à noção de estudos encruzilhados – estudos literários negros que se perfazem no conflito, tomando o paradoxo, a incoerência e a tensão como força motriz.

O livro *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*, organizado por José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso, sugere que se pense em formas outras de análise literária em relação a tais textos distanciadas das tradicionais, já que estas não dão conta das complexidades estéticas, éticas e discursivas que perpassam boa parte das produções literárias africanas e de algumas produções literárias brasileiras. Esses textos apresentam uma espécie de *continuum*, composto daquelas complexidades anteriormente expostas, que somente uma leitura deslocada, fissurada contribuiria para uma produção de sentidos que valorizem outra proposta teórica de leitura. A noção de estudos encruzilhados sugere uma lógica permanente de estremecimento do campo da crítica tradicional, uma vez que a filosofia do paradoxo que rege Exu é representada pela simbologia da encruzilhada. Explicaremos essa noção, mais adiante, de forma mais didática. Tentaremos construir uma reflexão, buscando identificar aproximações e/ou distanciamentos entre esses artistas, separados pelo Atlântico, mas unidos pela ancestralidade africana.

Outrossim, é importante salientar que não se pode pensar em uma educação verdadeiramente brasileira sem dialogar com a cultura de matriz africana e indígena, entendendo-as como cosmovisões de mundo, as quais vão desde princípios de

sustentabilidade (o humano é parte da natureza e, portanto, deve cuidar dela) até formas e concepções sobre a vida e a morte bastante distintas da lógica eurocêntrica. Tendo em vista que as relações étnico-raciais no Brasil estão alicerçadas em uma lógica política bastante dissimulada e movediça, fundamentada no mito da Democracia Racial, é necessário também pensar a questão da interculturalidade no que tange à prática educacional em sala de aula.

Esta dissertação também deseja funcionar como material para o ensino-aprendizagem das questões aqui tratadas, a partir da pedagogia decolonial e da luta contra as colonialidades do ser, poder e saber que fundamentaram a modernidade eurocêntrica, negando outras possibilidades epistemológicas não-europeias, como a cosmovisão indígena e/ou africana. Tratar desse assunto é, antes de tudo, entender que a identidade nacional brasileira foi forjada a partir de valores eurocêtricos fundamentados pela ideologia da colonialidade. Já em Moçambique, o texto da nacionalidade funcionará como um espaço de contestação ao colonialismo e busca pela independência. O discurso etnocêntrico, branco e masculino, perpetrado pela cosmovisão eurocêntrica de mundo, como afirmou o professor Kabenguele Munanga, fez com que o “ser” negro se transformasse em uma espécie de espelho quebrado, ávido por embranquecimento. O mito da Democracia Racial borrou a cena tensa e conflituosa das práticas sociais, encobrendo as amarras existentes nos diálogos diários entre as diversas formas de estar e ser no mundo presentes em uma sala de aula.

A interculturalidade, segundo Catherine Walsh, é um processo dinâmico, criativo, em que diferentes formas culturais dialogam, de forma justa e respeitosa, buscando uma tessitura identitária e cultural imbricada na diferença. A questão decolonial torna-se eficaz a partir do momento em que entendemos que sua função é combater todas as formas de repressão de pensamentos outros, os quais devem dialogar com o pensamento dominante e tensioná-lo, a fim de se construírem epistemes que fujam da lógica eurocêntrica, valorizando formas outras de produção do conhecimento que ultrapassem, inclusive, as fronteiras da academia.



## CAPÍTULO 1 DA LITERATURA COMPARADA AOS ESTUDOS ENCRUZILHADOS

### 1.1 ENCRUZILHANDO O CAMPO

A Literatura Comparada tem sido um importante veículo de discussão e disseminação de reflexões em torno do exercício literário. Através dela, foi possível, por exemplo, trazer para a cena dos estudos acadêmicos textos e autores africanos que não circulavam com tanta recorrência. É fato que ela foi fundamental para que esses estudos pudessem tomar corpo nas universidades brasileiras, possibilitando um diálogo entre as literaturas de expressão portuguesa. Com isso, houve, gradativamente, um aumento do interesse em se desenvolverem pesquisas que fomentassem cada vez mais o diálogo entre textos dessa natureza, bem como a reflexão sobre como os críticos e ensaístas acadêmicos desenvolviam suas análises e pensamentos em torno da própria matéria literária.

Um dos trabalhos que propõem mapear os resumos das comunicações dos seis primeiros congressos da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) é o da pesquisadora e crítica Iris de Carvalho Sá Hoisel, intitulado *Cenas Indisciplinadas: vertentes do pensamento crítico contemporâneo na ABRALIC*. Segundo a autora, a análise do material possibilita depreender as marcas de uma abordagem crítica acadêmica no cenário cultural. No decorrer do capítulo I, a autora faz uma reflexão em torno de um ponto de discussão que atravessa a genealogia e a arqueologia propostas por Michel Foucault (1995): o poder disciplinar, forma de poder que é uma das condições de existência da sociedade burguesa. Outro ponto importante é o fato de a disciplina parecer um saber disciplinado, uma institucionalização, à qual não limita o saber em si. As relações de poder que são estabelecidas nas práticas sociais podem ser compreendidas a partir do que Foucault chamou de micropoderes, produzidos de dentro do âmbito social, podendo ou não ter uma relação de dependência ou autonomia com o Estado. Segundo Hoisel (2003), em *As palavras e as coisas*, Foucault trabalha com as formações discursivas em torno do saber,

afirmando que o mesmo é “um conjunto de elementos, formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensável à constituição de uma ciência, apesar de não se destinarem a lhe dar lugar”.

Os saberes convocados nesta dissertação pressupõem um deslocamento epistemológico, uma vez que apresentam traços da cosmovisão africana. Isso deve ser considerado, pois os estudos literários tradicionais não dão conta da análise desses textos: possuem conceitos fechados, os quais limitam a possibilidade, por exemplo, de se pensar em uma noção de literatura que extrapole a tradicionalmente consagrada.

Em “O objeto literário”, a autora apresenta uma análise feita para a reflexão sobre a disciplinaridade no campo dos estudos literários. Problematiza o objeto literatura, levando em consideração as suas diversas acepções em contextos culturais distintos. Os estudos literários preocupam-se em desenhar um plano de objetos que garanta a sua especificidade e, conseqüentemente, o estreitamento da noção de literatura. Quanto à delimitação do literário, a autora afirma que o recorte do objeto se faz pela separação entre as esferas do ficcional e do histórico ainda no século XV. O campo disciplinar forma-se bem mais tarde. No século XVI, a necessidade de diferenciar o discurso ficcional do não ficcional é motivada pela moralidade. O conhecimento da subjetividade e o desenvolvimento da imprensa vão promover uma censura generalizada ao discurso ficcional, que passa a representar uma ameaça à verdade e à formação do sujeito. No século XVIII, a delimitação do objeto literário funcionou como estratégia de veiculação das ideias burguesas de construção do Estado Nacional. Para Hoisel, a acepção de literatura estava restrita à prosa romanesca e dramática e à poesia lírica não só pela forma, mas também às suas relações com a formação da nacionalidade. O critério de literariedade (nome dado pelos Formalistas Russos), ou seja, aquilo que torna determinado texto literário, sugere que a linguagem literária diferencia-se da linguagem cotidiana por conta de traços específicos intrínsecos à própria matéria literária. A autonomia do texto literário, então, possibilitaria estudá-lo em sua imanência. Esse critério privilegiava a literatura de vanguarda (a poesia futurista).

No capítulo II, intitulado “Cenários culturais, cenas da crítica – final de 70 e início de 80”, a autora apresenta o que chamou de vertentes do pensamento crítico contemporâneo. A

primeira seria a formação estruturalista e pós-estruturalista, cujas práticas acadêmicas atuais se ligam a uma proposta de crítica cultural mais abrangente. A segunda seria de formação sociológica, que preserva certas ortodoxias da crítica cultural contemporânea no terreno dos estudos literários. No campo político-cultural, destaca-se a transição da ditadura militar para a democratização de 1979 a 1981. No decorrer do processo, houve o deslocamento das adesões partidárias para adesões micropolíticas, resultante da fragmentação das esquerdas; o deslocamento dos objetos estéticos de uma condição insular para uma condição de mediador cultural; as relações mútuas entre a esfera da política e as esferas da arte, da cultura e do cotidiano; e a abertura do cenário político para as diferenças culturais e para os chamados segmentos minoritários da sociedade.

A literatura é um dos lugares (talvez o mais potente) de construção de representações de identidade, de nação, de epistemes, de valores culturais, enfim, é o lugar em que, através do discurso, solidificações e/ou desconstruções ideológicas são produzidas. Os estudos desenvolvidos pela Literatura Comparada, em torno das produções literárias que circulam (umas mais que outras) na academia e em outros espaços de poder menos privilegiados (mas tão importantes quanto), geraram uma gama de reflexões em torno do fazer e da crítica literária. Muitos são os textos que, por apresentarem determinadas estruturas e determinado “rigor estético”, no entender desses críticos, integram um cânone. Um olhar cronológico em torno desses textos selecionados no decorrer do percurso histórico da Literatura Brasileira, por exemplo, nos mostra que a maior parte dos escritores negros e negras ficou de fora das seleções feitas para a composição do “panteão” literário consagrado.

Apesar dos constantes apagamentos e marginalizações dessas produções, muitos textos foram produzidos e circularam a contrapelo dos que impunham barreiras tanto financeiras quanto ideológicas. Muitos escritores negros tornaram-se jornalistas e/ou proprietários de veículos de imprensa, uma forma rápida e eficaz de fazer girar as produções. Solano Trindade é um desses escritores que trabalhou para possibilitar a divulgação dos textos de negros e negras. Assim como ele, propostas como a dos *Cadernos Negros* (coletânea publicada a partir de 1978 pelo Movimento Quilombhoje de São Paulo), *Antologia*

*contemporânea da poesia negra brasileira* (1982), organizada pelo poeta Paulo Colina e *Poesia negra brasileira* (1992), organizada por Zilá Bernd (2006) seguiram a mesma trilha política, a fim de projetar no cenário literário brasileiro tais produções quase sempre apagadas, ou registradas pelo viés da inferiorização.

Solano Trindade nasceu no dia 24 de junho de 1908, no bairro de São José, no Recife, Pernambuco. Seu pai, o sapateiro Manuel Abílio, era filho de negra com branco, e sua mãe, Emerenciana (Merença), era filha de negro com índia. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios, onde fez aulas de desenho por um ano. Formou-se no curso Propedêutico (antigo comercial). É possível perceber que Solano teve uma formação educacional oficial precária, fato recorrente para a maioria dos pobres e dos negros brasileiros. Em 1935, casou-se com Maria Margarida. Converteu-se ao Protestantismo e foi, até 1940, diácono presbiteriano. Publicou os primeiros poemas místicos em Guaranhuns, na revista do Colégio 15 de Novembro. Em 1934, participou do 1º e 2º Congresso Afro-brasileiro, no Recife e, depois, em Salvador. Em 1936, fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-brasileiro, com Ascenso Ferreira, José Vicente Lima e o pintor Barros (o Mulato). Publicou, nessa época, os seus primeiros “poemas negros”. Seu objetivo era dialogar com as raízes linguísticas e culturais africanas. Em 1940, Solano foi para Belo Horizonte e Pelotas, Rio Grande do Sul. Criou o Grupo de Arte Popular com o poeta Balduino de Oliveira. Todavia, em 1941, uma enchente destruiu todo o material do grupo e Solano voltou à cidade de Recife. Em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro. Fez do bar Vermelhinho (nome dado pelo fato de a maioria dos frequentadores serem comunistas), na rua Porto Alegre, um ponto de encontro com outros intelectuais da época.

Em 1942, como pintor, participou de uma coletiva e vendeu os primeiros quadros. Em 1944, editou *Poemas d' uma vida simples*. Em 1945, fundou o Comitê Democrático Afro-brasileiro, com Raimundo Souza Dantas, Aladir Custódio e Corsino de Brito. Com Haroldo Costa, formou o Teatro Folclórico Brasileiro. Em 1949, produziu a “Brasiliana”. Em 1950, com a esposa Margarida Trindade (coreógrafa e terapeuta ocupacional) e Edison Carneiro, fundou o Teatro Popular Brasileiro. Já em 1954, esteve em São Paulo para participar, com o TPB, das comemorações do IV Centenário da cidade. Em 1955, viajou para a Europa. Em

1957, participou, com integrantes do TPB, da peça *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1958, publica *Seis tempos de poesia*. Em 1961, após conhecer o escultor Assis, transferiu-se, com todo o elenco do TPB, para Embu das Artes, onde desenvolveu diversas e constantes atividades culturais. Neste mesmo ano, publicou *Cantares ao meu povo*. Em 1965, mudou-se para Vila Sônia e, posteriormente, para o Ferreira, em São Paulo. Dois anos depois, retornou para o Embu. Adoeceu em 1969 e faleceu em 19 de fevereiro de 1974.

É possível afirmar que a vivência de Solano Trindade ultrapassou a produção de poemas. Na realidade, o poeta do povo era também um agente cultural, um intelectual que acreditava ser possível intervir nas relações sociais através da arte. Em seu poema intitulado *Poema autobiográfico*, o eu poético apresenta um artista de formas simples, carregadas de bastante complexidade estética, e, ao mesmo tempo, consciente de que sua voz representa a coletividade, a população de trabalhadores desassistidos e explorados pelo sistema capitalista:

Quando eu nasci  
meu pai batia sola  
minha mãe pisava milho no pilão  
para o angu das manhãs.

Eu sou um trabalhador  
Ouvi o ritmo das caldeiras...  
Obedeci ao chamado das sirenes...  
Morei num mocambo do 'Bode'  
e hoje moro num barraco na Saúde...

Não mudei nada... (TRINDADE, 2008, p.52)

José Craveirinha, poeta moçambicano, nasceu em 28 de Maio de 1922 na ex-cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo. Trabalhou como jornalista em *O Brado Africano*, *Notícias*, *A Tribuna*, *Notícias da Beira*, *O jornal e Voz de Moçambique*. Iniciou o seu trabalho literário (poesia, prosa e ensaio) no jornal *O Brado Africano*. Tem publicados os livros: *Chigubo* (Lisboa, 1964), *Xigubo*, 2ª edição, (1980), *Cântico a um Dio de Catrame* (edição bilíngue italiana, 1966) e *Karingana ua Karingana 1974*, *Cela 1* (1980), *Izbrannoe*

(1984), Maria (1988), Babalaze das hienas (1996), Hamina e outros contos (1997) e Maria, vol. 2 (1998). Nada mais significativo do que deixar o próprio texto poético, apresentado em janeiro de 1977 por José Craveirinha, dizer um pouco sobre ele:

Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chama-ram-me Sontinho, diminutivo de Sonto [que significa *domingo* em ronga, língua da capital]. Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres.

Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato... A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão.

E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique.

A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra. Nasci ainda mais uma vez no jornal O Brado Africano. No mesmo em Que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa.

Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito. Esforço, competição, Vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso. Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por Causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo Da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por causa de minha mãe, só resignação.

Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta. Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando Quis. E como quis.

Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade Angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes altas horas da noite.(apud MENDONÇA; SAUTÉ, 1989, p.viii-x).

A produção de José Craveirinha é de inestimável valor. É possível perceber que existe um compromisso ético e a consciência da necessidade de ser poeta e de Moçambique.

Da mesma forma que os poetas anteriormente citados, Genival Oliveira Gonçalves, o GOG, percorre caminhos não usuais nos processos de produção de sua poética. De uma forma desafiadora e extremamente politizada, o poeta do rap afirma:

Cheguei pra ficar, entrei no ar, o meu lema é expressar  
 O meu modo de agir, de pensar, sem me deixar levar.  
 Sou rapper, sou forte, sou GOG.  
 Então, vamos lá!  
 [...]

Cheguei pra ficar, entrei no ar, o meu lema é expressar  
 O som negro do gueto, que bate forte no peito,  
 Que traz a revolta.

Vamos colocar os caras lá,  
 onde sempre deveriam estar,  
 Onde os porcos devem ficar,  
 Na lama!

Sou rapper, sou forte  
 Sou rapper sou forte, sou forte, sou GOG

Me desculpe se acaso falei  
 Coisas perigosas que incomodam a lei.  
 Sinta-se liberto, isso é o principal.  
 [...] (GOG, 2010, p.40-41)

GOG, com seu discurso contundente e questionador, é, sem dúvida, um expoente do *rap* brasileiro. Genival Oliveira Gonçalves, o GOG, nasceu em 1965, na cidade de Sobradinho, no Distrito Federal. Em 1973, mudou-se para Guará, onde viveu até 1991. Sua relação com o rap começa com as festas dançantes caseiras, as quais ocorriam nas quadras do Guará I e II, nas noites de sábado. Os inúmeros bailes, o convívio com os amantes da música negra e os vinis de seu pai foram muito importantes para sua formação artística. A participação no grupo de dança “Magrello’s Pop Funk” – que depois daria origem ao grupo de rap “Os Magrello’s” – a relação com o break, um dos quatro elementos do hip-hop, além da entrada na faculdade – também interferiram na formação e desenvolvimento de sua arte. No rap “Tira a Bala”, da coletânea Família G.O.G – Fábrica da Vida, o rapper afirma:

O sistema é a bomba e o pavio,  
 Só que o preto aqui é o estopim  
 Em vinil!

Acionou,  
 Explodiu,

Radiação no Brasil,  
Efeito como nunca se viu.

2.0.0.1., já faz tempo...  
1.9.8.1., eu ainda me lembro:  
G.O.G. era só Genival,  
Funk, soul e tal, se iniciando  
No Rap Nacional.

Quanto mais eu batia, as portas se fechavam.  
Quanto mais ligava, nem aí estavam.  
Decidi: vou fazer minha própria trilha,  
Representar de coração  
A Periferia de Brasília.  
[...] (GOG, 2010, p.238)

Com o surgimento, no final dos anos 1980, no Distrito Federal, do “Movimento hip hop”, GOG inicia a sua trajetória artística. A partir desse momento, o poeta do rap trilhará caminhos não usuais em sua música, optando por um discurso desafiador e extremamente politizado, tendo como base ideológica a denúncia da realidade da periferia de Brasília e, por que não dizer, guardadas as devidas proporções, da realidade das periferias do Brasil.

Os três poetas selecionados para esta análise são, sem dúvida, importantíssimos para se pensar tanto essas questões quanto outras, já que suas produções tratam de temas que desejam aprofundar as discussões sobre a identidade cultural, as políticas afirmativas, os efeitos da colonialidade e a tradição oral africana e negro-brasileira, bem como o papel político do escritor que se assume como negro ou negra. Como afirma a professora e crítica Florentina Souza, “as expressões literatura negra e literatura afro-brasileira, apesar de bastante utilizadas no meio acadêmico, nem sempre são suficientes para responder às questões propostas por pessoas cujas atividades estão relacionadas com a literatura, a crítica, a educação” (SOUZA, 2006, p.11). Considerando as importantes questões levantadas pela autora, o presente trabalho optou pelo uso da expressão “literatura negro-brasileira”, proposta pelo escritor, crítico e professor Luiz Silva, mais conhecido como CUTI, por entendermos, assim como ele, que o termo “afro” abarca também os não negros (mestiços e brancos), fato que fomenta discussões em torno do alcance do discurso antirracista, da própria pertinência ou não da evocação simbólica de uma África mítica, além de possibilitar interpretações equivocadas sobre a influência da tradição africana para



a formação da produção literária negro-brasileira.

Dessa maneira, entendendo que o discurso literário tradicional, de certa forma, também influenciou, guardadas as devidas proporções, na composição da literatura moçambicana em Língua Portuguesa, poderemos pensar sobre o processo de luta por independência em Moçambique, a partir da poética de José Craveirinha. A literatura moçambicana, mais precisamente a poesia, foi forjada em um contexto de colonização, o qual influenciou diretamente as relações cotidianas, uma vez que deslocou a sociedade colonizada de seu eixo, direcionando-a para novos tipos violentos de relações, alicerçadas no discurso racista da ordem colonial.

O diálogo entre Brasil e Moçambique, através da literatura, possibilita um melhor entendimento do que é a diáspora negra em toda sua complexidade. Ao entrecruzar a poética de José Craveirinha com as de Solano Trindade e GOG, buscar-se-ão encontros e/ou desencontros estéticos e ideológicos. Solano Trindade, nascido no dia 24 de junho de 1908, mesmo ano de morte de Machado de Assis, no bairro de São José, no Recife, Pernambuco, foi poeta, artista plástico, teatrólogo e mediador cultural, além de atuar politicamente, durante um tempo, pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro). A poesia produzida por ele apresenta traços e vontades diretamente ligados a um objetivo: consolidar e presentificar os valores culturais e identitários negros através da poesia, além, obviamente, da busca por melhores condições de vida para a população menos favorecida. No poema *Meu canto de guerra*, o eu poético apresenta-se de forma firme, consciente do seu papel enquanto porta-voz de uma série de reivindicações políticas e, por que não dizer também, sócio-raciais no que se refere aos direitos básicos de todo e qualquer cidadão brasileiro:

Meu canto de guerra  
 Eu canto na guerra,  
 Como cantei na paz,  
 Pois o meu poema  
 É universal.  
 É o homem que sofre,  
 O homem que geme,  
 É o lamento

Do povo oprimido,  
 Da gente sem pão...  
 É o gemido  
 De todas as raças,  
 De todos os homens  
 É o poema  
 Da multidão! (TRINDADE, 2008, p.36)

Paul Gilroy (2008), no prefácio à edição brasileira do livro *O Atlântico Negro*, chama atenção para o abalo causado pelos movimentos negros do Brasil, os quais, durante a ditadura militar, não se furtaram de reivindicar direitos políticos e civis publicamente, mesmo sob ameaça iminente de retaliação. Gilroy salienta que o reconhecimento oficial da existência do racismo, acoplado ao fato de ser este um dos aspectos fundadores dos valores e das práticas sociais brasileiras, provocou uma fissura na malha mitológica da chamada convivência harmônica das raças (mais conhecida como Democracia Racial), fomentando debates e enfrentamentos cada vez mais necessários. Segundo ele, “as culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento” (GILROY, 2008, p.13).

A noção de diáspora é bastante potente, uma vez que coloca em xeque a lógica do pertencimento tão latente e necessária para a consolidação do que se conhece como *Estadonação*. Em *Meu canto de guerra*, é possível perceber, através das imagens, que a voz manifesta busca, independentemente da conjuntura que se apresenta (seja na guerra ou na paz), dignidade coletiva, direitos fundamentais para o grupo social subalternizado, marginalizado. Solano Trindade acreditava que a arte era o lugar mais adequado para travar suas batalhas políticas, sociais, culturais e raciais, em busca de um diálogo que possibilitasse trazer, para a cena cotidiana, as necessidades e vontades de uma significativa parte da sociedade, marcada pelo descaso, pelo racismo sistemático, pelo apagamento de valores culturais e, principalmente, pela ausência de políticas públicas que a contemplassem.

Através de um discurso poético sólido, o “poeta do povo” (expressão consagrada, usada para se referir a Solano) posicionou-se ante as agruras da realidade social e racial do Brasil. Atuando como mediador cultural, produziu algumas intervenções no campo do teatro,

criando o TPB (Teatro Popular Brasileiro), além da Frente Negra Pernambucana e do Centro de Cultura Afro-brasileiro, com Ascenso Ferreira, José Vicente Lima e o pintor Barros (o Mulato). Assim como os escritores e poetas negros(as) dos séculos passados, Solano pretendia divulgar as produções de artistas negros, obliteradas pela política epistemicida do discurso crítico-literário tradicional, fomentando, assim, um diálogo intenso com os textos consagrados pela crítica oficial.

Stuart Hall, no capítulo intitulado Estudos Culturais: dois paradigmas, do livro *Da Diáspora*, afirma que “concentradas na palavra ‘cultura’, existem questões diretamente propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde também, de forma semelhante” (HALL, 2011, p.125). Parece que a movimentação discursiva do poema segue as mudanças históricas (já que é uma tendência); todavia, ao mesmo tempo, sugere uma universalidade, noção que apresenta algumas tensões, e uma dignidade que parece permanecer distante da população, do proletariado, mesmo com todas as mudanças diacrônicas pelas quais o Brasil passou. O eu poético canta o “lamento do povo oprimido/da gente sem pão.../ canta o gemido de todas as raças/de todos os homens”.

A presença da voz remete-nos a um elemento cultural basilar de muitas produções literárias forjadas na diáspora negra: a tradição oral herdada dos ancestrais e, ritualisticamente, passada de geração em geração, através de expressões como a capoeira (o culto-afro também foi fundamental), com a sua gira (roda), uma espécie de metáfora do mundo, de diálogo profundo com o outro, de práticas pedagógicas educacionais. Assim, é mais coerente aceitar que a arte e a literatura são práticas sociais e, como tais, não devem ser submetidas a tratados ou convenções.

Em um balançar poético semelhante, guardadas as devidas proporções, possibilitado pelas experiências do Atlântico Negro, em que foi semeada a poética de Solano Trindade na América Latina, surge José Craveirinha, nascido em 28 de maio de 1922 (catorze anos depois). Segundo Henrique Freitas, no primeiro texto, do capítulo I, do livro *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*, intitulado “Dez-afios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil”: “a lusofonia não se constitui

nem para os portugueses interessados em um processo efetivo de autognose como um operador funcional; portanto, utilizá-la para pensar as literaturas africanas sem rasurá-la, sem pô-la em suspenso é extremamente perigoso” (FREITAS, 2013, p.43).

Portanto, ao analisar o *Poema do futuro cidadão*, assim como a produção do poeta em questão, deve-se deixar de lado a noção de lusofonia, principalmente porque ela está calcada em um discurso racial que apagou o passado opressor de Portugal. A noção atual de lusofonia objetiva divulgar e reafirmar os valores sociais portugueses enquanto paradigma, fato que não dá conta da complexidade dessas produções. A noção de encruzilhada, tratada como uma categoria literária de análise, permite que percorramos os textos de maneira paradoxal, conflitante e tensionada. É possível identificar um elemento ideológico que não pode ser desconsiderado: o colonialismo e seus efeitos. Não se podem pensar as criações culturais dos três poetas em trânsito aqui sem tratar do sistema colonial. O eu poético percorre o espaço discursivo, apontando um horizonte libertário próximo para Moçambique:

Poema do futuro cidadão

Vim de qualquer parte  
de uma Nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu  
Nem tu nem nenhum outro...  
Mas Irmão.

Mas  
Tenho amor para dar às mãos-cheias.  
Amor do que sou e nada mais.

E  
tenho no coração  
gritos que não são meus somente  
porque venho de um País que ainda não existe.  
Ah! Tenho meu Amor a todos para dar  
do que sou.  
Eu!  
Homem qualquer  
cidadão de uma Nação que ainda não existe. (CRAVEIRINHA, 1980,  
p.18)

A sociedade colonial instaura-se tanto no Brasil quanto em Moçambique de forma bastante desumanizadora. O paradoxo fundamental da ordem colonial, como afirma José Luiz Cabaço (2009), consiste no fato de haver uma espécie de dualismo que estruturava a sociedade, sendo a segregação “racial” o elemento principal mais potente dessa contradição. A voz que se manifesta, no poema acima, parece antever o forjar (através da independência) da nação moçambicana. É também o cantar de um eu que é coletivo, que não fala por si somente, que anseia por um país liberto e para todos, pois “fala de qualquer parte/de uma Nação que ainda não existe” (CRAVEIRINHA, 1980, p.18). As palavras *nação* e *país* aparecem com letra maiúscula, o que pode ser lido como a representação gráfica de algo maior: a vontade coletiva de uma Moçambique independente, pronta para se reconstruir identitariamente após décadas de opressão colonial.

Ana Carolina D. Escosteguy, no texto *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latinoamericana*, afirma que “a identidade é uma busca permanente, está em constante construção, trava relações com o presente e com o passado, tem história e, por isso mesmo, não pode ser fixa, determinada num ponto para sempre, implica movimento” (ESCOSTEGUY, 2001, p.142). Dessa forma, é possível afirmar que o eu poético do poema supracitado expõe o desejo coletivo de construção de uma identidade nacional moçambicana, composta pelos elementos da cultura tradicional africana, mas sem apagar os respingos e mesclas culturais decorrentes do período colonial. Levar em conta aspectos como a diversidade linguística do país é um ponto importante na poética de Craveirinha, apesar de o léxico da língua ronga (falada pelo poeta até ser afastado da mãe) não aparecer no poema acima. Guerreiro Ramos (1957, p. 157), ao refletir sobre a questão negra, afirma:

Somos negros, identificamo-nos como nosso o corpo em que o nosso eu está inserido, atribuímos à sua cor a susceptibilidade de sermos valorizados esteticamente e consideramos a nossa condição étnica como um dos suportes do nosso orgulho pessoal – eis aí toda uma propedêutica sociológica, todo um ponto de partida para a elaboração de uma hermenêutica da situação do negro no Brasil. (RAMOS, 1957, p.157)

A poesia de Craveirinha se perfaz a partir de um exercício poético pautado em uma

textualidade que, como na tradição oral, parece reencenar os dispositivos da oralidade moçambicana. Solano Trindade, por sua vez, produz uma identidade e uma estética negra mesmo em tempos de crítica a generalizações da identidade, e o faz porque necessário: qualquer identidade só adquire existência através de oposições. Os elementos ligados aos fatos históricos ocorridos durante o processo colonial surgem no poema para demarcar um sujeito negro que “não foi um pai João/ humilde e manso”. Um sujeito negro que fez de sua poesia uma ferramenta de denúncia das mazelas sociais e do racismo brasileiro ao afirmar sua identidade. A ênfase deve ser colocada na maneira como o discurso poético é recebido e recriado. Assim, fica notório que o eu poético (res)significa a noção de “temporalidade tanto na escrita literária quanto em sua crítica: o passado emerge no presente como parte integrante deste, fazendo com que passado, presente e futuro se reúnam num agora que respeita a sucessão temporal sem, no entanto, ser governado por ela” (REIS, 2011, p.138). Outro elemento característico desses poemas é o traço extrovertido e a valorização do discurso poético.

Um ponto a ser registrado é o fato de que o estereótipo impede, segundo Homi K. Bhabha, a circulação e a articulação do significante de “raça” a não ser em sua fixidez enquanto racismo. Isso é rompido nos dois poemas, que se propõem simulacro (não no sentido de negação da realidade), uma vez que instaura uma quebra de expectativa e se potencializa enquanto discurso. Pensar a representação como conceito que articula o histórico e a fantasia (como cena do desejo) na produção dos efeitos “políticos” do discurso parece fundamental para uma reflexão coerente. A leitura *deleuziana* de *Platão* traz a afirmação de que subverter a filosofia da representação significa registrar os direitos dos simulacros, reconhecendo neles uma potência positiva, dionisíaca, capaz de destruir as categorias de original e de cópia. Se no platonismo a ideia é a coisa, na subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro. “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência que nega tanto o original quanto a cópia” (DELEUZE, 2000, p.259-271). Segundo Foucault, não existe poder que seja somente opressor. Logo, o simulacro *deleuziano* instaura uma “verdade” relativa porque existe uma que a antecede. Assim, o diferente se relaciona com o diferente pela diferença. Vale salientar que a figura de Exu, alicerçada pela simbologia da encruzilhada, funciona como um simulacro, já que esta

divindade reúne em si mesma as contradições e características que abalam os moldes consagrados pelo discurso literário tradicional. Além disso, quebra-se também a função do estereótipo como fobia e fetiche, que ameaça, como nos sugere Fanon, o esquema racial/epidérmico para o sujeito colonial e abre e possibilita a implementação da lógica colonial. Assim, o estereótipo configura-se como uma forma de representação simplificada, porque é uma forma presa, fixa, que nega a diferença, gerando problemas de ordem social e psíquica. O que José Craveirinha e Solano Trindade fazem é romper com esse paradigma herdado da experiência colonial.

Genival Oliveira Gonçalves, o GOG, no poema *A voz do Brasil*, canta a marcha da luta por direitos fundamentais, negados, historicamente, e ainda distantes da multidão de indivíduos marginalizados e desumanizados pela ausência de políticas públicas oficiais:

A voz do Brasil

Todos em frente! Todos ao ataque!  
É chegada a hora de mostrá-los que nós somos  
E dizermos de uma vez!  
Nós estamos vivos, cremos nisso,  
Não seremos eternos submissos!

A fórmula pra vencer não inclui o sucesso.  
Eu sei, o fracasso começa com uma dose de descaso.  
Esse não pode ser o nosso caso,  
Então...

Alfabetização! Alimentação! Habitação!  
Dignidade! Igualdade! Seriedade!  
Todos em frente! Todos ao ataque!  
Só assim nossos direitos se tornarão realidade.

– E enquanto isso, o que eles fazem?

E tudo acaba em samba  
Será que nossos problemas acabaram?  
– Veja a resposta! (GOG, 2010, p.34)

Ana Lúcia Silva Souza, em *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*, no capítulo intitulado Hip-hop: uma produção cultural da diáspora negra, declara que os problemas sociais e raciais criaram e desenvolveram as várias tendências e correntes

do rap, tendo como influência fundamental a tradição oral africana. A crítica social, o discurso contra-hegemônico, a valorização da cultura negra, a luta por igualdade de direitos são temas recorrentes na poesia rap de GOG. No poema acima, o poeta conclama todos a seguir em frente, a seguir atacando as barreiras impostas pela segregação institucionalizada. Através de “narrativas polifônicas, em que, além da musicalidade gerada por sintetizador eletrônico, pelo *sampler* e *scratch*, aparece a voz de um vocalista” (LIMA, 2010, p.21-22), busca-se mostrar que somente assumindo o papel de protagonistas será possível alcançar, ainda que em um tempo distante, melhores condições de vida, alfabetização, habitação, alimentação, dignidade, igualdade, seriedade.

Movimentando-se em direção às “muralhas” da desigualdade sociorracial, a voz do poeta do rap afirma e reafirma a força de um povo que, mesmo diante de tanta adversidade, permanece vivo, rejeitando a subalternidade eterna. Através do pensamento liminar de que nos fala Walter Mignolo (2005), o poeta produz um discurso cujo impacto é fulminante. A colonialidade do poder, um dos elementos responsáveis pelo cenário econômico desequilibrado do Brasil e de Moçambique, também gerou realidades sociais complexas.

O movimento hip-hop, desde o seu suposto surgimento na Jamaica, consolidação em New York e disseminação mundial, sempre colocou como pauta discursiva a implementação de políticas públicas que combatessem a discriminação racial e o preconceito, além de exigir ações oficiais que possibilitassem resoluções para as necessidades da população negra. O poema fomenta e dissemina um discurso potente de enfrentamento político, necessário à prática cotidiana de busca por melhores condições de vida. Sendo assim, é possível afirmar que os poemas tratam de questões recorrentes nas sociedades que experimentaram o sistema colonial.

A colonialidade do saber aqui é, então, convidada a dialogar com um saber que mina a instituída epistemologia ocidental hegemônica, abalando o falso *status quo* de modelo de produção de conhecimento a ser seguido. Outrossim, o espaço de produção poética desses autores funciona como uma espécie de território estético que se movimenta através do ritmo da tradição oral africana, entendida da forma que nos apresenta Amadou Hampâté Bâ (2013): um veículo comunicacional e, ao mesmo tempo, mantenedor e disseminador das



tradições ancestrais.

## 1.2 O ÉTICO, O ESTÉTICO E O (CONTRA) DISCURSIVO

### 1.2.1 (Des)territorializando a diáspora negra: José Craveirinha e Moçambique

José Craveirinha é, sem dúvida, um dos mais expressivos poetas da chamada Literatura Africana de Língua Portuguesa. Em Moçambique, país em que nasceu e viveu, segundo Rita Chaves (2005), é um dos que “fizeram a travessia no deserto”, permanecendo e resistindo no país por acreditar em um possível ideal de independência. Craveirinha é um poeta que assumiu um lugar social importante e, por isso, eternizou-se na memória histórica e literária do continente africano. Sua poética inscreve-se na existência de um ser que em toda a sua produção literária demarcou o seu lugar ao reivindicar as raízes linguísticas, os valores locais, os saberes ancestrais, os símbolos e as formas de pensar o mundo do imaginário moçambicano. Em suma, a identidade do poeta construiu-se no interior das relações de poder (Foucault, 1986). Segundo Hall (2013), “toda identidade é fundada sobre uma exclusão e, nesse sentido, é um ‘efeito do poder’”. Em *África*, um dos poemas do livro *Xigubo*, Craveirinha posiciona-se ante ao processo colonial, diferindo de outros escritores que também fazem o mesmo pelo fato de denunciar, através dos seus textos, as mazelas geradas pelo colonialismo, além de expressar também os valores locais, os quais resistem à imposição dos valores europeus, mesmo diante de tanta violência:

África

Em meus lábios grossos fermentam  
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África  
e meus ouvidos não levam ao coração seco  
misturado com sal dos pensamentos  
a sintaxe anglo-latina de novas palavras.

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos  
a mística das suas missangas e da sua pólvora

a lógica das suas rajadas de metralhadora  
e encham-me de sons que não sinto  
das canções das suas terras  
que não conheço.

E dão-me  
a única permitida grandeza dos seus heróis  
a glória dos seus monumentos de pedra  
a sedução dos seus pornográficos Rolls Royce  
e a dádiva quotidiana das suas casas de passe.  
Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos  
E na minha boca diluem o abstracto  
sabor da carne de hóstias em milionésimas  
circunferências hipóteses católicas de pão.  
[...] (CRAVEIRINHA, 1995, p.10-12)

O poema *África* anuncia uma voz poética insatisfeita com o processo colonial, marcado, dentre outras questões, pela imposição da língua do colonizador. Posiciona-se do ponto de vista identitário e político, uma vez que questiona todo o mote simbólico do Outro europeu imposto pelo sistema colonial. Ao ser retirado pelo pai dos braços da mãe ainda criança, Craveirinha foi proibido de falar a língua ronga, fato que o influenciou muito no decorrer da trajetória de poeta. Ele fez do léxico que restara em sua memória parte de sua identidade poética: havia representações discursivas que somente palavras ronga poderiam significar.

O poeta desenvolve, assim, um discurso ideológico pautado no discurso da nacionalidade, distanciado das referências culturais europeias, ao mesmo tempo em que também se apropria e registra sua formação eurocêntrica imposta pelo pai.

Essa realidade formacional mostra-se muito significativa nas produções de Craveirinha. É assim que a voz poética registra seu lugar identitário, enaltecendo os códigos e símbolos da cultura moçambicana, os quais foram colocados à margem do discurso colonial que se instaurou em Moçambique, através da língua portuguesa, a língua do colonizador. Impõe-se identitariamente ao ocupar o lugar que lhe foi negado pela colonização e ressignificá-lo discursivamente. O eu poético demarca seu lugar ao erguer a imagem do “*moçambicano rubi do mais belo canto xi-ronga*” (CRAVEIRINHA, 1980, p.17), ao registrar no discurso as representações e leituras de mundo dos nativos. No poema, é possível perceber a presença firme de um discurso anticolonial, marcado pela consciência dos efeitos causados

pela colonização.

Nesse sentido, torna-se bastante produtivo refletir como a colonialidade do poder e do saber, de que nos fala Walter Mignolo e Anibal Quijano, produziram uma lógica ideológica de apagamento dos valores culturais e do conhecimento produzido pelos povos que foram colonizados. O colonialismo findou-se, mas a lógica da colonialidade permanece atuante na contemporaneidade. Entendê-la enquanto mecanismo de perpetuação de espaços de poder e de discursos epistemicidas contribui para que consigamos, através das estratégias liminares (saberes que se perfazem nas chamadas margens), desconstruir todo um mote de valores eurocêntricos que se querem universais, em prol da valorização e práxis de outras epistemes, como a indígena, a asiática e a africana. Além disso, o poema de José Craveirinha, na estrofe abaixo, apresenta a contraditória realidade de uma Europa que cria Charlie Chaplin e a Ku-Klux Klan. O eu poético posiciona-se ante o sistema colonial a partir de uma complexa e rebuscada teia discursiva, além da crítica à presença do discurso religioso enquanto elemento de dominação da engrenagem colonial que também se faz presente:

Efígies de Cristo suspendem ao meu pescoço  
 rodelas de latão em vez dos meus autênticos  
 mutovanas da chuva e da fecundidade das virgens  
 do ciúme e da colheita de amendoim novo.  
 E aprendo que os homens que inventaram  
 A confortável cadeira eléctrica  
 a técnica de Buchenwald e as bombas V2  
 acenderam fogos de artifício nas pupilas  
 de ex-meninos vivos de Varsóvia  
 criaram Al Capone, Hollywood, Harlem  
 a seita Ku-Klux Klan, Cato Mannor e Sharpeville  
 e emprenharam o pássaro que fez o choco  
 sobre o ninho morno de Hiroxima e Nagasaki  
 conheciam o segredo das parábolas de Charlie Chaplin  
 leem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre  
 e sabem que Garcia Lorca não morreu mas foi  
 assassinado

[...] (CRAVEIRINHA, 1995, p.10-12)

Rita Chaves, no texto *Dados biográficos e matéria poética na escrita de José Craveirinha*, chama a atenção para o fato de o autor ter montado uma espécie de panorama de denúncia

das iniquidades captadas da realidade que o cercava, compondo um expressivo painel da identidade moçambicana. No contexto das literaturas africanas de Língua Portuguesa, a discussão de conceitos como tradição e modernidade (trabalhados pelo poeta) requer considerações relativas ao problema da situação histórica em que se localizavam os escritores do período colonial. A observação da realidade africana propicia a compreensão de que entre os países em que a independência é fato recente, a incidência das estruturas mentais forjadas no tempo colonial constitui um dado visível na ordem sócio-histórica em vigor.

Segundo a autora, o espaço de vivência do escritor no interior da engrenagem colonial é atravessado por um conjunto de ambiguidades. O projeto poético do autor funciona como um tipo de discurso antecipatório, procurando realizar no imaginário a articulação que o corpo social precisa concretizar (2005, p.192). O universo temático da poesia de Craveirinha revela a presença viva de um espaço cultural que não foi apagado pelos anos de ocupação, ao contrário do que pregavam as vozes da chamada “missão civilizadora”. Além disso, o resgate das referências africanas torna-se um compromisso nos textos em que se diversificam as formas de apelo a uma origem que a dinâmica colonial, de certo modo, pretendia diluir. O talento do poeta mescla o legado da poesia ocidental com as formas orais africanas, em cadências capazes de enfatizar a ideia de que a expressão de sentimentos não é incompatível com o exercício poético.

Armindo da Costa Gameiro, no livro *O espaço autobiográfico em José Craveirinha*, busca mostrar a existência do espaço autobiográfico a partir da tentativa de circunscrição do estudo em torno dos espaços que mais claramente produzem a imagem do eu. A poesia do artista em questão propaga o espaço étnico/físico/geográfico moçambicano, tendo na escrita a afirmação nacionalista de comunidade e território, através da enumeração sucessiva de quatro grandes culturas obrigatórias: chá, sisal, tabaco e algodão. Craveirinha projeta a imagem, no espaço poético, de uma comunidade de território que se opõe à desintegração espacial que a política colonial preconizava.

No capítulo “Reflexões sobre autobiografia”, ao tratar da escrita em primeira pessoa, Gameiro afirma que sempre houve uma busca pelo lugar do eu no mundo, pelo sondar dos

mistérios do destino e de conhecer melhor a natureza humana. Segundo ele, é no século XIX, mais precisamente em 1789 (ano apontado por Clara Rocha no texto *Máscaras de Narciso*), que ocorre o início do uso da palavra autobiografia. A partir do Romantismo, desenvolvem-se as várias formas de literatura autobiográfica.

Somente a partir do momento em que a autobiografia passa a ser considerada um gênero ou subgênero literário (século XIX), é que se começa a olhar os textos escritos na 1ª pessoa como podendo ser ou não autobiográficos. É a partir do momento em que a poética distingue e consciencializa a primeira pessoa por oposição à terceira que se torna pertinente a escolha de uma ou de outra na escrita, de acordo com os objetivos pretendidos (GAMEIRO, 2005, p.5). A escrita do eu pode ser encarada a partir da perspectiva terapêutica em um mundo que começa a descrer de sucessivos modelos ideológicos de melhorias coletivas. Para muitos, nesse contexto, a vivência da intimidade é uma garantia de autenticidade em um tempo em que a vida pública tornou-se uma espécie de representação cênica. Ao problematizar e refletir sobre a questão da primeira pessoa, Gameiro, ao citar Émile Benveniste, afirma que não há referente para o eu: este terá sempre que remeter para o sujeito da enunciação. Na oralidade, segundo ele, isso não parece ter implicações, mas, na escrita, tudo se modifica. Algumas questões em torno do eu são levantadas pelo autor, como, por exemplo, a dúvida acerca de quem é o eu que se afirma, se é um eu fictício ou quais as implicações que isso traz. O importante a ser registrado é o fato de permanecer o desafio perturbador e tentador de se tentar pensá-lo dentro da literatura autobiográfica.

Para o autor, o eu não passa de um extraordinário truque mágico que utilizamos a cada instante (conscientemente ou não) para nos escondermos de nós próprios e/ou dos outros no preciso momento em que, aparentemente, nos revelamos: máscara que não permite aos outros que nos vejam, mas que não nos permite ter uma visão perfeita do processo (GAMEIRO, 2005, p.8). Escondendo nossa multiplicidade, funciona como um duplo. O eu e o outro vivendo e passando neste mundo, com as suas margens, na postura ambígua de quem resguarda o seu íntimo. No que tange à existência da primeira pessoa na escrita, o autor afirma que não existe a possibilidade da totalidade, já que se trata de uma escrita que não tem como encontrar o seu referente. O autor também chama a atenção para o fato de a

busca do eu ser o “fim último de toda escrita autobiográfica” (GAMEIRO, 2005, p. 9). Todavia, tensionando e discordando do pensamento de Gameiro, parece que a voz que se apresenta nos poemas do livro *Xigubo*, de José Craveirinha, representa, na realidade, uma coletividade e não um eu em si mesmo:

Mas nos verdes caminhos oníricos do nosso desespero  
Perdoo-lhes a sua bela civilização à custa do sangue  
ouro, marfim, améns  
e bíceps do meu povo.

E ao som másculo dos tãntas tribais o Eros  
Do meu grito fecunda o húmus dos navios negreiros...  
E ergo no equinócio da minha Terra  
o moçambicano rubi do mais belo canto xi-ronga  
e na insólita brancura dos rins da plena Madrugada  
a necessária carícia dos meus dedos selavgens  
é a tática harmonia de azagaias no cio das raças  
belas como altivos falos de ouro  
erectos no ventre nervoso da noite africana. (CRAVEIRINHA, 1995, p.10-12)

Rita Chaves, no texto *José Craveirinha: a poesia em liberdade*, chama a atenção para o fato de alguns estudos literários resgatarem a noção de experiência como eixo de certas escritas. Destaca também a necessidade de a História ser levada em consideração no que tange à produção literária dos países africanos de Língua Portuguesa. Segundo ela, a construção nacional é um corpo em grande e manifesto movimento. A nacionalidade é uma espécie de atestado que se conquista no plano coletivo e individual. A experiência de Craveirinha é transformada (por ele) em matéria poética. Sem diluir a força da contradição, traço da realidade colonial, a sua poesia reflete a coexistência de contrários que não precisam se agredir. Alguns dos elementos fundadores da poética de José Craveirinha são extraídos do universo rural diretamente associado ao trabalho. Ultrapassando as fronteiras de uma proposta centrada na valorização estética, o poeta preferiu tratar da questão racial, da Negritude a partir da perspectiva da dinâmica social.

Outro ponto significativo destacado por Rita Chaves é o fato de muitos poemas assumirem uma forma narrativa que parece refletir o quadro da interlocução que é própria da comunicação oral. A matriz oral está na base da tradição cultural moçambicana. A noção de

pureza cultural é algo sem sentido na dinâmica que as trocas culturais podem instaurar, desde que impulsionadas pela força das identidades. Assim, o fenômeno da apropriação torna-se legítimo, porque abre espaço para a revitalização de formas de sentidos. No poema *Xigubo*, o poeta expõe essa tradição cultural moçambicana:

Minha mãe África  
meu irmão Zambeze  
Culucumba! Culucumba!

Xigubo estremece terra do mato  
e negros fundem-se ao sopro da xipalapala  
e negrinhos de peitos nus na sua cadência  
levantam os braços para o lume da irmã lua  
e dançam as danças do tempo da guerra  
das velhas tribos da margem do rio.  
[...] (CRAVEIRNHA, 1958, p.9)

O eu poético coloca-se como parte integrante na dinâmica cultural do continente. Para as sociedades tradicionais africanas, a tradição tem um valor inestimável, uma vez que é responsável pela manutenção de todo um sistema de vivência. É importante salientar que falar em tradição africana, nesse contexto, é falar em tradição oral. Paul Zumthor, no livro *Introdução à Poesia Oral*, afirma que é de fundamental importância que o papel desempenhado, na história da humanidade, pelas tradições orais seja registrado: muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas. Todo o produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita e, por isso, existe a dificuldade de se reconhecer a validade do que não o é. As tradições orais africanas consideram, por exemplo, mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, a seu fluxo, ao débito o mesmo poder transformador ou curativo.

A civilização ocidental, pelo seu caráter tecnológico, tende a não valorizar culturas que apresentam a tradição oral como mecanismo não só de comunicação, mas também de preservação da memória ancestral e dos valores civilizacionais de uma comunidade. As culturas que as sociedades africanas elaboraram (embora conheçam há séculos o uso da escritura), no decorrer de sua história, faziam da voz humana uma espécie de elemento dinâmico universal e o lugar gerador de símbolos cosmogônicos. Paul Zumthor chama a

atenção também para um ponto importante: o fato de as culturas africanas, culturas do verbo, da palavra, com tradições orais de riqueza incomparável, rejeitarem tudo que quebra o ritmo da voz viva.

Amarino Queiroz, no capítulo 3, intitulado “O fundamento do verbo”, da tese *As inscricuras do verbo: dizibilidades performativas da palavra poética africana*, afirma que muitas culturas africanas e americanas apresentam narrativas míticas de origem a partir do advento de uma palavra que gera o processo de criação das espécies, fazendo surgir a humanidade. A palavra, de fato, comporta um valor significativo para muitas culturas. Entender seu papel para algumas sociedades africanas, por exemplo, pode contribuir para uma melhor compreensão acerca das literaturas africanas contemporâneas e das literaturas negro-brasileiras que lançam mão da tradição oral em suas composições estéticas.

### **1.2.2 Solano Trindade e o Brasil (Recife)**

Solano Trindade trouxe para sua poesia as questões raciais e sociais por ter consciência de seu papel sociocultural. Com ele, o conceito de arte foi revisitado, uma vez que se pôde, de fato, pensar sobre a arte de outros lugares discursivos, distanciados das concepções consagradas. Esse poeta engajado fez de sua poesia a voz da consciência de um ser que, segundo Carlos Drummond de Andrade, citado por Oswaldo de Camargo, gerou em versos “uma força individual rica e ardente que se confunde com a voz coletiva” (CAMARGO, 20013, p.19). Além disso, há também em sua poesia a presença de uma estética negra que rasura os modelos estabelecidos e consagrados, promovendo uma perspectiva diferenciada em relação aos valores e limites tradicionais. O poeta do povo parece compreender muito bem as questões que estão no entorno da discussão acerca da noção anteriormente mencionada enquanto recurso literário. Inclusive, deixa bastante evidente o que entende sobre o tema e quais caminhos percorrerá no decorrer de suas produções poéticas. O compromisso ético do poeta com os valores culturais africanos e negro-brasileiros, bem como a preocupação evidente com as questões sociais, faz de sua poesia uma potente forma



de (contra) discurso, já que, ao evocar a liberdade, expõe uma consciência discursiva que é atravessada pela ética. Ao utilizar a comparação metafórica, colocando as emoções em um plano equiparado ao “desejo de viver”, Solano Trindade demarca discursivamente um lugar de fala em plena afirmação:

Estética

Não disciplinarei  
as minhas emoções estéticas  
deixá-las-ei à vontade  
como o meu desejo de viver...

É grande o espaço  
embora se criem limites...

Basta somente  
que eu sofra a disciplina da vida  
mas a estética  
deve ser sempre liberta (TRINDADE, 1988, p.23)

O poema sugere reflexões significativas ao criticar os limites impostos por uma lógica estética alicerçada em concepções eurocêntricas que, inclusive, não dão conta das poéticas de Solano Trindade, José Craveirinha e GOG. Permite pensar também em uma estética negra não acabada, fechada, mas que é devir e compreende-se, acima de tudo, em processo. A poesia produzida por eles forjou-se em um contexto de vivência cultural que tem como base os valores culturais africanos e/ou negro-brasileiros. Vera Candau, no texto “Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil”, publicado na revista *Educação em Revista*, em abril de 2010, afirma que “o racismo epistêmico considera os conhecimentos não ocidentais como inferiores. No entanto, já não é possível negar a existência de histórias e epistemes fora dos marcos conceituais e historiográficos do ocidente” (CANDAU, 2010, p.37). Portanto, evocar a encruzilhada, elemento dinâmico e contraditório, permite uma análise mais potente dessas produções, já que amplia a noção de literatura e sugere caminhos não usuais e tradicionais de análise.

No poema *Sou Negro*, de Solano Trindade, o eu poético se afirma como um ser negro, evocando para tanto um dos alicerces da tradição africana e negro-brasileira: a

Ancestralidade. Para a maioria das sociedades tradicionais africanas, esta é uma questão vital. Esse tipo de valor foi mantido na diáspora, justamente porque a tradição foi transmitida de geração para geração através da oralidade. Vale salientar que, segundo Amadou Hampâté Bâ (2010), qualquer tentativa de se pensar a história da África fracassará se for deixada de lado a tradição oral. Ela não é somente um elemento de comunicação. Todo o conhecimento é mantido e transmitido através da oralidade. A oralidade não é uma habilidade, mas sim uma experiência humana.

No capítulo intitulado “A tradição viva”, do volume I, da coleção em oito volumes de *História Geral da África*, coletânea importantíssima para se pensar a questão da história do continente e as distorções construídas ao longo desse contar sobre a África pelos historiadores europeus, Hampâté Bâ mostra a importância da tradição oral para as sociedades tradicionais africanas. Através do olhar de historiadores africanos, é feita uma narrativa sobre os processos históricos pelos quais passou o continente, bem como a desconstrução de alguns mitos em torno do desenvolvimento e da cosmovisão africana. Evocando a memória dos seus ancestrais mais próximos (seus avós), o eu poético resgata a questão da ligação com a África e com os valores culturais africanos. Em um processo de afirmação identitária, percorre os meandros da travessia pelo Atlântico, lugar de muitas agruras, mas também de reinvenção, passando pela herança do maracatu e das lutas de libertação durante o processo colonial no Brasil até chegar ao desejo de libertação:

#### SOU NEGRO

A Dione Silva

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  
 Mesmo vovó não foi de brincadeira  
 Na guerra dos Malês  
 ela se destacou  
 Na minh´alma ficou  
 o samba  
 o batuque  
 o bamboleio  
 e o desejo de libertação... (TRINDADE, 2008, p.162)

Joseph Ki-Zerbo, na “Introdução Geral” do livro *História da África I*, ao afirmar que a história da África deve ser reescrita, propõe um deslocamento em torno da discussão sobre as narrativas acerca do continente, pois entende e mostra como se deturparam os traços e características do espaço, bem como dos valores sociais das sociedades africanas:

Com efeito, a história da África, como a de toda a humanidade, é a história de uma tomada de consciência. Nesse sentido, a história da África deve ser reescrita. E isso porque, até o presente momento, ela foi mascarada, camuflada, desfigurada, mutilada. Pela “força das circunstâncias”, ou seja, pela ignorância e pelo interesse. Abatido por vários séculos de opressão, esse continente presenciou gerações de viajantes, de traficantes de escravos, de exploradores, de missionários, de procônsules, de sábios de todo tipo, que acabaram por fixar sua imagem no cenário da miséria, da barbárie, da irresponsabilidade e do caos. Essa imagem foi projetada e extrapolada ao infinito ao longo do tempo, passando a justificar tanto o presente quanto o futuro. (KI-ZERBO, 2010, p.32)

O autor alerta para o fato de a necessidade de reescrita não ser uma espécie de revanchismo, e sim de uma proposta metodológica diferente, a qual permite também, novamente, enfrentar o racismo epistêmico. Ao tratar da história do continente africano resgatando sentidos e valores esquecidos e/ou obliterados, aciona uma gama de conhecimentos e saberes ligados à tradição oral, sem os quais não seria possível compreender a lógica múltipla das várias Áfricas existentes no continente africano. A necessidade de se trazer para o centro das discussões sobre literatura e cultura o tema em questão faz-se visível, uma vez que as reflexões sobre a produção literária de escritores negro-brasileiros e negro-africanos crescem no âmbito da crítica literária e em espaços de

resistência e fomento dessas escritas.

Essas produções oferecem outra proposta de leitura de mundo, de leitura de alguns contextos sociais e históricos que foram apagados e/ou maquiados em decorrência do processo de fixidez, forjado na experiência colonial, cuja função foi, a partir da construção e aplicação do estereótipo, estabelecer relações de poder. Esses poetas são parte de uma esfera de saberes simbólicos, (i)materiais e artísticos, cujo alicerce é (ou pretende ser) a cosmovisão africana. Segundo Eduardo David de Oliveira, esta passou por um processo de folclorização criado pelo pensamento ocidental hegemônico. Isso, de certa forma, fez com que todo o escopo de riquezas filosóficas ligadas à sabedoria e à forma de educar africana se tornasse, aos olhos da crítica, processos a-científicos e, portanto, sem valor empírico.

Diferentemente da cosmovisão eurocêntrica, pautada no essencialismo, individualismo e exclusão, a cosmovisão africana (especificamente a yorùbana) pretende-se esférica, dinâmica e coletiva. É ponto comum o fato de que o sujeito, como afirma Eliana Lourenço de Lima Reis, em *Pós-colonialismo, Identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*, se faz através dos contatos e vizinhanças. É nesse sentido que José Craveirinha, escritor moçambicano que percorre caminhos não usuais em sua poesia, evoca lugares discursivos que sugerem/constroem um olhar acerca da identidade e consciência racial cujas representações estéticas (re)inventam lugares e saberes que em muito nos remete aos fundamentos anteriormente referidos.

No mesmo sentido, Solano Trindade demarca seu lugar identitário, pautado numa consciência racial que escorre por sua estética leve e sólida, a qual reverbera através dos sons que emanam de sua poesia. Ambos trazem a questão racial para o centro da reflexão, tendo como marca indelével a ancestralidade (no sentido dado por Eduardo Oliveira), a qual se inscreve a partir dos elementos da cultura local e dos valores político-culturais da cosmovisão africana. Em *Pena*, José Craveirinha derrama sua consciência sobre a questão racial:

## PENA

Zangado  
 acreditas no insulto  
 e chamas-me negro.  
 Mas não me chames negro.  
 Assim não te odeio  
 Porque se me chamas de negro  
 encolho os meus elásticos ombros  
 e com pena de ti sorrio. (CRAVEIRINHA, 1980/a, p.62)

O discurso que se manifesta no poema acima fomenta um movimento identitário que se caracteriza pela inversão de significação que o eu poético aplica ante o fenômeno do racismo. A estética aí presente, caracterizada pela consciência e lucidez discursiva, percorre as fendas da conotação em direção à ruptura dos estereótipos que a palavra “negro” sugere.

Segundo Homi K. Bhabha (2010), o discurso colonial fez uso do conceito de fixidez na construção ideológica da alteridade. Enquanto “forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido, o estereótipo era a principal estratégia discursiva do mecanismo de fixidez”. No capítulo “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo”, do livro *O local da cultura*, Bhabha explora, justamente, o processo de ambivalência, central para a questão em análise.

No momento em que o eu poético “encolhe os seus elásticos ombros”, o corpo manifesto se “inscreve simultaneamente (mesmo que de forma conflituosa) tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder”. Homi K. Bhabha vai mais além ao afirmar que o discurso colonial seria uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural, além de discutir como as formas de alteridade racial/cultural/histórica foram marginalizadas em alguns textos teóricos que se ocupam da articulação da “diferença”, ou da “contradição”.

Nesse sentido, o eu poético subverte a ordem complexa do modo de representação do estereótipo, quebrando as expectativas e sinalizando uma posição identitária muito bem definida. Pensar tais questões exige refletir sobre o valor de verdade enquanto construção,

uma vez que toda representação é uma apresentação de um lugar de verdade. Assim, é possível afirmar que o universo representacional desses poetas percorre o estético e o político para tratar de questões importantes e delimitadoras de lugares sociais. Craveirinha sinaliza seu lugar ao afirmar que o outro discriminador “zangado acredita no insulto e o chamas negro”. Neste trecho do poema, é possível perceber que o eu poético apresenta uma consciência racial fundamentada numa identidade compacta e bem definida. Assim, a representação do negro nos poemas em análise se faz também ideológica, já que traz para o centro, de forma positiva, através do discurso, a imagem do negro enquanto um sujeito que se coloca politicamente diante da questão.

Paul Gilroy, em *O Atlântico negro*, afirma que “as experiências do povo negro fazem parte da modernidade abstrata, e que diferentes paradigmas nacionalistas para se pensar a história cultural fracassam quando comparados à formação intercultural e transnacional” (2001, p.57). A voz que caminha pelas representações imagéticas dos poemas supracitados perpassa por lugares e momentos, não ditos oficialmente, da memória e história do processo colonial. O eu poético do poema *Sou Negro* de Solano Trindade instaura-se firmemente enquanto ser consciente de sua negritude. A questão colonial deve ser considerada quando se está diante de produções culturais que foram forjadas em sociedades que foram colonizadas. A engrenagem colonial produziu relações ambíguas entre o colonizado e o colonizador, uma vez que o colonizado, por conta da própria dinâmica cultural que se impunha, também produzia contradiscursos, os quais se queriam formas de combate ao sistema colonial que produzia abalos significativos na realidade cultural dos países colonizados. A colonização deixou alguns frutos degenerativos e que ainda persistem em divulgar, por exemplo, um discurso de uma episteme universal, o que, segundo Eduardo Oliveira no livro *Filosofia da Ancestralidade*, não tem fundamentação. O autor, ao tratar do assunto afirma:

As culturas africanas e afro-brasileiras foram relegadas ao campo do folclore com o propósito de confiná-las ao gueto fossilizado da memória. Folclorizar, nesse caso, é reduzir uma cultura a um conjunto de representações estereotipadas, via de regra, alheias ao contexto que produziu essa cultura. Uma estratégia de dominação efetiva é alienar do sujeito cultural sua possibilidade de produzir os significados sobre seus

próprios signos idiossincráticos. Uma vez alienado, desvia-se a produção de significados sobre sua cultura para os sujeitos que não vivenciam, e, pelo contrário, aproveita-se da cultura agora explorada semiótica e economicamente. Assim, a epistemologia, fonte da produção de significados, é fundamental para a afirmação ou negação de um povo e sua tradição, de uma cultura e sua dignidade. (OLIVEIRA, 2013, p.1)

A tradição oral foi responsável pela manutenção e perpetuação de todo o conhecimento ancestral, dos saberes, da arte, da medicina. Apesar de o pensamento tradicional eurocêntrico folclorizar toda uma cosmovisão, através da oralidade, tendo como depositária a memória cultural, as culturas africanas e negro-brasileiras mantiveram-se vivas e dinâmicas em África e na Diáspora. É importante mencionar que é exatamente o gesto do epistemicídio que desloca a África como berço da escrita, portanto não exatamente oposta a ela, como se acredita. Entender essa realidade é fundamental para se pensar uma Educação Brasileira que seja fundamentada na pedagogia decolonial e nas estratégias liminares, uma vez que ambas sugerem a valorização e utilização dos saberes produzidos por essas e outras tradições, abalando, assim, o discurso epistemológico universal de produção do conhecimento e, conseqüentemente, o racismo epistêmico.

Eduardo Oliveira, no livro *Filosofia da Ancestralidade*, sugere uma reflexão sobre a Educação Brasileira, a partir da discussão sobre corpo e mito, tendo como episteme a cosmovisão africana. Nesse livro, o autor reflete sobre o pensamento educacional brasileiro e o sentido da cultura brasileira. O corpo e a ancestralidade são pontos de desafios para se pensar a questão, pois são pensados como categoria analítica. O texto revela questões profundas: indica que a educação brasileira precisa considerar e pensar sobre a cultura de matriz africana e seus traços na cultura nacional; abre um novo campo de estudos na educação do Brasil (o campo da filosofia brasileira com ênfase na cultura tradicional africana). Vale salientar que Exu, divindade do panteão africano, é vetor primordial da Filosofia da Ancestralidade. Além disso, a capoeira angola é tratada como um sistema filosófico capaz de formar conceitos e categorias para uma leitura qualificada da realidade brasileira. A reflexão proposta por Eduardo Oliveira é fundamental para a tessitura das poéticas dos poetas em análise: rompe com a política do racismo epistêmico, propondo uma epistemologia alicerçada na experiência africana.

Ao tratar do mito, no capítulo “Das estruturas e singularidades”, Eduardo Oliveira propõe um modelo diferente de abordagem: o Paradigma Exu. A partir do que chamou de filosofia do paradoxo, o autor situa-o enquanto princípio de individuação que está em tudo e a tudo empresta identidade. Segundo o autor, Exu é, ao mesmo tempo, “o que dissolve o construído e quebra a regra para mantê-la”. “Ele transita pelas margens para dar corpo ao que estrutura o centro”. “É aquele que inova a tradição para assegurá-la”. “É o princípio dinâmico da cosmovisão africana presente na cultura yorubana”. Dessa maneira, ele mantém um equilíbrio dinâmico baseado no desequilíbrio das estruturas desse mesmo sistema filosófico-ético. É aquele que viola e mantém todos os códigos. “Exu interliga, comunica, maneja, manipula, simula e dissimula, revela e disfarça”. A realidade, segundo Eduardo Oliveira, é singularidade e a cultura um feixe de singularidades articulado a sentidos. O real não é nem uma noção existencial, imutável e estática, nem uma relatividade sêmica absoluta. O autor ainda salienta que a realidade é uma singularidade, e que, por isso, não se repete, não se torna refém dos significados atribuídos por um indivíduo ou grupo, mas também não se furta da relação concreta do grupo ou indivíduo que o experimenta. A cultura, nesse sentido, passa a ser pensada como uma atividade de sedução do real. O corpo é a estrutura do mito, a potência da possibilidade e a condição para o movimento. O mito é a fonte da cultura e a síntese de sua dinâmica para as sociedades de origem negro-africana (OLIVEIRA, 2007, p.129-131).

Na tradição de origem africana, a separação entre indivíduo e coletivo é muito tênue. Assim como o sagrado não se separa do profano, a subjetividade não se separa do coletivo. A ancestralidade não é um conjunto fechado de valores morais, mas um modo de vida. É relação entre estrutura e contexto. A ausência de estudos a respeito das cosmovisões ameríndias e afro-latino-americanas denuncia uma epistemologia do racismo. O mito nas sociedades negro-africanas adquire um sentido muito peculiar por conta da diáspora pela qual passaram. O mito não explica, revive o tempo dos ancestrais. Nele a ancestralidade é guardada, ou seja, sintetizada. Corpo e mito formam um elo indissociável na dinâmica civilizatória africana.

O corpo negro-brasileiro foi moldado pelo mito de matriz africana. A maioria das culturas



africanas encena sua sabedoria na forma narrativa dos mitos. Ele é mais que uma narrativa de fundação, é a síntese de uma cosmologia. Logo, é possível afirmar que o conceito de cultura sofre alterações significativas se pensado desde a matriz africana, e é isso que nos interessa aqui. Eduardo Oliveira tenta esboçar um conceito de cultura forjado a partir da filosofia da terra (ancestralidade) e do Paradigma Exu. Para ele, “a cultura é o movimento da ancestralidade, ao passo que esta é conceito e prática ao mesmo tempo”. “O tempo ancestral é marcado de identidades”. “A memória é corpo do espaço ancestral, enquanto que a cultura é o relacionamento das singularidades no plano da imanência, o que possibilita a criação de um conjunto de singularidades que estabelecem a estrutura do real”.

Tradição é ancestralidade, em cuja característica principal está o modo peculiar de interpretar e produzir a realidade: é um instrumento ideológico que serve para construções políticas e sociais. Assim, pode-se afirmar que a ancestralidade é a nossa via de identidade histórica. Sem ela, não é possível compreender o que somos. A tradição oral recupera e relaciona todos os aspectos relevantes presentes na cosmovisão africana, uma forma de dialogar com o mundo sem a pretensão de homogeneização ou universalização. Observemos que os pensamentos destacados acima, desenvolvidos por Eduardo Oliveira, são bastante complexos. Sua proposta de prática filosófica e poética, em torno da Filosofia da Ancestralidade, começa em sua própria textualidade, a qual funciona em fluxos de construções frasais carregadas de tensão e subversão teórica e metodológica. Dessa forma, é importante afirmar que o território, o mito e o corpo são fontes fundamentais do repertório negro-brasileiro e que a ancestralidade é uma categoria de conjunto e jamais uma categoria individual.

### **1.2.3 Gog e o Brasil (Brasília)**

GOG, em “Assassinato Sem Morte”, do álbum *Vamos apagá-los... Com o nosso raciocínio*, através de uma poética negro-brasileira, de um discurso político muito bem fundamentado,

ao analisar as práticas de injustiça que geram o abandono, a indiferença, a pobreza, convoca a coletividade, a periferia e os segmentos da sociedade que comungam de suas ideias para o confronto intelectual, para o enfrentamento ideológico contra a dinâmica social e as práticas racistas que interferem nas relações cotidianas:

[...]  
 Vamos apagá-los... Com o nosso raciocínio.  
 Quem diria tamanho atrevimento de uma raça  
 Que eles sempre consideraram de símios!

– Sub-Raça!  
 Subalternos, eternos otários, pode crê,  
 Sempre foi um escracho

A maneira pela qual nossos valores foram  
 roubados,  
 Deturpados!  
 Os livros raramente contam os verdadeiros fatos.  
 A história é maquiada e maldosamente criada,  
 Para nos incriminar, denegrir nossa imagem. (GOG, 2010, p.36-37)

O discurso de um rapper pode ser comparado ao de um griot (termo de origem francesa, usado para se referir aos indivíduos responsáveis pela manutenção e perpetuação, através da tradição oral, de certos valores e saberes de um dado grupo), já que, assim como os griots, alguns rappers (como GOG) assumem a função de denunciar, perpetuar e manter um coletivo de saberes e realidades de uma dada comunidade de periferia. É importante salientar que, segundo a tradição bambara, do Mali, estudada por Amadou Hampâté Bâ, um dieli (sangue em bambara) ou griot percorre a sociedade como o sangue percorre o corpo, podendo ele curar ou adoecer o corpo social, dependendo das circunstâncias. Ao afirmar que “os livros raramente contam os verdadeiros fatos”, o poeta vai ao encontro do que declara Joseph Ki-zerbo: a história da África (e por que não a do Brasil) foi deturpada historicamente. Revisitá-la, para os africanos, significa deslocar o olhar, proporcionar aos pensadores africanos a oportunidade de uma narrativa histórica sobre o continente, entendendo que os valores da tradição africana são fundamentais para se pensar sobre tal dinâmica cultural e seus rizomas diaspóricos. O autor parece salientar um ponto fundamental: a maneira como o pensamento eurocêntrico distorceu os valores africanos. A

palavra para a tradição bambara carrega um traço divino, uma relação com as divindades primordiais. Em muitas sociedades tradicionais africanas, quanto maior o cargo mais raro o uso da palavra de forma aleatória. De fato, a tradição oral é muito mais do que uma forma de possibilitar a comunicação, é o recurso mantenedor da tradição, dos valores, simbologias, medicina, história, literatura, música, enfim, de toda uma gama de saberes passados de geração para geração, como afirma Amadou Hampâté Bâ:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (BÂ HAMPATÉ, 2010, p.169)

A poética de GOG percorre um caminho que é, sem dúvida, paradoxal, já que é forjada a partir de uma lógica de saberes que não se encaixam em categorias analíticas, limitadas. Trata-se de um rap (ritmo e poesia) que se movimenta pelos valores ancestrais aqui preservados e ressignificados pelos terreiros de candomblé, pela capoeira e pelas mulheres negras líderes de família e comunidades desde muito tempo. O eu poético do poema acima, ao ratificar como a história oficial foi deturpada, fissa o discurso hegemônico. Ana Lúcia Silva Souza (2011) nos sugere considerar que o segmento negro, silenciado, mas não passivo, permanece trabalhando nos espaços às margens. Isso possibilita uma maior atenção às possibilidades de enfretamento discursivo, prática notória e inerente à linguagem desenvolvida por GOG. Em *Brasil com P*, o poeta apresenta um discurso interrogativo, cuja função principal é colocar em xeque as várias práticas de marginalização e ausência de *Estado*:

Brasil com P

Pesquisa publicada prova:  
Preferencialmente preto, pobre, prostituta

Pra polícia prender  
 Pare, pense, por quê?  
 Prossigo,  
 Pelas periferias praticam perversidades: PMs!  
 Pelos palanques políticos prometem, prometem,  
 Pura palhaçada. Proveito próprio?  
 Praias, programas, piscinas, palmas...  
 Pra periferia? Pânico, pólvora, pápápá!  
 Primeira página.  
 [...]

Palavras pronunciadas pelo poeta, periferia.

Próxima Parte:

Pelo presente pronunciamento,  
 pedimos punição para peixes pequenos,  
 poderosos pesos pesados.  
 Pedimos principalmente paixão pela pátria  
 prostituída pelos portugueses.  
 Prevenimos, posição parcial poderá provocar  
 protestos, paralisações, piquetes, pressão popular.  
 Preocupados?  
 Promovemos passeatas pacíficas, palestras,  
 panfletamos.  
 Passamos perseguições, perigos por praça, palcos...  
 Protestávamos porque privatizaram portos,  
 pedágios... (precisamos produzir)... proibidos.  
 Policiais petulantes, pressionavam, pancadas,  
 pauladas, pontapés (precisamos produzir).  
 Pangarés pisoteando, postulavam prêmios, pura  
 pilantragem.  
 Padres, pastores, promoveram procissões  
 pedindo piedade, paciência para população.  
 Parábolas, profecias, prometiam pétalas,  
 paraíso, predominou predador.  
 Paramos, pensamos profundamente:  
 Porque pobre pesa plástico, papel, papelão,  
 pelo pingado, pela passagem, pelo pão?  
 Porque proliferam pragas, pestes pelo país?  
 Porque Presidente?  
 Pra Princesinha, Patricinha: Prestígio, Patrocínio,  
 Progresso, Patrimônios, Propriedade, Palacetes,  
 Porcelana, Pérolas, Perfumes, Plásticas, Plumas,  
 Paetês. [...] (GOG, 2010, p.125-127)

Segundo Silviano Santiago (2008), sob o império das elites governamentais e empresariais e das leis do país, surgiram várias e diferentes etnias, várias e diferentes culturas nacionais que se encruzilharam para construir outra cultura nacional, soberana. No caso do Brasil, as

práticas desenvolvidas pela elite dominante foram o extermínio dos índios (indígenas ou ameríndios), a implementação do modelo escravocrata de colonização, o silenciamento das mulheres e das minorias sexuais. O eu poético no poema acima desenvolve uma análise bastante articulada sobre práticas que são bem recorrentes na sociedade brasileira. É sabido que existe uma política de tratamento racial e social, a qual, na maioria das vezes, manifesta-se através do mito da *Democracia Racial*. Em *Letramentos de Reexistência*, Ana Lúcia Silva Souza cita Hall (2003): “ao adentrar as estruturas sociais e tomar partes nas relações de poder imiscuídas nas práticas sociais nas quais nos engajamos, não há permissão para nos apartamos do plural e sermos um apenas, só um”. Nesse sentido, pensar na movimentação de um *rapper* é compreender também que essa voz manifesta-se de um lugar de exclusão e de apagamento identitário, o qual deixa de existir no momento em que esses poetas da linguagem vestem-se de combatentes da batalha discursiva que se dá no campo da comunicação. Um ponto saliente no texto em análise é, justamente, o fato de o eu poético assumir esse lugar de combate a partir do momento em que direciona sua voz questionadora ao coletivo e ao “líder” da nação.

Parece haver entre os poetas aqui estudados um ponto em comum: os efeitos do processo colonial em Moçambique e no Brasil. É notório também que essa voz tem consciência dos mecanismos de controle que circundam e atuam nas práticas sociais: os *aparelhos ideológicos de estado* (Althusser). Aponta também as conseqüentes reações dos movimentos sociais e pessoais ante um sistema político-ideológico que se movimenta sempre para a manutenção de uma ordem pública, e não para o sanar das práticas em “proveito próprio”, tão habituais no cenário político nacional.

É sabido que existe uma resistência intencional por parte dos grandes estudiosos tradicionalistas dos fenômenos culturais em entender e dialogar com outras práticas artísticas que não selecionadas e/ou canonizadas. É oportuno destacar também que os discursos poéticos aqui refletidos encontram-se por evocar um lugar de sujeito ciente dos fatos históricos, os quais geraram uma estrutura social complexa. Tanto em Moçambique quanto no Brasil, as conseqüências do processo colonial reverberam até hoje, o que, todavia, não foi suficiente para calar a voz dos que tinham ânsia de lutar por mais

igualdade, menos violência e repressão e, obviamente, pelo enfrentamento do debate necessário acerca do racismo.

## **CAPÍTULO 2 LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA E NEGRO-AFRICANA EM PARALAXE**

### 2.1 SOLANO TRINDADE E GOG

#### **2.1.1 Que negro é esse na literatura negro-brasileira?**

Teun A. Van Dijk, em *Racismo e discurso na América Latina*, ao tratar do legado histórico, aponta para o fato de o racismo contra indígenas e as pessoas de descendência africana ser um problema social maior. Ainda na introdução, o autor salienta que os preconceitos contra os negros, aliados a uma ampla rede de práticas discriminatórias, fomentaram a pobreza, o baixo status e outras formas de desigualdade social. Todavia, ainda segundo Van Dijk, esse cenário vem sendo modificado nas últimas décadas: a consciência e resistência dos latino-americanos negros que, segundo o texto, possuem uma heroica e continuamente reprimida tradição, abriu espaço para um enfrentamento organizado pelos direitos civis.

Em se tratando de Brasil, é fato que a luta dos movimentos sociais, mais precisamente o movimento negro, propiciou alguns acontecimentos (em comemorações oficiais) que, de fato, modificaram (e continuam modificando) o cenário das relações sociais e raciais na nação. A consciência e resistência dos negro-brasileiros sempre figuraram (em cada momento histórico do país) como alicerces da luta. Apesar de a história oficial apagar de suas fúlgidas páginas as contribuições políticas, culturais, míticas, literárias, gastronômicas, religiosas, filosóficas, enfim, cosmogônicas, dadas pelos descendentes de africanos, não foi possível (ainda que se tentasse) eliminar as marcas históricas deixadas no decorrer do percurso diacrônico traçado pelo processo de formação da sociedade brasileira.

A luta acadêmica contra o racismo teve papel fundamental nesse processo. Van Dijk salienta o fato de, na perspectiva de uma política ideológica e de uma ideologia acadêmica de “Democracia Racial”, o racismo ter sido negado na Venezuela, Chile e Brasil, por exemplo. Ou seja, era necessário que o tema se tornasse um assunto público pelo discurso dos grupos étnico-raciais minoritários para que se pudesse, de fato, combater a dominação

étnica vigente de forma dura e politicamente fundamentada. Foi justamente isso que ocorreu no Brasil. São muitos os intelectuais que contribuíram para tal mudança. Aqui se destaca a presença indelével de Oswaldo de Camargo. Lígia F. Ferreira, em “‘Negritude’, ‘Negridade’, ‘Negrícia’: história e sentidos de três conceitos viajantes”, ao tratar do termo “negrícia”, cuja aparição primordial ocorre em “O novo Cruz e Souza”, prefácio de Tristão de Athayde à obra de *Gestas Líricas da negritude*, de Eduardo de Oliveira, prepondera que a crítica oficial de então direcionava sua atenção para a poesia negro-brasileira, como fizera R. Bastide, tentando compreender essa poesia a partir de um possível lugar dentro do sistema e da tradição literária brasileira. Todavia, é o registro acerca da ocorrência do termo como título de um dos contos do livro *O carro do êxito*, publicado em 1972, de Oswaldo de Camargo, que destacamos aqui. Poeta, contista, jornalista, crítico, bibliófilo e organista, Camargo é um dos primeiros a se classificar como “militante da literatura negra brasileira”. Ele é, sem dúvida, um dos intelectuais que lutaram pela mobilidade social e pela influência política dessa literatura.

É sabido que a política de branqueamento, mediante a imigração em massa de europeus, trouxe consequências drásticas para o país. Camargo aborda, em seu livro de contos, a emergência de uma burguesia negra paulistana composta de políticos, advogados, estudantes, jornalistas, poetas, músicos etc. É nesse cenário que Solano Trindade está inserido. Embora tenha nascido em Recife, mais precisamente a 26 de junho de 1908, e falecido em 19 de fevereiro de 1974, no Rio de Janeiro, ele participou ativamente das mobilizações políticas ocorridas em São Paulo e em todo o País.

Solano era uma dessas pessoas que tinham consciência do seu papel político e da função de sua poesia no processo de fixação da representação da identidade negra no cenário literário e social do Brasil. Segundo Oswaldo de Camargo, em *Solano Trindade, poeta do povo: aproximações*, a vida e os livros de Solano Trindade ajudam na reflexão acerca da função da literatura enquanto lugar de discussão sobre as relações raciais no Brasil, ou, ainda, enquanto lugar de busca de se retificarem injustiças, gerando um discurso que fomente melhorias para todos. O autor afirma ainda que o *poeta do povo* foi o mais importante e notado fixador do “negrismo” no Brasil. O lugar da poesia de Solano Trindade no cenário



latino-americano está diretamente ligado ao papel político-cultural que ele assumiu enquanto divulgador da cosmovisão africana em solo brasileiro. Além disso, Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas*, no capítulo 7, afirma que

a emergência de múltiplas exigências, ampliada em parte pelo crescimento de reivindicações culturais e relativas à qualidade de vida, suscita um espectro diversificado de órgãos porta-vozes: movimentos urbanos, étnicos, juvenis, feministas, de consumidores, ecológicos, etc. (CANCLINI, 2011, p.287-288).

Solano Trindade é um desses *porta-vozes* de que fala Canclini. O *poeta do povo* assume esse lugar trilhando caminhos ligados ao signo da simplicidade e do orgulho de ser negro. Vale ressaltar que, assim como Solano Trindade, GOG também fala desse lugar latino-americano. Esta é uma das características que o diferencia de outros artistas, inclusive, enquanto poeta do rap. Pontuar o fato de que a literatura negro-brasileira está situada em um contexto geopolítico latino-americano significa compreender que, por conta do processo escravagista e colonial, os valores que foram consagrados no decorrer do processo histórico nas Américas estão carregados de concepções e ideologias coloniais, o que afeta diretamente as relações.

No poema *Canto dos Palmares*, o eu poético elege A República de Palmares como modelo de sociedade que deu certo, que conseguiu, com as dificuldades inerentes a qualquer tipo de prática social, propor relações entre grupos étnicos distintos a partir de valores civilizacionais coerentes. Além disso, registra também o lugar de resistência que foi o quilombo, tensionando com ícones do cânone que produziram suas epopeias para o Ocidente e são matrizes e motrizes de toda uma tradição literária, ancorada, inclusive, em uma metafísica e estética platônicas:

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!  
[...]  
Eu canto aos Palmares

odiando opressores  
 de todos os povos  
 de todas as raças  
 de mão fechada  
 contra todas as tiranias! (TRINDADE, 2008, p.137)

Evocar Virgílio de Homero e Camões, colocando-os em um mesmo patamar de importância em relação ao Quilombo dos Palmares, significa salientar que o movimento quilombola brasileiro, que tem em Zumbi dos Palmares o símbolo de resistência e luta contra a escravização, atuou de forma contundente durante o processo no Brasil. A colonização foi um mecanismo que, na sua face econômica exploratória, desumanizou a mão de obra, explorando-a de forma sistemática e violenta. Do ponto de vista racial, a engrenagem colonial, através do fetiche cultural, movia-se em direção à tentativa de apagamento e/ou esquecimento, por parte dos colonizados, dos seus valores civilizacionais. Todavia, pela própria dubiedade do sistema, ocorriam também movimentos de resistência como o quilombo. O eu poético abala o lugar consagrado do cânone literário europeu ao cantar aos Palmares sem inveja de Virgílio, de Homero e Camões. Ao fazer isso, subverte o discurso tradicional consagrado que coloca as produções da tradição eurocêntrica como modelos que se querem universais em detrimento de outros textos. O poeta do povo o faz através de um discurso muito bem fundamentado na tradição e nos valores de sociedade conservados e perpetuados em Palmares:

[...]  
 Meu poema libertador  
 é contado por todos,  
 até pelo rio.  
 Meus irmãos que morreram  
 muitos filhos deixaram  
 e todos sabem plantar  
 e manejar arcos;  
 muitas amadas morreram  
 mas muitas ficaram vivas,  
 dispostas para amar  
 seus ventres crescem  
 e nascem novos seres.  
 [...] (TRINDADE, 2008, p.138)

É evidente a presença do tema “povo negro” nos poemas de Solano Trindade. Outra

questão que emerge desse pensar é a reflexão proposta pelo saudoso Stuart Hall, no livro *Da Diáspora*, mais precisamente o capítulo intitulado “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”, qual seja: *Que tipo de momento é este para se colocar a questão da cultura popular negra?* O autor trata da questão salientando que são momentos conjunturais, os quais apresentam especificidade histórica e nunca são os mesmos momentos, embora apresentem semelhanças e continuidades com outros momentos. Alguns pontos dessa reflexão feita pelo autor devem ser destacados para que se possa ter uma panorâmica da cena em análise.

O primeiro ponto é o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura, da Europa enquanto sujeito universal da cultura, e da própria cultura, como o último refúgio de “verdades” já não mais potentes como antes. O segundo aponta o surgimento dos EUA como potência mundial e, por conseguinte, como centro de produção e circulação global de cultura. Esse surgimento, segundo o texto, é um deslocamento e uma mudança hegemônica na definição de cultura – um movimento que vai da alta cultura em direção à cultura popular americana majoritária e suas formas de cultura de massa, mediadas pela imagem e formas tecnológicas. É importante salientar que o Brasil é um dos países que se impregnaram dessas influências de maneira tal que as marcas dos valores e práticas veiculados pela indústria cultural ou cultura de massa norte-americana conduzem o mercado nacional e alimentam as utopias de grande parte da população brasileira.

O Terceiro ponto é a descolonização do chamado *Terceiro Mundo*, marcado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas. Stuart Hall entende a descolonização no sentido dado por Frantz Fanon e inclui na reflexão o impacto dos direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes dos povos da diáspora negra. Solano Trindade, enquanto porta-voz dos valores ancestrais dos descendentes de africanos e da população negra do seu tempo e do agora, pode ser confrontado com outros poetas negros que marcaram seu nome na história, como Luiz Gama, por exemplo. Segundo Camargo, este poeta, no século XIX, instaura o canto de amor à mulher negra, cujo mais conhecido exemplo é “Meus Amores”, publicado pela primeira vez no jornal *Diabo Coxo*, de 3 de setembro de 1865, com o autor assinando o pseudônimo de Getulino:

Meus amores são lindos, cor da noite  
 recamada de estrelas rutilantes;  
 tão formosa crioula, ou Tétis negra,  
 tem por olhos dois astros cintilantes. (CAMARGO, 2009, p. 24)

Temos também, do mesmo Luiz Gama, muito antes de Solano tratar de afirmação da identidade negra, o famoso “Quem Sou Eu?”, mais citado como “Bodarrada”, do qual o texto de Oswaldo de Camargo apresenta o seguinte trecho:

Se negro sou, ou sou bode,  
 pouco importa. O que isto pode?  
 bodes há de toda a casta,  
 pois que a espécie é muito vasta...  
 Há cinzentos, há rajados,  
 baios, pampas e malhados,  
 bodes negros, bodes brancos,  
 e, sejamos todos francos,  
 uns plebeus e outros nobres,  
 bodes ricos, bodes pobres,  
 bodes sábios, importantes,  
 e também alguns tratantes... (CAMARGO, 2009, p.25)

Ao quadro geral apresentado acima, no que tange aos três eixos referentes à questão da cultura popular negra, acoplem-se mais três qualificações desenvolvidas por Stuart Hall. Primeiramente, a ambiguidade da relação dos EUA com suas próprias hierarquias étnicas internas, já que sempre houve etnicidades no país, e isso definiu as políticas culturais do mesmo. Outro ponto é a natureza do período de globalização cultural atualmente em processo. Segundo Hall, o pós-modernismo representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular, ao descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas. Ele também tem profunda e ambivalente fascinação pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e étnicas. No campo da cultura, a marginalidade tem sido um espaço produtivo. Isso, segundo o autor, não é apenas a abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, do embate em torno da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.

Apesar do distanciamento na realização formal do poema entre ambos, é possível perceber o quanto Solano Trindade atuou com sua poesia. Livia Reis, no ensaio “Transculturização, releituras e aproximações”, salienta que Walter Mignolo aponta para uma série de ganhos na epistemologia das margens. A hegemonia cultural, no sentido dado por Hall, sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura. Trata-se da mudança nas disposições e configurações do poder cultural e não de se retirar dele. Os espaços “ocupados” pela diferença são poucos, dispersos e bem policiados e regulados. A invisibilidade, nesse contexto, ainda segundo Hall, é uma espécie de visibilidade controlada e segregada. Nesse sentido, o autor afirma que

[...] se o pós-moderno global representa uma abertura ambígua para a diferença e para as margens e faz com que um certo tipo de descentramento da narrativa ocidental se torne provável, ele é acompanhado por uma reação que vem do âmago das políticas culturais: a resistência agressiva à diferença; a tentativa de restaurar o cânone da civilização ocidental; o ataque direto e indireto ao multiculturalismo; o retorno às grandes narrativas da história, da língua e da literatura (pilares da identidade e da cultura nacionais); a defesa do absolutismo étnico, de um racismo cultural que marcou as eras Thatcher e Reagan; e as novas xenofobias que estão prestes a subjugar a Europa (HALL, 2009, p.321-322).

De certa maneira, a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. A cultura popular negra é um espaço contraditório, um lugar de contestação estratégica, o qual tem trazido elementos de um discurso que apresenta outras tradições de representação. O poeta do povo, enquanto ocupante do lugar de portavoz da cultura popular negra brasileira, percorre em sua poesia caminhos que demarcam seu lugar de fala. É notório o compromisso assumido de representar literariamente os valores, os saberes, as identidades, enfim, os elementos constitutivos da cultura negro-brasileira. Solano é, de fato, um intelectual que tentou todo o tempo combater as diferenças sociais e raciais em busca de um país menos desigual e mais justo. Néstor García Canclini afirma que “houve um modo de associar o popular com o nacional que nutriu a modernização das culturas latino-americanas, realizada primeiro sob a forma de dominação colonial, depois como industrialização e urbanização sob modelos metropolitanos e culturais” (CANCLINI, 2011, p.310).

Stuart Hall destaca também a questão do estilo no repertório negro. Para o autor, o estilo torna-se em si a matéria do acontecimento. O povo da diáspora negra (o povo é tema recorrente em Solano Trindade) tem encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e, muitas vezes, foi o único capital cultural existente. No capítulo “Corpo”, Eduardo Oliveira afirma que o corpo ancestral é chão, terra, solo, território. O corpo é território da beleza, condição da ética e solo da ontologia. Para ele, não há ética sem corpo, pois é o corpo que interfala para a liberdade. Não há ontologia sem corpo, pois a ontologia é a terra do ser, e o corpo é o ser. O tempo é um corpo difuso, assim como são os conceitos e as ideias. O corpo na cultura de matriz afrodescendente, por ser compreendido a partir da diversidade, integração e ancestralidade, princípios fundamentais da cosmovisão africana, é diverso desde sua constituição biológica até seus múltiplos significados culturais. É integração, porque é a condição de qualquer relação. É a base da interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição, já que esta é um composto de signos e, assim, produtora da semiótica que significa os corpos.

A filosofia africana está baseada no princípio da ancestralidade (tradição), da diversidade e da integração. A ancestralidade responde pela forma que aloja o conjunto de categorias e conceitos que revelam a ética imanente aos africanos. A diversidade, enquanto princípio, respeita a pluralidade étnico-cultural e política dessas comunidades, valorizando as singularidades que emergem de cada território africano. A integração permite que a diversidade não se torne um cordão de isolamento, um motivo para o niilismo, mas submete as singularidades territorializadas a um critério ético maior: o do bem-estar das comunidades e realização de seus destinos. Não existe bem-estar sem integração.

A tradição, por sua vez, é a malha que sustenta todos esses princípios historicamente produzidos. Trata-se de uma tradição dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos. Tradição que é mais uma forma do que um cânone, mais um contorno do que um mecanismo de controle. A história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes. Eduardo Oliveira, ao citar

Sara Paim, destaca o fato de que educar é construir sujeitos semelhantes aos seus ancestrais. O corpo fala, porque é já uma linguagem unificada entre o biológico e o cultural. É acontecimento que inaugura a existência, existência coletiva, forma cultural que dá forma ao corpo. É a mediação entre mistério e revelação. O corpo é símbolo. É a atualização e a aceitação do paradoxo da existência. É o revestimento do sagrado, a lógica que perpassa qualquer movimento, inclusive o da cultura. É a condição de qualquer movimento, inclusive o do organismo. Está anterior à cultura (embora não possa existir sem ela), e posterior à política, além de possibilidade, potência, intencionalidade, cultura.

Outro ponto significativo do pensamento apresentado no livro *Filosofia da Ancestralidade* é o entendimento de que o mundo não se reduz à semântica dos corpos gramaticais, pois os corpos se comunicam e o corpo gramatical relaciona-se com o mundo sem o qual seriam impossíveis as palavras e a sua constante de denominar coisas e criar palavras, que são diferentes, mas se relacionam. Os corpos não são simplesmente signos. Podem ser tidos como signos, mas existem antes e depois deles. O corpo, como nos apresenta o livro em questão, é uma metafísica, uma lógica, uma moral e uma ética. É uma alteridade por definição, pois escapa da armadilha da identidade recalcada para se abrir à experiência do contato e da transformação. O lugar cultural africano é um lugar desterritorializado pela diáspora e pela própria mobilidade humana. Para o autor, esse lugar tornou-se um entre-lugar. A cultura afrodescendente seria um entre-lugar, não um sem-lugar: tem uma identidade forjada na trama das identidades. E mais, a filosofia é algo que se inventa, se descobre e se rememora. O corpo é o lugar privilegiado do entre-lugar, pois é ele quem habita o entre-lugar em qualquer lugar em que esteja.

Eduardo Oliveira vai mais longe ao pensar o corpo como uma ética, pensar nele como discurso, como texto da cultura e projetar isso para o campo da educação como um processo pelo qual se pode ler o texto do corpo e, sobretudo, o sentido da ética dos corpos em relação. A forma cultural africana é um modelo histórico-ideológico que, por estar diretamente relacionado ao corpo e à sua expansão, tornou-se um exercício ético: a ética do corpo do sagrado. No capítulo intitulado *Ética do corpo*, o autor chama a atenção para a ancestralidade enquanto resgate do corpo não como volta ao passado, mas sim como atualização da tradição.

Um corpo é uma construção cultural, por isso ele é território dos sentidos. Ele jamais poderá ser reduzido a um conceito posto que é território da cultura, logo, lugar da experimentação. Significa e é significado; interpreta e é interpretado; representa e é representado. É, ao mesmo tempo, índice, ícone e símbolo. É o mínimo, enquanto entidade biológica, e o máximo, enquanto experiência cultural. Não é apenas um organismo biológico, mas um tecido cultural. O corpo é um signo.

Um conceito, para o autor, é a mediação da relação dos signos com o contexto e, portanto, qualquer corpo é definido pelo contexto. O contexto, por sua vez, é uma categoria advinda da experiência do corpo e esta, por sua parte, é o território comum que unifica contexto e discurso, conceito e realidade, significante e significado. A forma cultural não se confunde com um ato, com um discurso ou com um valor. Não é axiomático, nem metafórico, muito menos signo performático. Ela é um suporte de significação que não se reduz ao significado. É uma condição para o que existe existir de determinado modo, uma vez que a existência é sempre determinada por um predicado. É a existência sem predicado. Por conta disso, mostra-se desterritorializada e com uma forte potência para criar identidades.

O autor ainda trata do conceito de encruzilhada, fundamental para a nossa proposta, ao afirmar que é o lugar da forma cultural de matriz africana. No poema *Negros*, Solano, atento aos seus valores de identidade, afirma:

Negros que escravizam  
e vendem negros na África  
não são meus irmãos.

Negros senhores na América  
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. (2008, p.41)



Portanto, é necessário salientar que a forma contemporânea mais eminente de racismo são as elites simbólicas brancas, conforme atesta Teun A. Van Dijk no texto *Racismo e discurso na América Latina*. É importante ressaltar também que muitas formas de antirracismo ou apelos pela diversidade são vistos como ameaça à hegemonia branca e podem ser combatidos ou simplesmente ignorados. Os verdadeiros modos alternativos de formular as questões polêmicas em geral não têm acesso à mídia corrente, à política ou à bolsa de pesquisa, já que é na alta cúpula social que os interesses básicos são formulados, negociados e decididos pelos líderes dos grupos de elite. Nossos discursos e outras ações sociais são baseados em modelos mentais que são informados por ideologias e atitudes socialmente compartilhadas. O discurso está diretamente envolvido na reprodução do racismo, em geral, e na formação de ideologias racistas subjacentes, em particular.

Além do discurso político e midiático, o discurso da educação e da pesquisa são os mais influentes, do ponto de vista ideológico, na sociedade. O discurso pedagógico define a ideologia oficial e dominante, estabelecendo o conhecimento e opinião oficiais, sem dar lugar ao debate ou à controvérsia. O discurso de Solano Trindade, veiculado tanto em seus textos quanto em suas outras artes, sem dúvida, abalou (e ainda abala) as estruturas dos modelos mentais, raciais e sociais supracitados. A poética corrente em sua poesia desloca a ideologia oficial, colocando-a em suspensão e questionamento. Além disso, os saberes, a estética e os valores que o filósofo Eduardo Oliveira chamou de cosmovisão africana aparecem na poesia de Solano, embora o discurso hegemônico ainda insista (mesmo que em menor proporção) em negá-los e apagá-los da cena literária brasileira. O lugar de portavoz é, de fato, ocupado por esse poeta que traz em sua trajetória de militância uma postura ideológica carregada de ética e valores de ancestralidade africana.

### **2.1.2 Questões de cânone literário**

A palavra cultura é uma palavra/ideia que serve a funcionamentos estratégicos no interior das relações sociais. As bases de modernidade dessa ideia assentam-se no século XIV: os

processos universalistas (cristãos) de estabelecimento de verdade, a emersão histórica da subjetividade privada como suporte dos discursos verdadeiros, as luzes da racionalização, as regras morais de conduta. Cultura é uma dessas metáforas que deslizam de um contexto para outro, com significações diversas. A partir dessa operação, segundo Muniz Sodré (2005), a palavra cultura passa a demarcar fronteiras, a estabelecer categorias de pensamento, a justificar as mais diversas ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo e a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica de sua invenção. Os instáveis significados da palavra atuam concretamente como instrumentos das modernas relações de poder imbricadas na ordem tecnoeconômica e nos regimes políticos; e, de tal maneira, que o domínio dito “cultural” pode ser hoje avaliado como o mais dinâmico da civilização ocidental. Assim, o autor procura mostrar que a palavra cultura é um fenômeno discursivo que tem suas especificidades de uso em cada sociedade nacional.

Paul Zumthor, em *Introdução à Poesia Oral*, chama a atenção para a necessidade de se repensar a noção de folclorização enquanto um movimento histórico através do qual uma estrutura social ou forma de discurso perde progressivamente sua função (ZUMTHOR, 1997, p.20). O adjetivo popular também é contemplado pelo autor, que afirma haver, assim como na noção de folclorização, ambiguidade nos termos quando associados a expressões como cultura, literatura ou poesia e canção. Para o autor, na maioria das sociedades, constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas. Hoje, no continente americano, mais precisamente no Brasil, será “folclórico” o que for objeto de tradição oral; “popular”, de difusão mecânica. Em outros contextos, a “literatura oral” será tomada como uma subclasse da “popular”, enquanto que alguns se negarão a ligar essas categorias ou atribuirão o título de “primitivo” a toda poesia “puramente” oral.

Solano Trindade, no poema *Eu sou poeta negro*, afirma sua identidade negra, além de apresentar uma estética também negra, distanciada dos limites impostos pela tradição europeia:

### EU SOU POETA NEGRO

Eu sou o poeta negro  
 De muitas lutas  
 As minhas batalhas  
 Têm a duração de séculos  
 As minhas amadas vêm de muito tempo  
 São muitos os seus nomes  
 Minhas mãos foram feitas para amá-las  
 Acariciando-as  
 Minhas mãos não ficam juntas  
 Para adorar os deuses,  
 Nem para bater nos demônios  
 Mas para apertar as amadas ao meu corpo  
 Senti-las em mim  
 Como se fossem minhas  
 Minha boca não fuma cigarros  
 Nem diamba  
 Com ela gozarei nos lábios e nos seios das amadas.  
 Cantarei  
 E protestarei contra a injustiça dos poderosos (TRINDADE, 2008, p.31)

Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses (2007), a capacidade de abstração e articulação seria uma espécie de base para a instituição da cultura como própria do comportamento humano. Nesse sentido, a memória permite a recuperação da experiência, ao mesmo tempo em que a linguagem permite que a memória seja um veículo de socialização das experiências individuais. A memória e a linguagem são fatores que permitiram aos homens definir escolhas e, por isso, instituir e difundir significados e valores. Solano Trindade percorre caminhos não usuais em sua poesia. No poema acima, é evidente a consciência identitária do eu poético, além, obviamente, da percepção em relação à importância do papel político de sua poesia. A memória é ativada através da temporalidade das lutas, das batalhas e amadas de muitos séculos. Assim, a memória não só transmite conhecimento e significações, mas cria significados. A imaginação é a cultura em ação.

Outro ponto significativo tratado por Ulpiano é o fato de que não se pode falar de memória como se ela fosse um dado que tivesse significação em si, abstrata, sem história. Só é possível falar de memória quando se leva em conta que ela também tem uma história. Nesse ponto, é possível perceber um diálogo entre Walter Benjamin e Ulpiano: ambos chamam a atenção para a importância de pensar o conceito de história. Nesse sentido, é

fundamental destacar, como assinala Benjamin, que o *Materialismo Histórico* afirma que a evolução histórica se dá pelos confrontos entre diferentes classes sociais decorrentes da “exploração do homem pelo homem” (Marx e Engels). Já o *Historicismo* remete a uma “*historicização fundamental de todo pensamento sobre os seres humanos, sua cultura e seus valores*” (1994). As configurações do mundo humano sempre são o resultado de processos históricos de formação, os quais podem ser mentalmente reconstruídos e, portanto, compreendidos. A historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização.

A poesia de Solano Trindade parece trabalhar com as questões sociais pelo viés sócio-racial. Quando o eu poético afirma ser poeta negro, aciona todo um arcabouço de valores culturais que resgata um passado de lutas que se reverbera no presente através da continuidade ancorada na ancestralidade. A teoria marxista supracitada contribui para a reflexão sobre o lugar do negro na luta de classes em termos de Brasil. Isso porque não se pode pensar em identidade nacional sem tratar da questão racial. O eu poético afirma que é o poeta negro, e isso sugere caminhos ideológicos que necessariamente perpassam pela questão racial, suas consequências decorrentes dos fatos históricos e sua relação com a cultura e a literatura produzidas pelos negros e não negros no Brasil, além da insistente ideologia do recalque que encobre as produções daqueles.

Segundo Andreas Huyssen (2000), o lugar político das práticas de memória é ainda nacional e não pós-nacional ou global. Assim, o autor salienta que nem sempre é fácil traçar uma linha de análise entre memória e passado. O autor afirmar que isso gera um grande paradoxo, já que os críticos têm dito que a cultura da memória contemporânea vem passando por um processo de amnésia, apatia ou embotamento. Alega, ainda, existir uma ausência de vontade de lembrar, tendo como consequência a perda da consciência histórica. O surgimento e avanço das mídias possibilitam a existência de uma memória cada vez mais disponível. Sendo essas reflexões verdadeiras, o autor chama a atenção para a possibilidade do aumento também do esquecimento. As relações entre memória e esquecimento estariam, então, sendo transformadas, uma vez que são, segundo Freud, indissolúveis e mutuamente

ligadas.

Outro ponto significativo tratado por Huyssen é o que se refere às memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos e a possível existência de formas de memória consensual coletiva. Esse ponto é bastante significativo para se pensar a poesia de Solano Trindade, uma vez que ela dialoga com essas relações. No poema *Navio Negreiro*, o eu poético dialoga com passado e memória de uma forma firme e consciente:

#### 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... (TRINDADE. 2008, p.512)

Na primeira estrofe, o eu poético inicia seu percurso anunciando o deslocamento, por sobre o mar, de um navio negreiro. Paul Gilroy, em *O Atlântico negro*, afirma que “as experiências do povo negro fazem parte da modernidade abstrata, e que diferentes paradigmas nacionalistas para se pensar a história cultural fracassam quando comparados à formação intercultural e transnacional” (2001, p.57). É perceptível que essa busca ancestral faz-se necessária no discurso, já que se forjam espaços identitários de resistência e autoestima.

A posição literária vigente na crítica nacional tradicional percorre caminhos discursivos que tendem a apagar as produções cujos temas abordam o que o discurso da crítica chama de “margens”, expressão um tanto quanto problemática. O negro sempre falou. A professora

Florentina Souza dedicou-se, no seu livro *Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*, bem como no livro *Literatura Afro-brasileira*, organizado por ela e Maria Nazaré Lima, em traçar um panorama detalhado das produções literárias que escritores negros e negras desenvolveram no decorrer dos séculos no Brasil. Desde o século XVIII (ou antes, se considerarmos toda uma produção poética oral que provavelmente existiu antes dos registros escritos), escritores negros tratam de questões como a escravização, o sistema de plantação e as consequências do pós-abolição. Maria Firmina dos Reis, João de Cruz e Souza e Luiz Gama, Machado de Assis, Gonçalves Crespo, Ascenso Ferreira, Lino Guedes, Solano Trindade, Eduardo de Oliveira, Oswaldo de Camargo, Oliveira Silveira, Conceição Evaristo, Adão Ventura, Geni Mariano Guimarães, Arnaldo Xavier, Elisa Lucinda, Paulo Colina, Cuti, Hélio de Assis, Éle Semog, Salgado Maranhão, Deley de Acari, Márcio Barbosa, Edson Robson Alves dos Santos, Edimilson de Almeida Pereira, Luís Carlos de Oliveira, Denise Parma, Ferréz, José Carlos Limeira, Maria da Paixão e Mirian Alves são alguns exemplos desse panteão, que vem, ao longo dos séculos, trabalhando com a matéria literária, a fim de combater literariamente os discursos hegemônicos dominantes que obliteram toda uma produção artística negro-brasileira que se quer e é parte integrante da literatura nacional.

Florentina Souza (2006) mostra como, mesmo com todo um aparato ideológico que ainda hoje (guardadas as devidas proporções) dificulta a circulação dos textos, os escritores sempre encontram uma maneira de fazê-los circular, burlando as estratégias de silenciamento das elites dominantes. No decorrer dos registros escritos acerca da história da Literatura Brasileira, os escritores negros foram preteridos. Esse apagamento não se deu de forma involuntária. Toda seleção parte duma escolha que inegavelmente exclui um Outro.

O surgimento recente da chamada crise da crítica literária e o histórico impacto político causado pelo surgimento do movimento negro, além, certamente, de outros momentos indeléveis, fizeram com que a Literatura Negro-brasileira passasse a ser mais pesquisada, fato que possibilitou o surgimento de novos paradigmas. Solano registrou-se culturalmente por ter assumido discursivamente um lugar que o tornou referência literária de sobrevivência e existência dos saberes, valores e símbolos ancestrais relidos e reconstruídos

poeticamente. Bárbara Szaniecki (2007), ao tratar do tema da representação e suas práticas discursivas ou não-discursivas, a partir de termos estéticos e políticos, contribui para que possamos pensar a questão nos poemas *Navio Negreiro* e *Eu sou poeta negro*. Ela propõe uma reflexão acerca da representação a partir da análise de como o poder concebido social e politicamente é representado esteticamente. Mesmo sendo, em princípio, uma análise que percebe uma correspondência entre a estética clássica e a concepção de poder transcendental dos monarcas absolutos europeus nos séculos XVII e XVIII, é possível se pensar em termos de *Brasil* no que tange ao fato de que a representação do negro em Solano Trindade subverte a ordem, quebrando expectativas.

Nas outras estrofes, o eu poético faz um percurso representacional que coloca a poesia e a inteligência dos que ali estavam como elementos vivos e atuantes. O estético presente no poema sugere uma voz que não é passiva, um povo que fez de sua cultura e poesia elementos de resistência e sobrevivência. Outro ponto significativo no texto é o fato de que a representação seria uma imagem que nos traz de volta à memória pessoas, coisas ausentes ou distantes. Segundo o texto, representar significa, entre outras coisas, “tomar o lugar de alguém”. Desse modo, o eu poético substitui o estereótipo negativo consagrado pela imagem positiva, atrelados à poesia e a inteligência do povo que chegou para trabalhar no período da escravização.

Segundo o terceiro paradoxo do texto de Ulpiano Bezerra de Menezes, intitulado indivíduo versus sociedade, toda memória é social; a memória coletiva se fundamenta nas redes de interação, redes estruturadas e imbricadas em circuitos de comunicação. Segundo Franco Ferrarotti (1998), toda memória é uma experiência de comunidade, que nunca se efetiva em um vácuo social. Além disso, o autor também questiona como os espaços públicos poderiam contribuir eficazmente para mobilizar a memória coletiva. Nos poemas *Eu sou poeta negro* e *Navio Negreiro*, é possível pensar a memória como representação, uma vez que ambos apresentam um lugar de verdade, a partir duma escolha estética e política. A representação também é ideológica: não existe lugar fora do poder.

Bárbara Szaniecki afirma que Bakhtin empreende um profundo estudo das fontes populares que serviram à obra literária *rabelaisiana*, assim como à produção iconográfica na estética

que surge da *cultura popular* da *Idade Média* e do *Renascimento*. Segundo o texto, percebem-se, facilmente, características espaciais e temporais intimamente relacionadas a uma concepção social e política da época medieval e renascentista que se atualiza e se ressignifica. Assim, pode-se pensar, a partir dessas questões, sobre as manifestações globais modernas e contemporâneas: nelas percebemos a vida política e estética do povo, registradas aqui através dos poemas de Solano Trindade, em combate permanente com o poder e suas instituições. Portanto, o poeta em questão presentifica o tempo da memória, a partir do passado: são as necessidades do presente que a memória responde. A poesia de Solano apresenta uma consciência social que denuncia as relações de poder e exclusão que o sistema do capital nos impõe. E mais, registra a identidade de um eu poético fundamentada em valores éticos e políticos que se manifestam através do estético de forma leve e rebuscada. Dessa forma, torna-se evidente a importância deste poeta para a literatura nacional, para a cultura nacional e para a diáspora negra: inaugurou um tipo de linguagem que, segundo Benjamin Abdala Júnior (2002), produz um efeito estético lúdico-popular. No poema *Amanhã será melhor*, Solano representa as agruras do trabalhador, que sai para a lida em tempos de sol e de chuva sem saber o que lhe espera, sem saber se a realidade tácita da exploração capitalista ainda possibilita nutrir um fio de esperança de tempos melhores:

Nas manhãs de sol  
 O trabalhador  
 Sai pra trabalhar,  
 Nas manhãs chuvosas  
 O trabalhador  
 Sai pra trabalhar.

É a natureza  
 E o trabalhador  
 Sempre a trabalhar  
 Que constrói o mundo  
 Que constrói a vida  
 Sempre a trabalhar.

[...]

Nas zonas miseráveis  
 Eu fico a perguntar  
 Quais as esperanças  
 Do trabalhador?

Nos hospitais  
 Nas cadeias



Eu fico a meditar  
 Quais as esperanças  
 Do trabalhador?  
 Toma forma de ritmo  
 Toma forma de canto  
 Sempre a mesma pergunta  
 Quais as esperanças  
 Do trabalhador? (TRINDADE, 2008, p.18-19)

O eu poético, através da repetição dos versos “Quais as esperanças/Do trabalhador”, parece sugerir que se pense, de forma mais profunda, nas condições de trabalho impostas à população. A desvalorização e exploração da mão de obra, prática inerente ao modo de produção capitalista, são tensionadas no poema. Além disso, o discurso poético também indica que essa realidade acaba por gerar outras desumanidades, como “nas zonas miseráveis/ nos hospitais/nas cadeias”. A população negra brasileira, em sua grande maioria, vivencia realidades econômicas que são verdadeiras experiências de tortura psicológica e social. Sobreviver com um salário mínimo, ou um pouco mais do que isso, trabalhando exaustivamente, só reforça o fato de que a resistência é traço identitário que se inscreve na realidade da população. GOG, da mesma forma, no rap intitulado *Luto no Congresso*, também analisa a realidade cruel da nação, direcionando o discurso para as práticas políticas ilegais, imorais e amorais que alimentam a lógica corrupta do Congresso Nacional:

Eram três pretos de favela, agora quatro,  
 Cada um uma escola, vê?  
 Quatro caras uma proposta,  
 - Você entende?  
 Preste atenção, eu já tô cheio até a tampa.  
 O mesmo aluguel, discursos no papel,  
 Aparecem, somem, às nossas custas comem.  
 Aparecem, somem, merecem corretivo.  
 Daqui pra frente?  
 - Bum!  
 - Recesso!  
 - Luto no congresso!  
 - O povo réu confesso!  
 Absolvido pela mesa, agiu em legítima defesa.  
 - Bombardeio!  
 - Terrorismo!

- Rebeldia!  
- Morte aos parasitas da Periferia!  
[...] (GOG, 2010, p.117)

O eu poético discorre sobre uma prática comum dos políticos brasileiros. Durante o período eleitoral, é uma constante a presença dessas figuras nas periferias do país. Nessa época, eles surgem com fórmulas práticas que resolveram os problemas da população. Assim, envolvem boa parte da multidão desassistida e desinformada, além de oferecer, obviamente, certos benefícios em troca do voto. O poeta do rap denuncia essa prática, sugerindo que esses indivíduos sejam punidos severamente por conta desses atos. Pode-se perceber que existe uma consciência ideológica presente na poética de GOG, assim como na de Solano Trindade.

## 2.2 JOSÉ CRAVEIRINHA

### 2.2.1 Que negro é esse na literatura negro-africana?

José Craveirinha evoca lugares discursivos que sugerem/constroem um olhar acerca da identidade e consciência racial, cujas representações estéticas (re)inventam lugares e saberes que em muito nos remete aos fundamentos anteriormente referidos. No mesmo sentido, Solano Trindade demarca seu lugar identitário, pautado numa consciência racial que escorre por sua estética leve e sólida, a qual reverbera através dos sons que emanam de sua poesia. Ambos trazem a questão racial para o centro da reflexão, tendo como marca indelével a ancestralidade (no sentido dado por Eduardo Oliveira), a qual se inscreve a partir dos elementos da cultura local e dos valores político-culturais da cosmovisão africana. O poema épico acima apresenta uma estética negra que rompe com categorias ligadas à experiência formalista e/ou estruturalista. O professor e crítico literário Henrique Freitas, no texto “Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil”, do livro *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*, pontua algo muito significativo:

A indissociabilidade da ética, da estética e do discurso de muitos textos africanos, pela sua expressão em diferença, põe em xeque uma dada abordagem do texto literário calcada em aparatos conceituais tradicionais, reduzindo-os ou condicionando-os a enquadramentos que provocam distorções para a apreensão da ficção, do drama ou da lírica africanas. (FREITAS, 2013, p.44)

Pensar sobre a produção poética de José Craveirinha significa estar disposto a imergir em uma proposta de literatura que, canonicamente consagrada, investe, sobretudo no livro *Xigubo* (escolhido como integrante do corpus deste trabalho), em uma poética que projeta a busca por identidade nacional, ao mesmo tempo em que critica o sistema colonial que se instaura em Moçambique. José Welton Ferreira dos Santos Junior, no texto intitulado “Ainda a nação: interrogando o discurso nacional em José Craveirinha”, do livro *Estudos Étnicos e Africanos: revisitando questões teóricas e metodológicas* – organizado por Maria Rosário de Carvalho, Cláudio Alves Furtado, Wesley Barbosa Correia e Wagner Vinhas –, reflete sobre como o discurso político-estético na produção de Craveirinha apresenta uma textualidade narrativa em torno da construção da nacionalidade moçambicana enquanto possível elemento de escape do sistema colonial implementado em Moçambique. O autor aponta ainda para o fato de o poeta da Mafalala construir uma linguagem poética extremamente complexa em torno do discurso nacional, que, segundo José Welton, se quer unidade, mas é composto de heterogeneidades.

Para ele, pensar em uma narrativa da nação implica obrigatoriamente atentar para o fato de que é necessário se pensar nas tensões históricas ligadas às nações africanas e latino-americanas no que tange ao processo de implantação do texto da nação. Além disso, deve-se levar em consideração também os conflitos existentes entre as elites locais e a população menos favorecida, já que algumas estruturas do sistema colonial foram mantidas pelas elites moçambicanas após a independência, fato justificado com explicações questionáveis.

Outrossim, o discurso inacabado do poeta indica que, na realidade, a discurso nacional cantado nos versos de Craveirinha se fazia necessário, uma vez que o nacionalismo se colocava como uma rota de fuga possível em direção ao término do sistema colonial no país. Compreender o sistema colonial é fundamental para o entendimento de como produções culturais forjadas em sociedades herdeiras do colonialismo conseguem construir

propostas literárias que funcionam como formas de resistência cultural, além, obviamente, de serem também vetores disseminadores de discursos de enfrentamento ante as imposições do sistema dominante.

José Craveirinha se afirmava mulato, categoria usada para referir-se a indivíduos que nasceram do contato entre brancos e negros. É de suma importância revisitar o que Stuart Hall propõe ao discutir sobre o momento do “negro” na cultura negra. Pensar em Craveirinha a partir do que propõe Hall é entender que, na realidade, o poeta moçambicano tratou de projetar, no poema *Grito Negro*, do livro *Xigubo*, uma luta por libertação tanto da exploração econômica quanto da cultural:

Eu sou carvão  
E tu arrancaste-me brutalmente do chão  
E fazes-me tua mina  
Patrão!

Eu sou carvão!  
E tu acendes-me, patrão  
Para te servir eternamente como força motriz  
mas eternamente não  
Patrão! (CRAVEIRINHA, 1964, p.15)

Ao recorrer à imagem do carvão (uma das culturas de exploração econômica do período colonial em Moçambique) para simbolizar tanto a prática econômica de trabalho nas minas quanto a desumanização da mão de obra, o eu poético propõe uma reflexão em relação ao sistema colonial e seus traços. Muitas famílias moçambicanas perderam integrantes, homens para o trabalho nas minas. Trabalhar nas minas significa um grande risco. O poema expressa esse caminho de degeneração pelo qual passam os trabalhadores. Destacar a forma como o sistema econômico colonial impunha suas regras e sistemas de atuação, não impedindo, porém, reações por parte dos colonizados, significa mostrar como o colonialismo funcionava. Atravessando o Atlântico, encontra-se o poeta José Craveirinha denunciando uma realidade social marcada pela lógica colonial que, mesmo diante das dificuldades, vai em direção ao sonho da independência e da construção de uma identidade nacional. No poema *Cântico a um deus de alcatrão*, o eu poético denuncia a exploração da mão de obra nas carvoarias de Moçambique:

Máquina começou trabalhar  
 com sol  
 com chuva  
 com farinha e feijão  
 máquina começou a abrir chão.

Lua escondeu coração  
 saiu ouro  
 saiu pedra de lapidação  
 saiu barco cheio de máquina gente no porão  
 saiu notícia de menino morto boneco de carvão  
 saiu Cadillac novo de patrão.

Máquina começou trabalhar  
 com farinha de pilão  
 nasceu milho  
 nasceu machamba de feijão  
 nasceu máquina grande  
 nasceu pequenino deus de alcatrão.

Máquina começou trabalhar  
 máquina está trabalhar  
 até um dia enraivar  
 com farinha de pilão!... (CRAVEIRINHA, 1980, p.47-48)

Utilizando a máquina como metáfora do homem, o eu poético demonstra como o sistema colonial coloca o indivíduo colonizado em uma situação de coisificação e desumanização. Com a exploração da mão de obra colonizada, a ordem colonial constrói suas riquezas, enquanto o colonizado se vê em uma situação de constante tensão, mas não de passividade. O sentido dado à cultura nacional têm no corpo e na ancestralidade pontos de desafio para se pensar uma educação que necessita refletir sobre a cultura de matriz africana e suas raízes entre nós.

### 2.2.2 Questões coloniais e pós-coloniais

Tratar de questões coloniais e pós-coloniais implica tratar do dualismo da ordem colonial e da formação, pelo contato com a tradição/tradições, de José Craveirinha. O caráter dualista da sociedade colonial foi se construindo no decorrer dos processos de contato. O discurso colonial, através do fetiche cultural, construído em torno dos valores da civilização

eurocêntrica, mais precisamente os valores de Portugal, produziu colonizados que, aos poucos, foram assimilando traços, o que, é importante salientar, não funcionava de maneira plenamente eficiente, já que a dinâmica colonial era dual. Data de 1498 d.c a chegada dos europeus na costa sul de Moçambique. O primeiro contato da África Oriental com a Europa foi quando ocorreu a viagem de Vasco da Gama, que procurava a rota para o Oriente.

José Luis Cabaço, no livro *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*, capítulo I, intitulado “A chegada do cavalo pálido”, aponta para a essência dualista da sociedade colonial e de como, durante o processo histórico, a ordem colonial se instaurou naquele país. Ele afirma, por exemplo, que a 1ª grande expedição bélica para o interior (territórios do que é Moçambique hoje), envolvendo 650 soldados portugueses e comandada por Francisco Barreto, foi dizimada por doenças tropicais. Com a primeira Revolução Industrial da Europa, houve a necessidade (por parte dos europeus, obviamente) de “expansão das fronteiras de controle, o domínio direto das fontes de matérias-primas e a transferência para os territórios periféricos de parte de produção alimentar” (CABAÇO, 2009, p.30). Após a Conferência de Berlim e o estabelecimento do poder colonial que caracterizaria a ocupação total da África no século XX, o que se terá, guardadas as devidas proporções temporais, é a ocupação de Moçambique, tendo como contradição fundamental, segundo Cabaço:

A multiplicidade de dualismos estruturou a sociedade colonial na África. A polarização “racial” é o aspecto principal dessa contradição e se sobrepõe a todas as outras. O racismo alimenta-se a cada momento nos ordenamentos hierárquicos e nas relações de poder. (CABAÇO, 2009, p. 36)

Aos indivíduos de pele negra, independentemente de seu estatuto jurídico, era cerceada a possibilidade de transitar na maioria dos locais de convívio e lazer frequentados pelo grupo dominante. O poder colonial passa a existir como um poder exercido através do próprio sistema jurídico que legitimou a violência repressiva. Não se tem como pensar a história da sociedade civil em Moçambique deixando de lado a questão do traço racista da ordem social que se estabelecia. Em relação à questão da tradição/tradições evocadas no livro Xigubo, vale salientar como esses valores fundamentam uma cosmovisão de que uma categorização formal ou estrutural não daria conta, uma vez que a relação com o próprio

universo é bastante singular.

Eliana Lourenço de Lima Reis, no capítulo “Tradição/Tradições”, do livro *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*, chama atenção para um traço peculiar da cultura yorubá: o fato de tenderem a padrões de comportamento divertidos e à valorização da retórica e da palavra. A palavra, de fato, tem um caráter divino para muitas das sociedades africanas. Através da tradição oral, os conhecimentos seculares, passados de geração para geração, a partir dos rituais de iniciação, são conservados. A memória cultural deve ser preservada, os valores éticos e comportamentais da mesma forma. A medicina, a literatura, a história, os segredos da relação entre vida e morte, cuja concepção africana difere plenamente da europeia, também são perpetuados e preservados pela tradição oral.

A cultura moçambicana (de origem Bantu) com a qual o poeta José Craveirinha dialoga em seus poemas apresenta traços da tradição oral que são comuns a muitas tradições africanas, como, por exemplo, a presença de um sistema religioso, o respeito à figura da mãe, o respeito ao mais velho, a valorização do ancestral. Assim como na cultura yorubá, de acordo com Reis, a tradição oral moçambicana apresenta um sistema de conhecimentos passado de geração em geração através do rito de iniciação, a fim de que cada um dos iniciados aprenda provérbios e expressões tradicionais, por exemplo; além, obviamente, de todo um sistema complexo de conhecimentos, para tornar seu discurso mais sedutor, já que a arte de contar exige criatividade, eloquência e habilidade linguística, além dos gestos ligados à arte de representar.

A tradição oral, de fato, é fundamental para se pensar a história da África. Deve ser registrado que pensar em uma tradição apenas no que se refere ao continente africano é inconcebível. São muitas as tradições presentes no continente. É bem verdade que alguns traços são inerentes a todas elas, como, por exemplo, a presença do sagrado em todas as coisas, o diálogo entre o plano visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido de comunidade, o respeito religioso pela mãe, e outros. Todavia, há também diferenças entre deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais que variam de região para região.

### 2.2.3 Questões de identidade

Tratar de questões de identidade é percorrer um terreno um tanto quanto movediço: não existe um consenso em relação ao tema. Isso se deve ao fato de muitos teóricos desenvolverem reflexões em torno do assunto, levando em consideração, principalmente, a discussão sobre a diáspora e suas reverberações na contemporaneidade. Enquanto Hall (2011) afirma haver uma espécie de hibridismo que permeia o processo, outros, por exemplo, defendem a ideia de que existe uma relação constante de tensão entre raízes e rizomas no que tange à aplicabilidade do conceito. O que parece ser ponto comum é o fato de que as identidades não podem ser pensadas sem a presença do Outro em diferença. Por mais complexa que a discussão possa parecer (e o é), devemos considerar que pensar em identidade é entender que se trata de um processo de constante e inacabada construção, ou seja, é um vir a ser.

No poema *Manifesto*, de José Craveirinha, o eu poético canta os traços e valores culturais da tradição oral moçambicana, trazendo para a cena estética a reinvenção de uma tradição fundamental para a maioria das sociedades tradicionais africanas: o ritual de iniciação. Além disso, é possível vislumbrar também o registro de um discurso identitário que se alicerça na tradição, nos valores e cosmovisão para reivindicar a identidade coletiva de cidadão moçambicano:

Oh!  
 Meus belos e curtos cabelos crespos  
 e meus olhos negros como insurrectas  
 grandes luas de pasmos na noite mais bela  
 das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.  
 Como pássaros desconfiados  
 incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos  
 enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados  
 e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos  
 nostálgicas de novos ritos de iniciação  
 duras da velha rota das canoas das tribos  
 e belas como carvões de micaias  
 na noite das quizumbas.  
 E minha boca de lábios túmidos  
 cheios da bela virilidade ímpia de negro



mordendo a nudez lúbrica de um pão  
 ao som da orgia dos insectos urbanos  
 apodrecendo na manhã nova  
 cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas.

[...] (CRAVEIRINHA, 1964, p. 33)

As literaturas africanas, em específico a produzida por José Craveirinha, no livro *Xigubo*, apresentam traços das tradições locais. Um ponto salutar é a presença fundamental do corpo como texto. Isso ocorre pelo fato de o corpo, segundo a cultura de matriz africana e afrodescendente, trazer em si a diversidade, a integração e a ancestralidade. Não existe possibilidade de se pensar a literatura de José Craveirinha sem compreender que essa dimensão corporal possibilita múltiplos significados. Segundo Eduardo Oliveira, no capítulo “Corpo Ancestral”, do livro *Filosofia da Ancestralidade*, a filosofia africana está baseada nos princípios anteriormente citados. A história dos ancestrais é perpetuada nos respectivos descendentes através da tradição e dos rituais de iniciação. Além disso, o eu poético apresenta um discurso identitário que atravessa a fenotipia em direção à herança cultural moçambicana preservada pela tradição oral.

O poeta que se forja em uma sociedade que foi colonizada vivencia uma situação de dubiedade, já que precisa se adaptar à realidade objetiva de presenciar a sua terra ser dominada por outros e, ao mesmo tempo, compreender-se e expressar-se a partir da condição de colonizado. Vale salientar que a noção de lusofonia, enquanto disseminação de valores e práticas sociais ligadas à concepção ideológica da sociedade portuguesa, não deve ser considerada para se pensar a poesia de José Craveirinha. A tentativa de mantê-la como representação legítima fracassa diante dos textos aqui trabalhados, uma vez que estes são regidos pela filosofia do paradoxo, a qual se perfaz a partir do paradigma Exu.

Eduardo Oliveira apresenta esse paradigma como uma categoria analítica, a fim de mostrar como Exu, por ser, para a cosmovisão africana da cultura iorubá, o princípio de individuação que está em todas as coisas, compartilha identidade com tudo e com todos. Ele é, de fato, a personificação do paradoxo, pois carrega em si a dubiedade, o contraditório, sendo multifacetado e disseminador de equilíbrio e desequilíbrio do sistema filosófico-ético, o qual depende desses abalos para sua própria manutenção.

Manuel de Souza e Silva, no capítulo intitulado *Da Polana à Mafalala*, do livro *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*, pontua algo de fundamental importância para a compreensão sobre o contexto de produção literária das colônias:

As tentativas de reduzir a produção literária das colônias a arremedo da conflagração colonial não favorece – antes obscurece e oblitera – a luta do colonizado. É tão danosa, objetivamente, quanto as afirmações colonialistas da inexistência de manifestações culturais nas colônias que não sejam as criadas à imagem e semelhança da metrópole ou, pior, crismadas por sua óptica. Tal postura pode, ainda, resvalar para uma visão maniqueísta que, em sua simplicidade deformadora, esquematiza e amesquinha toda uma literatura. É preciso insistir: por mais que a literatura – a poesia, muito especialmente – tanja o binômio colonizado-colonizador, não é razoável nem sensato reduzir as manifestações literárias a esse binômio. (SILVA, 1996, p.88)

Destacar que a poesia produzida por Craveirinha no livro *Xigubo* busca também projetar uma identidade é fundamental. Não se pode deixar de considerar, no entanto, que falar de identidade é tratar de algo em permanente construção. Em se tratando desse livro em específico, fica evidente que o eu poético, através de poemas que evocam toda uma gama de elementos e valores ligados à tradição moçambicana, busca se afirmar identitariamente, a partir dos elementos e simbologia dessa tradição, como forma de dizer não ao colonialismo que se instaura no país, gerando o dilaceramento de famílias e uma série de problemas sociais, marcados pela lógica racista das relações coloniais.

Entender que a oralidade é uma atitude diante da realidade, e não ausência de habilidade, ajuda na compreensão de que as tradições são também obras literárias e deveriam ser estudadas como tal, assim como é fundamental estudar o meio social que as elabora e transmite-as. Assim, pode-se afirmar que ocorre um resgate de referências africanas no texto como uma espécie de compromisso, cujo objetivo é mostrar que as tentativas de extinção dos valores locais não funcionaram bem como o discurso colonial disseminou que funcionaria. Esse universo estético em Craveirinha revela a presença de traços culturais que sobreviveram aos anos de ocupação e assimilação.

## CAPÍTULO 3 LITERATURA MULTIMODAL NEGRA NA DIÁSPORA: PARA ALÉM DA ESCRITA

### 3.1 GOG

#### 3.1.1 Palavra, voz, canto

Amadou Hampaté Bâ, no capítulo intitulado “A tradição viva”, do livro *História da África I*, chama a atenção para uma importante característica das tradições africanas de toda região de savana ao sul do Saara: a palavra tem um valor moral importante, além de um caráter sagrado ligado à sua origem divina, às forças nela presentes. Como afirma o próprio autor:

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados. (BÂ, 2010, p.174)

É importante salientar que as sociedades africanas, todas elas, possuem um sistema religioso. Para a tradição bambara, do Koma, no Mali, etnia estudada pelo autor supracitado, a palavra possui uma origem divina. Durante muito tempo o discurso eurocêntrico afirmou que povos sem escrita eram povos sem história. A história do continente africano, por exemplo, foi deturpada durante séculos por narrativas históricas que interpretavam a lógica das sociedades africanas a partir de paradigmas analíticos, limitados para tal entendimento, uma vez que justamente a oralidade, a tradição oral é a responsável pela transmissão e preservação de uma riqueza de conhecimento inestimável.

No texto acima citado, o autor mostra como a relação entre palavra e indivíduo é valorizada. É através dela que a tradição é mantida e transmitida. Os rappers sempre tiveram uma postura antissistema. Através do hip-hop, a realidade da população é apresentada, a partir de um dos elementos que compõem o todo. Aqui o rap é escolhido. O rap cantado, verbalizado por GOG. É pela palavra e por entre as palavras que o poeta do rap investe discursivamente contra as práticas de injustiça pelas quais passam a população periférica do Brasil. A partir de um olhar cuidadoso sobre o livro *A Rima Denuncia*, uma espécie de antologia com 48 letras

de músicas das diversas fases do artista, é possível perceber uma poética híbrida (música e poesia cantada), uma poesia oral que apresenta uma estética multifacetada, mas que, ao mesmo tempo, propõe um discurso político de enfrentamento, de embate ideológico contra a política capitalista injusta imposta aos trabalhadores do país. Ao tratar da questão no âmbito da América Latina, no rap *Qual é o pó*, o eu poético expande a discussão, inclusive deixando evidente que o racismo, bem como o extermínio de indígenas e outros povos, perpassou todo continente americano:

- Vem!  
 Chega mais, cumpadi,  
 Está russo, o jogo é bruto, esse é o nosso teste.  
 O impossível é possível,  
 Tudo acontece.  
 Dizem:  
 - GOG maneira na fala...  
 - Cara, que nada!  
 Mãe África, sacrificada!  
 América Latina,  
 Chacinas de negros, índios, maias, incas.  
 Eu vejo, eu ouço, o que eu não queria,  
 Vamos mudar a voz,  
 Vamos ser a voz!  
 Vamos mudar a cara!  
 [...] (GOG, 2010, p.44)

Assim como o dieli (griot) da tradição bambara, o rapper, através da palavra cantada, do uso da voz em consonância com o ritmo, denuncia as injustiças sociais, o racismo e outras mazelas da sociedade. Amarino Oliveira Queiroz, no capítulo 3, intitulado “O fundamento do verbo”, da sua tese de doutorado de nome *As inscricuras do verbo: dizibilidades performática da palavra poética africana*, aponta como a palavra, para muitas das tradições africanas e latino-americanas, carrega em si um caráter divino, que fundamenta todo um aparato filosófico-ético de vivência, o qual permeia todas as relações em uma comunidade, clã ou sociedade. Os griots, que, segundo o autor, em outras regiões do continente africano, são chamados de wambabé, ologbo, mukumbi, guéwel, akpalo, djali, guésséré, djidiu, auloubé, mebom-mvet, kontadô soya, ou contadores e contadoras de histórias, encontram equivalentes

próximos em várias partes do mundo, como, por exemplo, os habladores das culturas ameríndias. Assim, é fato que esses indivíduos carregam o importante papel de perpetuadores e dinamizadores de toda uma cultura imemorial. Podem ser assemelhados com os rappers, guardadas as devidas proporções, porque também assumem o papel de trabalhar com a poesia, com o canto, com a música e, a partir da oralidade, expressar os valores daquela comunidade, valores que certamente apresentam traços da tradição africana e afro-brasileira ressignificados na diáspora negra brasileira:

[...]

- Se liga na fita:  
Sou Dino Black!  
Tenho orgulho de ser negro,  
A raça negra ainda hoje é escravizada.

[...]

Lavagem cerebral,  
Temos que acordar nossos irmãos.  
É isso mesmo,  
Temos que lutar até a morte!

Chega de omissão,  
Chega de covardia.  
Nossa história totalmente manipulada,  
Precisamos de aliados,  
De mentes afiadas.

Devemos respeitar nossos irmãos de cor  
Os racistas querem que nos matem.

*Qual é o pó, mano? Vai logo falando!*

*Qual é o pó, mano? Vai logo falando!*

[...] (GOG, 2010, p.45)

Pela palavra, a poesia cantada expressa a consciência da presença de um racismo latente na sociedade, de uma prática exploratória da mão de obra, dos processos de manipulação ideológica que os meios disseminam, apesar de ser fato que o receptor das mensagens não se configura em um elemento totalmente manipulável. Para Paul Gilroy (2001), o que altera a relação entre contexto e receptor, no âmbito do rap, por conta de sua hibridez, através dos *samples* e *scratch*, é o estilo criativo e multifacetado de significação e ressignificação sonora:

Instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados, gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostras de gravações anteriores – tanto vocais como instrumentais – cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude. (GILROY, 2001, p.212).

O rap de GOG se mostra como um importante elemento político-cultural que, forjado em terras brasileiras, traz em si valores de uma tradição oral que veio sim de África e aqui se perpetuou, principalmente, através dos terreiros de candomblé e da capoeira. A poesia cantada pelo poeta do rap denuncia os problemas enfrentados pela população. Ao mesmo tempo, apresenta uma postura política lúcida, que se perfaz através do entendimento de que é necessário reagir ante tanta exploração, desigualdade e racismo.

A transmissão da tradição oral aponta, inclusive, para uma linguagem que não necessariamente utiliza a voz para se expressar, uma vez que a noção de oralidade para a tradição africana extrapola a concepção de voz, podendo ser executada somente pelo som dos tambores, por exemplo. Nos terreiros de candomblé, é através do som e do toque específico de cada entidade que as divindades são convidadas a descer e compartilhar. É interessante como o espaço-terreiro é impregnado dessa forma de humanidade, de uma possibilidade de relação com o conhecimento africano que a tradição oral possibilita. Portanto, a palavra, a voz e o canto do poeta do rap criam, juntamente com os outros elementos supracitados, uma poética híbrida que faz com que esse discurso produzido por GOG fissure as tradicionais concepções de literatura.

## 3.2 SOLANO TRINDADE

### 3.2.1 Artes plásticas e teatro

O poeta recifense Solano Trindade foi também um mediador cultural. Ele acreditava que, através da arte, era possível interferir na dinâmica das relações sociais. Com as artes plásticas e o teatro popular, o poeta do povo inaugura uma forma de fazer teatro que se

alicerçará nas tradições africanas e afro-brasileiras, a fim de reinventar mundos e construir saberes afrocêntricos. Renato Noguera (2013, p.179), no texto intitulado “A Coleção Nana & Nilo: uma imagem do pensamento afroperspectivista para a literatura infantil”, discorre sobre o que seria a afrocentricidade: “É um posicionamento intelectual, uma abordagem política, um eixo paradigmático que identifica a África com a referência para autodefinição assertiva de si mesma e dos povos africanos no continente ou fora dele”.

Depois que chegou da Europa, em 1961, Solano e um grupo de bailarinos vão a São Paulo para se apresentarem em um espetáculo. É nesse momento que o escultor Claudionor Assis Dias, o Assis do Embu, convida-os para uma visita à cidade. Em texto publicado na página da Unilab (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira), Camila Trindade assim pontuou como surgiu a relação do TPB (Teatro Popular Brasileiro) com o Embu das artes:

Assis já havia falado sobre Solano Trindade a outro escultor, Tadakio Sakai, ao qual propôs mais contato com o poeta para que Sakai levasse às suas obras a temática negra. A ‘caravana’ na qual também estava a família de Solano, aceitou a proposta de Assis, que fez às vezes de anfitrião hospedando o grupo em sua casa. ‘Todo mundo dormia amontoados na sala’, conta Raquel. Além de Sakai e Assis, já estavam em Embu artistas como a pintora Azteca e o também escultor Cássio M’Boy. Com a chegada de Solano, montou-se um movimento artístico coletivo no ‘Barraco do Assis’. ‘Eles começaram a fazer festas que duravam três dias, faziam espetáculos na rua, exposições na rua, tudo isso em 1961’, relembra a folclorista. Essas manifestações ajudaram a dar origem ao nome Embu das Artes, que fez do município paulistano um lugar conhecido internacionalmente. Em Embu, Solano virou nome de uma rua no centro expandido da cidade. Neste mesmo município, sua filha Raquel criou o Teatro Popular Solano Trindade e, juntamente com ela, netos e bisnetos do artista cuidam para que a memória do Poeta do Povo permaneça viva. No Recife, cidade natal do escritor, uma estátua de Solano em tamanho natural, feita pelo escultor Demétrio, encontra-se no Pátio de São Pedro. No Rio de Janeiro, uma biblioteca leva seu nome, e no Museu Afro Brasil, dentro do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, uma foto (‘feia’, na opinião de Raquel) e um quadro relembram o artista. Seus poemas transpuseram fronteiras, fazendo com que ele conquistasse admiradores em países como Tchecoslováquia e Polônia. (TRINDADE, 2013, s/p)

É sabido que, no período colonial, mais precisamente no século XVIII, as casas de espetáculo

eram formadas, em sua maioria, por atores negros homens. As mulheres praticamente não participavam. Havia um pequeno público, na época, que frequentava as peças. Os indivíduos brancos não viam as artes cênicas como algo de valor. É importante afirmar que as personagens negras eram silenciadas, quase não falavam, limitando-se apenas a cumprir as ordens em cena. No início do século XX, a partir de 1917, com o surgimento da comédia de costumes, surgirão estereótipos de mentiroso, ou de vítima do processo escravocrata associados aos negros.

Inconformados e discordantes da forma como o pensamento brancocêntrico forjava o teatro popular, intelectuais negros começam a produzir peças teatrais nas quais a personagem negra seja apresentada em toda sua complexidade, tradição, traços psicológicos e sociais. Mesmo com tantos entraves e investidas no sentido de apagar o elemento negro do teatro brasileiro, não foi possível silenciá-lo. Abdias do Nascimento, ao criar, em 1944, o TEN (Teatro Experimental do Negro), com objetivo de explicitar, no Brasil, os valores e a cultura negro-africana, os quais foram deixados na sombra pela elite dominante.

Buscou-se, assim, valorizar socialmente o negro através da arte, cultura e educação. O TEN tinha como objetivo dar aos atores negros a possibilidade de mostrar sua capacidade e seu talento para as artes cênicas, uma vez que era comum não ter atores negros atuando em papéis de destaque. Com isso, a meta era criar um espaço artístico que também pudesse reencenar os valores da tradição africana e afro-brasileira, as formas de conhecimento produzida pela cosmovisão africana. O TEN figurava também como um espaço de formação política e ideológica, de afirmação da importância do legado cultural africano para o teatro brasileiro.

Em 1949, surge o Teatro Folclórico Brasileiro, dirigido por Haroldo Costa e Solano Trindade, ambos ex-integrantes do TEN. Buscava-se uma linguagem teatral que se aproximasse mais do gosto e saber populares. O grupo viajou o mundo, apresentando espetáculos que reencenavam as tradições religiosas do candomblé. Com isso, eles ressignificavam a imagem equivocada acerca do folclore brasileiro, construída pela tradição eurocêntrica, trazendo para o centro o legado da tradição afro-brasileira. Eliana Lourenço de Lima Reis, ao tratar das tradições africanas, mais especificamente da tradição iorubá,



analisando a literatura produzida por Wole Soyinka, aponta para um recurso que parece também ter sido utilizado pelo teatrólogo Solano Trindade no processo de criação e consolidação do TPB: a apropriação dos valores, traços e manifestações da cultura africana e afro-brasileira como forma de preservação de si e dos saberes diante do contínuo apagamento e recusa de discussões em torno do legado africano, da discriminação racial, da desigualdade. É importante destacar a importância da companhia teatral e de sua atuação no cenário nacional e internacional, pois é reconhecido, merecidamente, como um grupo artístico que propunha uma intervenção cênica fundamentada na tradição ancestral, nos valores, nos saberes e manifestações do folclore brasileiro. Com o teatro popular, o poeta do povo pôde reencenar manifestações populares. Sobre essa temática, a autora Eliane Lourenço Reis afirma que

os ‘padrões de sobrevivência’ do teatro africano não dependem nem de uma tentativa de preservar pretensas formas puras, nem de sua atuação como instrumento político de confrontação, embora isso às vezes tenha ocorrido; dependem, antes, da capacidade de apropriação e transformação das manifestações nativas e da tradição artística ocidental tanto por artistas populares quanto pelos mais cosmopolitas. (REIS, 2011, p. 45-146)

Solano Trindade buscava, como folclorista, desconstruir a abordagem equivocada do pensamento eurocêntrico que tratou de disseminar que os conhecimentos africanos e afro-brasileiros não apresentavam caráter científico, já que eram alicerçados em uma tradição que não era escrita: a tradição oral. Além disso, Solano voltava sua arte contra o epistemicídio de uma produção de saberes (artísticos) negros, uma vez que tinha consciência de que era necessário desconstruir expressões como o termo artesanato, por exemplo, ainda hoje muito utilizado para se referir a expressões artísticas que apresentam conceitos e concepções teóricas não tradicionalmente consagrados. Contrariamente a essa concepção ultrapassada e equivocada, mas ainda presente principalmente em discursos marcados pela noção de colonialidade do saber de que as manifestações culturais populares de um povo não são também saberes, o poema *Bumba-meu-boi* diz:

Bumba-meu-boi  
Da minha infância

‘Seu capitão’  
 Minha fantasia  
 ‘Mateu Bastião’  
 Primeiro poema  
 Que o povo me deu.  
  
 Minha maldade  
 Não havia nascido  
 Meus problemas  
 Tavam pra nascer  
  
 Passavam mulheres  
 Melancia eu pedia  
  
 Queria era ver  
 A girafa a ema  
 O Boi a burrinha  
 D. Catirina  
 Seu Arreliquim  
 Passavam mulheres  
 Eu queria era doce  
 E mendubim  
  
 Vinha a madrugada  
 Tudo acabava  
 Passavam mulheres  
 Eu ia dormir. (TRINDADE, 2008, p.23)

No poema, o eu poético rememora sua experiência da infância com o bumba-meu-boi, bem como as agruras da vida difícil. A professora e crítica literária Florentina Souza, no capítulo intitulado “Texto, cor e histórias”, do livro *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*, ao analisar os pontos de encontro e desencontro entre concepções distintas em relação ao uso de recursos como a redundância e a repetição pela estética popular, afirma algo pertinente para se pensar a poética do poeta do povo:

A literatura afro-brasileira, interessada em divulgar seus projetos político-sociais, dirige-se a um público majoritariamente carente de incentivos à leitura e ao desenvolvimento de uma autoestima elevada. Nesse caso, a redundância funcionará como efetivo recurso para o tipo de ‘aprendizagem’ de aprendizagem almejada por editores e escritores. A recorrência de uma palavra, de expressões ou conjunto de palavras afins e de contra-imagens faz com que o leitor não apenas leia, mas se detenha no que foi repetido, atentando para a razão/significado da insistência, o que inviabiliza uma leitura desatenta. (SOUZA, 2006, p.65)

O eu poético deseja, então, chamar atenção para a infância de dificuldades que vivenciou.

Essa realidade é parte integrante ainda hoje do cotidiano de muitas crianças brasileiras. Com o teatro popular, Solano pôde desenvolver uma forma de arte que teve como material as tradições africanas e afro-brasileiras. Além do caráter pedagógico dessas expressões, é possível observar também a estética corporal e sonora dos espetáculos, marcados sempre pelo som dos atabaques, gonguês e agogôs. No que tange à produção literária, a poesia de Solano traz também o tema negritude, enquanto expressão literária importante. As línguas ocidentais se tornaram íntimas dos intelectuais negros. Com o acesso às universidades europeias, muitos intelectuais esperavam ser tratados de forma igual, o que não ocorreu.

O professor Kabenguelê Munanga, na “Introdução” ao seu livro denominado *Negritude: usos e sentidos*, indica o que seria o movimento (literário) conhecido por Negritude, ao afirmar que o negro intelectual, por continuar sendo recusado socialmente, mesmo tendo estudado na metrópole e adquirido certos traços, acaba vendo uma possível solução de reverter a situação na retomada de si, através da negação do embranquecimento e aceitação dos valores culturais herdados que, agora, seriam considerados positivos. A negritude é justamente isso: uma espécie de retorno, de reação, de resposta racial negra ante a agressão branca. Essa situação, segundo o autor, surgiria em qualquer país onde existissem intelectuais negros. Pensando na poética de Solano Trindade, é possível afirmar que a temática da negritude está presente. Podemos afirmar que o poeta do povo foi um dos principais divulgadores da negritude no Brasil. Seus poemas lançam mão de todo um mote simbólico de valores que resgatam justamente os elementos socioculturais que o movimento propunha.

Ricardo Riso, no texto intitulado “Afro-rasuras: Que negro é esse nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa?”, do livro *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*, ao tratar do movimento da Harlem Renaissance, destaca a importância que Du Bois teve enquanto um dos precursores do Pan-africanismo, bem como o trabalho de divulgação do movimento, feito por Marcus Garvey, cujo comportamento político contraditório acabou custando a sua ida forçada para a Jamaica. O autor ainda destaca como a Negritude surge, após beber do Harlem Renaissance, do Negrismo cubano e do Indigenismo haitiano, chamando atenção para o papel de Leopold S. Senghor (Senegal), Aimé Césaire (Martinica) e Léon G. Damas (Guiana) no processo de idealização e atuação

do movimento, que, em princípio, inspirar-se-á nas ideias do marxismo e na estética inovadora surrealista para denunciar a opressão sofrida pelos negros.

Kabenguele Munanga afirma que o movimento buscava, também, a afirmação identitária negra, atenção para a situação desigual do negro na diáspora e luta contra o colonialismo e o ataque de maneira frontal ao humanismo ocidental. Com uma estética negra que atua sempre em diferença (se propõe estar dissociada de qualquer padrão limitador tradicional de análise literária), o poema *Civilização branca*, aponta para uma situação ainda bastante recorrente na sociedade brasileira:

Lincharam um homem  
Entre os arranha-céus,  
(Li no jornal)  
Procurei o crime do homem  
O crime não estava no homem  
Estava na cor da sua epiderme. (TRINDADE, 2008, p.144).

Vale ressaltar que entender o que está por trás de práticas violentas como a apresentada no poema é perceber como a população negra, sobretudo a juventude negra, vem sendo tratada pela sociedade e pela atividade policial. Ser negro no Brasil implica na incômoda rotina de ter que conviver com o olhar de suspeitas dos outros por sobre seus atos, movimentos e posicionamentos nas práticas sociais. No Brasil, o número de jovens negros que são eliminados nas incursões policiais atinge escalas assustadoras. Os Mapas da violência no país, publicado em 2010, intitulado *Homicídios de jovens negros*, e outro em 2013, intitulado *Homícídios e Juventude no Brasil*, apresentam números, no mínimo preocupantes, para não dizer genocidas, em relação a mortes de jovens negros e negras. Os dados mostram diferenças significativas nos homicídios entre brancos e negros. Segundo as pesquisas, a tendência, desde de 2002, é queda no número absoluto de homicídios na população branca e aumento na população negra.

Conforme as tabelas publicadas, morreram, em 2010, 13.668 brancos e 33.264 negros. Ou seja, 133%, proporcionalmente, mais negros que brancos, bem mais que o dobro. Parece que ocorre uma naturalização das mortes, o que pode ser explicado, talvez, pela falta de sensibilidade da sociedade e do descaso das autoridades, bem como pela relação histórica

intrínseca entre racismo e violência. A sociedade civil negra atua veementemente no combate à lógica biopolítica que legitima esse tipo de prática de extermínio. A campanha *Reaja ou será morto, Reaja ou será morta* trabalha incessantemente no sentido de denunciar e fazer viver a população negra ante o genocídio exponencial do negro-brasileiro, como já denunciava Abdias do Nascimento há décadas.

### 3.3 JOSÉ CRAVEIRINHA

#### 3.3.1 Literatura e artes plásticas/Malangatana

No capítulo “O fundamento do verbo”, da sua tese de doutorado intitulada *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*, após dialogar com os mitos fundacionais da cultura maia, banta, guarani e iorubá, mostrando como a palavra carrega um caráter divino para essas tradições, Amarino Queiroz salienta a importância dos códigos da oralidade e comunicação não verbal quando utilizados nas diferentes situações. Segundo o autor, eles podem ser visualizados em uma prática de diálogo com a palavra poética em sua versão escrita. Dicotomias como Oriente, Ocidente, oral e escrito, periférico e central, dentre outras, podem ser ressignificadas, uma vez que a produção cultural em línguas nacionais e a reinvenção linguística através do português e do crioulo tendem, cada vez mais, a se aproximar uma da outra.

Segundo o autor, a palavra, às vezes, é tratada a partir de uma perspectiva de performance de voz, silêncio, movimento, encenação, em que a palavra escrita torna-se suplemento de outros componentes culturais, como o teatro, a mímica, o canto, a dança ou a música. Assim, o texto escrito nivela-se às manifestações do corpo e da voz, tendo a memória reinventada com a função de surgir incorporada pela prática literária. De fato, a poesia de José Craveirinha se inscreve em um fazer que expressa toda uma tradição oral moçambicana. Vale salientar que a formação na tradição linguística e cultural ocidental não foi motivo para o apagamento e/ou esquecimento de todo sistema linguístico ronga, língua que o poeta, ao mudar-se para a casa do pai português, foi proibido de falar.

Ainda assim, e também por isso, o poeta foi-se forjando. Manoel de Souza e Silva (1996, p.27), diz: “O intelectual colonizado é um ser marcado pelo dilaceramento da duplicidade: por um lado, a necessidade de se inserir numa realidade brutalmente objetiva – sua terra dominada por estrangeiros; por outro, a busca da expressão de sua própria condição de colonizado”. A maioria das literaturas africanas apresenta um sistema literário caracterizado a partir dos traços apontados por Amarino Queiroz. O poema *Elegia à minha avó Fanisse* é um exemplo significativo de como o universo da tradição ancestral e da tradição oral moçambicana é preservado. Ao homenagear sua avó, o eu poético saúda toda sua linhagem ancestral:

Fanisse era minha avó  
 e sombra de conhoeiro no caminho de areia  
 traz recordação de velha capulana de riscado  
 com amendoim e milho maduro  
 na machamba de Michafutene  
 a dois gritos de paragem de camião.

Fanisse nasceu nos meus olhos mulatos  
 e viveu chicomo na velhice  
 batata doce castanha de caju  
 esteira debaixo da mangueira  
 história de coelho esperto à volta da fogueira  
 reza essencial em língua de Mahazul  
 e lua grande no sítio do coração.

Ninguém zangou avó Fanisse  
 ninguém cuspiu sina de Fanisse  
 ninguém roubou mandioca  
 ninguém bateu  
 ninguém matou Fanisse?

Português abriu estrada na machamba  
 buzina de Thornicroft lá longe  
 espantou cabrito de cocuana mabota  
 passarinho de bico encarnado  
 fugiu!

Ninguém cuspiu  
 ninguém bateu avó Fanisse  
 ninguém matou...  
 Ninguém fez mal.  
 Mas foi assim em Michafutene  
 que minha avó Fanisse  
 morreu! (CRAVEIRINHA, 1980, p.45-46)

A evocação ancestral da figura da avó direciona a estética do poema, através da repetição, para o universo ancestral da tradição moçambicana. Por se tratar de uma poesia que funciona como uma resposta ao colonialismo que se instaurou em Moçambique, *Xigubo* mobiliza elementos e aciona recursos da tradição oral, valores ancestrais, ânsia por cidadania, por identidade nacional, projetados em um jogo estético amplo, juntamente com o desejo de libertação, de independência. A figura da avó é também uma representação do saber compilado por anos e anos de vivência. Os mais velhos são verdadeiros relicários de sabedoria, de conhecimento.

Pensando na Diáspora negra que se espalhou pelo mundo, mais precisamente no Brasil, é fato que a figura do ancestral aqui foi reinventada. Exemplo disso é a entidade conhecida como Preto Velho, bem comum na tradição religiosa de Umbanda. Na poesia de Solano Trindade e nos *raps* de GOG também aparecem representações e/ou alusões à figura do mais velho enquanto ser que carrega a sabedoria. Amadou Hampaté Bâ (2013), no livro *Amkoullel, o menino fula*, o qual retrata o período que vai de seu nascimento até a juventude, destaca a importância de um mais velho, chegando a comparar a morte de um ancião com a destruição de uma biblioteca. Partindo dessa assertiva de Hampaté Bâ, é possível perceber a importância dos mais velhos para a tradição oral de boa parte dos povos africanos, traço cultural que foi ressignificado e mantido no Brasil, através, principalmente, dos terreiros de candomblé.

Em se tratando das artes plásticas do pintor Malangatana Valente, o que se deseja aqui é a apontar laços e semelhanças entre a poesia e a pintura desses artistas. De acordo com o que afirma Carmen Lucia Tindó Secco, existem traços comuns entre ambos, já que, através do resgate das raízes rongas, eles se projetam:

A par da intenção de recuperar as raízes rongas – comuns ao imaginário dos dois artistas, ambos descendentes dessa etnia do sul de Moçambique -, sua obras se apresentam como expressão do hibridismo cultural decorrente da mesclagem de crenças e valores africanos com os trazidos pela colonização portuguesa. Em algumas das telas iniciais de Malangatana, datadas de 1959, 1960 e 1961, símbolos do cristianismo difundidos pelos colonizadores se encontram reagenciados, em tensa mestiçagem com traços e cores característicos das culturas locais.

Também na poética de José Craveirinha, é clara a hibridação de heranças portuguesas (advindas de seu pai ‘ex-emigrante’) e moçambicanas, originárias da sua mãe, de ascendência ronga. (SECCO, 2008, p. 244)

Malangatana Valente Ngwenya vivenciou, na infância, a dinâmica de trabalho das fazendas moçambicanas, pois ajudava sua mãe no dia a dia. Nascido em 06 de junho de 1936, o pintor e também poeta aprendeu a ler e escrever com a missão suíça protestante e com a missão católica. Ele vivenciou o sistema colonial e, durante seu desenvolvimento como pessoa e artista, aprendeu a lidar com a lógica dual da ordem colonial. Foi preso, assim como José Craveirinha, acusado de integrar a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), hoje principal partido político de Moçambique, cujo objetivo de fundação era lutar pela independência do domínio colonial português. É evidente a semelhança temática entre os artistas citados anteriormente.

Carmen Lúcia Tindó Secco afirma ainda que ambos, durante as décadas de 1950 e 1960, contrariamente à ideia de uma “moçambicanidade imaginada” em vigor na época, já entendiam, em suas respectivas artes, o espaço cultural de Moçambique como híbrido, diverso, composto por uma pluralidade, e não por uma unidade. Para os autores, a noção de identidade parece tender para o que Édouard Glissant (1995) chamou de “poética da relação”. Isso indica que o *Outro*, dentro do contexto estético das artes em questão, é visto como um elemento em potencial, com complexidades e singularidades tão significativas quanto a do *Mesmo*, apontando para uma noção de hibridismo cultural no que se refere à cultura moçambicana, já que apresenta como elementos de formação a tradição moçambicana ancestral e a tradição portuguesa.

Os dois artistas já entendiam, naquela época, que a identidade não pode ser pensada somente pelo prisma da unidade, uma vez que elas são múltiplas, plurais, inacabadas, posto que se encontram em constante processo de construção. Na tela *Nu com crucifixo*, abaixo, é possível perceber esse diálogo (sempre tenso) entre as tradições. Através da pintura de um corpo nu, carregando um crucifixo ao pescoço, o artista subverte a lógica estética tradicionalmente consagrada, já que faz com que elementos ligados aos valores africanos dialoguem tensamente com a cruz, símbolo religioso ocidental:





*Nu com crucifixo* (1960) Ari Artes Prestes Maia (blog) Disponível em: [ariartesprestesmaia.blogspot.com](http://ariartesprestesmaia.blogspot.com). Acesso em 21/02/2015.

A forma como José Craveirinha e Malangatana entendem a alteridade aponta para uma relação em diferença que fissura a lógica cultural imposta pelo pensamento eurocêntrico aplicado ao sistema colonial moçambicano. Ambos apresentam uma forma de arte híbrida que, na realidade, subverte o que, segundo Foucault (2005), o sistema colonial jamais conseguiu implementar: o total apagamento da cultura, das tradições, dos valores do Outro, marcado pelo processo de dualidade inerente ao sistema colonial. Foucault alerta ainda para o fato de o discurso de poder construir, em torno dos valores culturais de muitas sociedades colonizadas, uma lógica de repressão e opressão ligadas à sexualidade, à loucura e ao crime, colocando todo o sistema cultural desse Outro como perigoso, dentre outras classificações.

O livro *Xigubo*, de José Craveirinha, pode ser entendido como uma representação dessa poesia que, assim como a dança guerreira que é nome do livro anteriormente citado, coloca-se como um elemento de resistência, de afirmação de uma tradição cultural que, mesmo não sendo homogênea, instaura-se e impõe-se não como um elemento cooptado pelo fetichismo cultural europeu, mas sim como uma tradição que se fez voz constante nas negociações e intensos processos de relações de alteridade dentro da ordem colonial instaurada em

Moçambique.

É evidente que ambos os artistas fizeram de suas respectivas artes um canal de expressão da cultura moçambicana, a partir da concepção de que o espaço social no qual estavam inseridos se compunha de uma pluralidade cultural em constante interação com a tradição eurocêntrica. No entanto, em suas obras, percebe-se que os artistas representam essas questões sempre buscando subverter os lugares de poder e de expressão, usando, inclusive, elementos da tradição local, como os linguísticos e os religiosos, a fim de combater as imposições ideológicas implementadas pela ordem colonial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As poéticas de José Craveirinha, Solano Trindade e Genival Oliveira Gonçalves (GOG) devem ser consideradas como expressões artísticas com as quais tentamos, através de um exercício teórico, construir um diálogo. Apesar de a poesia do poeta da Mafalala estar inserida na realidade da tradição moçambicana, são notórios os traços de semelhança no que tange aos valores da oralidade. A abordagem em relação ao racismo, por exemplo, aparece na poética dos três autores de maneira ácida, desafiadora e irônica. É importante destacar essa questão tão presente nas obras em análise, pois é sabido que, mesmo com o aumento das discussões e da confirmação oficial, no Brasil, da existência do racismo, muitos ainda insistem em disseminar ideologias como a do mito da Democracia Racial.

No caso de Moçambique, mais precisamente da poesia de Craveirinha, é latente a forma irônica como o poeta trata do tema. Carlos Moore, ao pensar a questão no livro *Racismo & Sociedade*, afirma que o racismo é um elemento dominante no espaço em que ele se faz presente, atravessando todos os espaços da sociedade. Os traumas que o racismo criou no decorrer dos séculos ainda atuam de forma perversa no imaginário coletivo dos povos. Entender que o racismo é elemento estruturador da própria concepção de nação que começa a se instaurar mais fortemente no decorrer do Estado Novo e, mais a frente, com o processo de redemocratização do Brasil, é fundamental. Em Moçambique, como afirmamos anteriormente, o texto da nação surge como uma possibilidade de enfrentamento e desmontagem da ordem colonial.

O discurso de identidade nacional, forjado antes e durante o processo, afirma ser o Brasil um país que não apresenta problemas ligados a esse tipo de ideologia, o que não corresponde à realidade. É bem verdade que mais adiante, durante as comemorações oficiais dos 500 anos do Brasil, o Estado assumirá a existência do racismo, colocando-o como um dos pilares da sociedade brasileira. Isso, vale ressaltar, só foi possível por conta de uma atuação constante da sociedade civil negra, mais precisamente do MNU (Movimento Negro Unificado). A atuação deste foi/é fundamental para que se entenda como, depois de tantos anos de enfrentamento e embate político, chegou-se à atual conjuntura em relação à situação do negro no Brasil.

Através da poesia, José Craveirinha, Solano Trindade e GOG denunciam o racismo e a exploração trabalhista (uma espécie de servidão moderna) que atravessa a formação da sociedade brasileira e moçambicana. O trabalho aqui desenvolvido buscou tecer uma reflexão em torno das poéticas desses autores, levando-se em consideração a própria matéria poética de cada um deles, bem como suas possíveis conversações com os valores da tradição negro-africana e negro-brasileira. Encruzilhar as poéticas de José Craveirinha, Solano Trindade e GOG foi um trabalho instigante, já que tal possibilidade de tessitura mostrou-se, desde o início, um potente desafio. Buscou-se também a produção de uma reflexão que pudesse contribuir pedagogicamente para o estudo das relações étnico-raciais, bem como para o ensino de História e Cultura Africana e Negro-brasileira, atendendo ao que os dispositivos legais sugerem. A questão do texto enquanto corpo deve ser salientada, uma vez que subverte, através da literatura, a lógica colonial em Moçambique e Brasil. É válido também salientar a questão da reflexão acerca da interculturalidade no que tange ao processo de diálogo com os estudos anteriormente citados. A proposta do grupo Modernidade/Colonialidade de produção de um conjunto de epistemes que abalem o discurso epistemológico eurocêntrico que se quer universal é, de fato, significativa e merecedora de um estudo mais aprofundado. Deve-se pontuar também que alguns temas importantes acabaram não sendo trabalhados no decorrer do processo de escrita, fato que será revisto na própria continuidade da pesquisa.

Quanto à pretensão do nosso projeto, que consistia na tentativa de desenvolver uma reflexão contrastiva entre os livros *Xigubo*, *Antologia Poética* e *A rima denuncia*, levando em consideração princípios ideológicos, estéticos e político-culturais presentes nestas produções, é possível dizer que aproximações e/ou distanciamentos poéticos foram construídos. É possível afirmar também que, ao pensar a linguagem estética desses textos e sua relação com a tradição, percebemos como os três poetas apresentam uma textualidade que é composta de uma complexa teia narrativa, alicerçada nas heranças da tradição oral africana. A questão da identidade nacional fomentou em nossas conclusões a ideia de que o texto da nação não pode ser considerado do ponto de vista de uma suposta unidade, pois o que prevalece são as heterogeneidades.

Por fim, as formas de pensar o mundo desses poetas, podemos dizer, apresentam traços culturais e políticos que nos remetem a uma epistemologia negra, calcada na cosmovisão africana. Dessa maneira, entendemos que, apesar de inacabadas as possibilidades de análise (pela própria lógica intrínseca aos textos) entendemos que os resultados, guardadas as devidas proporções, foram alcançados. Esperamos prosseguir com o exercício aqui proposto, uma vez que questões maiores surgiram no processo de reflexão e produção do texto, fato que possibilitará um aprofundamento dos estudos e da própria pesquisa.

**REFERÊNCIAS**

BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena: Acervo África, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

CAMARGO, Oswaldo de. **Solano Trindade, poeta do povo: aproximações**. São Paulo: Com-arte, 2009.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Ed. Usp, 2011.

CANDAU, Vera Maria Ferrão, OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. In: **Educação em Revista**. v. 26. n. 1. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, abr. 2010. p.15-40.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRAVEIRINHA, José. **Xigubo**. Lisboa: Edições 70, 1980.

DIJK, Teun A. Van. **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2008.

DIJK, Teun A. van (Org). **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2008.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais: Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Lígia F. ‘Negritude’, ‘Negridade’, ‘Negrícia’: histórias e sentidos de três conceitos viajantes. **Via Atlântica**, n.9, Jun/2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

GAMEIRO, Armindo da Costa. **O espaço autobiográfico em José Craveirinha**. Lisboa: INCM, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Ed 43, 2008.

GONÇALVES, Genival Oliveira (GOG). **A rima denuncia**. São Paulo: Global editora, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: **Seduzidos pela memória**. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.9-40.

JUNIOR, José Welton Ferreira dos Santos. Ainda a nação: interrogando o discurso nacional em José Craveirinha. In: CARVALHO, Maria Rosário de; FURTADO, Cláudio Alves; Correia, Wesley Barbosa; VINHAS, Wagner (Org.). **Estudos étnicos e africanos**: revisitando questões teóricas e metodológicas. Salvador: EDUFBA, 2014.

KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África I**: metodologia e pré-história da África. 2.ed. ver. Brasília: UNESCO, 2010.

LIMA, Ari; COSTA, Edil (Org.). **Testemunhos e narrativas Brown**: sobre música negra e o negro no Brasil. Salvador: Quarteto Editora, 2010.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. **Memória e cultura**: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo, 2007.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda**: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro. 2. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MOORE, Carlos. **Racismo & Sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1988.

**Nu com crucifixo** (1960) Ari Artes Prestes Maia (blog) Disponível em: <ariartesprestesmaia.blogspot.com>. Acesso em 21/02/2015.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na Filosofia da Educação Brasileira. Curitiba: editora Gráfica Popular, 2007.

QUEIROZ, Amarino Oliveira. **As inscricuras do verbo**: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Recife: O autor, 2007.

- RAP (verbete). **Wikipedia**: a enciclopedia livre. Disponível em: Acessado em: 10 set.2013.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.
- REIS, Livia. Conversas ao sul: Ensaios sobre literatura e cultura latino-americana. In: **Transculturização, releituras e aproximações**. Niterói/RJ: EDUFF, 2009.
- REYES, Alejandro. **Vozes dos Porões**: A literatura periférica/marginal do Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte, 2004.
- SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo (Org.). **Afro-rizomas na diáspora negra**: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. **A magia das letras africanas**: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SILVA, Luiz. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo negro, 2010.
- SILVA, Manoel de Souza. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. São Paulo: Editora da UFG, 1996.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança – hip-hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- SOUZA, Florentina. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SOUZA, Florentina. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. **Afro-Ásia**, n.31, Salvador, 2004, p.277-293.
- SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Org.). **Literatura Afro-brasileira**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- TRINDADE, Solano. **Poemas Antológicos**. Editora Nova Alexandria, São Paulo, 2008.
- TRINDADE, Camila, Quarta Cultural faz homenagem a pintor, teatrólogo e folclorista Solano Trindade. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab). Disponível em: <<http://www.unilab.edu.br/noticias/2013/07/22/quarta-cultural-faz-homenagem-a-pintor-teatrologo-e-folclorista-solano-trindade>>. Acesso em: mês.2014.
- WALSH, Catherine. **Iterculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento**.



Buenos Aires: Del Signo, 2006.

WALTER, Roland. Transferências Interculturais: Notas sobre Transcultura, Diáspora e Encruzilhada Cultural. In: **Afro-américa: Diálogos literários na diáspora negra das Américas**. Recife: Edições Bagaço, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010.

# ANEXOS

## ANEXO A – CORPUS DE ANÁLISE

CRAVEIRINHA, José. **Xigubo**. LISBOA: Edições 70, 1980.

### DEPOIMENTO AUTOBIOGRÁFICO

Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chama-ram-me Sontinho, diminutivo de Sonto [que significa *domingo* em ronga, língua da capital]. Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres.

Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato...

A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros.

Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão.

E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique.

A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra.

Nasci ainda mais uma vez no jornal O Brado Africano. No mesmo em Que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa.

Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito. Esforço, competição, Vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso.

Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por Causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo Da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por causa de minha mãe, só resignação.

Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta.

Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando Quis. E como quis.

Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade Angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes altas horas da noite.

#### POEMA DO FUTURO CIDADÃO

Vim de qualquer parte  
de uma Nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu  
Nem tu nem nenhum outro...  
Mas Irmão.

Mas  
Tenho amor para dar às mãos-cheias.  
Amor do que sou e nada mais.

E  
tenho no coração  
gritos que não são meus somente  
porque venho de um País que ainda não existe.  
Ah! Tenho meu Amor a todos para dar  
do que sou.  
Eu!  
Homem qualquer  
cidadão de uma Nação que ainda não existe.

#### ÁFRICA

Em meus lábios grossos fermentam  
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África  
e meus ouvidos não levam ao coração seco  
misturado com sal dos pensamentos  
a sintaxe anglo-latina de novas palavras.

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos

a mística das suas missangas e da sua pólvora  
 a lógica das suas rajadas de metralhadora  
 e enchem-me de sons que não sinto  
 das canções das suas terras  
 que não conheço.

E dão-me  
 a única permitida grandeza dos seus heróis  
 a glória dos seus monumentos de pedra  
 a sedução dos seus pornográficos Rolls Royce  
 e a dádiva quotidiana das suas casas de passe.  
 Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos  
 E na minha boca diluem o abstracto  
 sabor da carne de hóstias em milionésimas  
 circunferências hipóteses católicas de pão.

E em vez dos meus amuletos de garras de leopardo  
 vendem-me a sua desinfectante benção  
 a vergonha de uma certidão de filho de pai incógnito  
 uma educativa sessão de <<strip-tease>> e meio litro  
 de vinho tinto com graduação de álcool de branco  
 exacta só para negro  
 um gramofone de magaiza  
 um filme de heróis de carabina a vencer traiçoeiros  
 selvagens armados de penas e flechas  
 e o ósculo das suas balas e dos seus gases lacrimogêneos  
 civiliza o mau casto impudor africano.

Efígies de Cristo suspendem ao meu pescoço  
 rodelas de latão em vez dos meus autênticos  
 mutovanas da chuva e da fecundidade das virgens  
 do ciúme e da colheita de amendoim novo.  
 E aprendo que os homens que inventaram  
 A confortável cadeira eléctrica  
 a técnica de Buchenwald e as bombas V2  
 acenderam fogos de artifício nas pupilas  
 de ex-meninos vivos de Varsóvia  
 criaram Al Capone, Hollywood, Harlem  
 a seita Ku-Klux Klan, Cato Mannor e Sharpeville  
 e emprenharam o pássaro que fez o choco  
 sobre o ninho morno de Hiroxima e Nagasaki  
 conheciam o segredo das parábolas de Charlie Chaplin  
 leem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre  
 e sabem que Garcia Lorca não morreu mas foi assassinado  
 são os filhos dos santos que descobriram a Inquisição

perverteram de labaredas a crucificada nudez  
 da sua Joana D'Arc e agora vêm  
 arar os meus campos com charruas <<made in Germany>>  
 mas já não ouvem a subtil voz das árvores  
 nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas  
 não leem nos meus livros de nuvens  
 o sinal das cheias e das secas  
 e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos  
 extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas  
 as cores das flores do universo  
 e já não entendem o gorjeio romântico das aves de casta  
 instintos de asas em bando nas pistas do éter  
 infalíveis e simultâneos bicos trespassando sôfregos  
 a infinita côdea impalpável de um céu que não existe.  
 E no colo macio das ondas não advinham os vermelhos  
 Sulcos das quilhas negreiras e não sentem  
 Como eu sinto o prenúncio mágico sob os transatlânticos  
 Da cólera das catanas de ossos nos batuques do mar.  
 E no coração deles a grandeza do sentimento  
 É do tamanho cow-boy do nimbo dos átomos  
 Desfolhados no duplo rodeo aéreo no Japão.

Mas nos verdes caminhos oníricos do nosso desespero  
 Perdoo-lhes a sua civilização à custa do sangue  
 Ouro, marfim, amens  
 e bíceps do meu povo.

E ao som másculo dos tantãs tribais o eros  
 do meu grito fecunda o húmus dos navios negreiros...  
 E ergo no equinócio da minha Terra  
 o moçambicano rubi do nosso mais belo canto xi-ronga  
 e na insólita brancura dos rins da plena Madrugada  
 a necessária carícia dos meus dedos selvagens  
 é a tácita harmonia de azagaias no cio das raças  
 belas como altivos falos de ouro  
 erectos no ventre nervoso da noite africana.

## XIGUBO

.  
 Minha mãe África  
 meu irmão Zambeze  
 Culucumba! Culucumba!  
 .

Xigubo estremece terra do mato  
 e negros fundem-se ao sopro da xipalapala  
 e negrinhos de peitos nus na sua cadência  
 levantam os braços para o lume da irmã lua  
 e dançam as danças do tempo da guerra  
 das velhas tribos da margem do rio.

.  
 Ao tantã do tambor  
 o leopardo traiçoeiro fugiu.  
 E na noite de assombrações  
 brilham alucinados de vermelho  
 os olhos dos homens e brilha ainda  
 mais o fio azul do aço das catanas.

.  
 Dum-dum!  
 Tantã!  
 E negro Maiela  
 músculos tensos na azagaia rubra  
 salta o fogo da fogueira amarela  
 e dança as danças do tempo da guerra  
 das velhas tribos da margem do rio.

.  
 E a noite desflorada  
 abre o sexo ao orgasmo do tambor  
 e a planície arde todas as luas cheias  
 no feitiço viril da insuperstição das catanas.

.  
 Tantã!  
 E os negros dançam ao ritmo da Lua Nova  
 rangem os dentes na volúpia do xigubo  
 e provam o aço ardente das catanas ferozes  
 na carne sangrenta da micaia grande.

.  
 E as vozes rasgam o silêncio da terra  
 enquanto os pés batem  
 enquanto os tambores batem  
 e enquanto a planície vibra os ecos milenários  
 aqui outra vez os homens desta terra  
 dançam as danças do tempo da guerra  
 das velhas tribos juntas na margem do rio.

PENA

Zangado  
 acreditas no insulto  
 e chamas-me negro.  
 Mas não me chames negro.  
 Assim não te odeio  
 Porque se me chamas de negro  
 encolho os meus elásticos ombros  
 e com pena de ti sorrio.

## GRITO NEGRO

Eu sou carvão  
 E tu arrancaste-me brutalmente do chão  
 E fazes-me tua mina  
 Patrão!

Eu sou carvão!  
 E tu acendes-me, patrão  
 Para te servir eternamente como força motriz  
 mas eternamente não  
 Patrão!

Eu sou cavão!  
 Tenho que arder na exploração  
 Arder até às cinzas da maldição  
 Arder vivo como tua mina  
 Patrão!

Eu sou carvão!  
 Tenho que arder  
 E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!  
 Eu serei o teu carvão  
 Patrão!

## MANIFESTO

Oh!  
 Meus belos e curtos cabelos crespos

e meus olhos negros como insurrectas  
grandes luas de pasmos na noite mais bela  
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.

Como pássaros desconfiados  
incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos  
enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados  
e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos  
nostálgicas de novos ritos de iniciação  
duras da velha rota das canoas das tribos  
e belas como carvões de micaias  
na noite das quizumbas.

E minha boca de lábios túmidos  
cheios da bela virilidade ímpia de negro  
mordendo a nudez lúbrica de um pão  
ao som da orgia dos insectos urbanos  
apodrecendo na manhã nova  
cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas.

Oh! E meus belos dentes brancos de marfim espoliado  
puros brilhando na minha negra reincarnada face altiva  
e no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita  
de milho  
o cálido encantamento selvagem da minha pele tropical.

Ah! E meu  
corpo flexível como o relâmpago fatal de flecha de caça  
e meus ombros lisos de negro da Guiné  
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da carga  
e na capulana austral de um céu intangível  
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África.

Ah!  
o fogo  
a lua  
o suor amadurecendo os milhos  
a grande irmã água dos nossos rios moçambicanos  
e a púrpura do nascente no gume azul dos seios das montanhas.

Ah, Mãe África no meu rosto escuro de diamante  
de belas e largas narinas másculas  
frementes haurindo o odor florestal  
e as tatuadas bailarinas macondes  
nuas  
na bárbara maravilha eurítmica  
das sensuais ancas puras



e no bater uníssonos dos mil pés descalços.

Oh! E meu peito da tonalidade mais bela do breu  
e no imbondeiro da nossa inaudita esperança gravado  
o totem mais invencível totem do Mundo  
e minha voz estentórea de homem do Tanganhica  
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal.

Ah! Outra vez eu chefe zulo  
eu azagaia banto  
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis  
pragas de gafanhotos invasores.  
Eu tambor,  
Eu suruma  
Eu negro suaili  
Eu Tchaca  
Eu Mahazul e Dingana  
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo  
Eu insubordinada árvore da Munhuana  
Eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopos  
Eu caçador de leopardos traiçoeiros  
Eu xiguilo no batuque.  
E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti  
Eu-cidadão dos espíritos das luas  
Carregadas de anátemas de Moçambique

#### ELEGIA À MINHA AVÓ FANISSE

Fanisse era minha avó  
e sombra de conhoeiro no caminho de areia  
traz recordação de velha capulana de riscado  
com amendoim e milho maduro  
na machamba de Michafutene  
a dois gritos de paragem de camião.

Fanisse nasceu nos meus olhos mulatos  
e viveu chicomo na velhice  
batata doce castanha de caju  
esteira debaixo da mangueira  
história de coelho esperto à volta da fogueira  
reza essencial em língua de Mahazul  
e lua grande no sítio do coração.

Ninguém zangou avó Fanisse  
ninguém cuspiu sina de Fanisse  
ninguém roubou mandioca  
ninguém bateu  
ninguém matou Fanisse?

Português abriu estrada na machamba  
buzina de Thornicroft lá longe  
espantou cabrito de cocuana mabota  
passarinho de bico encarnado  
fugiu!

Ninguém cuspiu  
ninguém bateu avó Fanisse  
ninguém matou...  
Ninguém fez mal.  
Mas foi assim em Michafutene  
que minha avó Fanisse  
morreu!

TRINDADE, Solano. **Poemas Antológicos**. Seleção e introdução de Zenir Campos Reis.  
São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2008.

#### POEMA AUTOBIOGRÁFICO

Quando eu nasci  
meu pai batia sola  
minha mãe pisava milho no pilão  
para o angu das manhãs.

Eu sou um trabalhador  
Ouvi o ritmo das caldeiras...  
Obedeci ao chamado das sirenes...  
Morei num mocambo do “Bode”  
e hoje moro num barraco na Saúde...

Não mudei nada...

## MEU CANTO DE GUERRA

Eu canto na guerra,  
 Como cantei na paz,  
 Pois o meu poema  
 É universal.  
 É o homem que sofre,  
 O homem que geme,  
 É o lamento  
 Do povo oprimido,  
 Da gente sem pão...  
 É o gemido  
 De todas as raças,  
 De todos os homens  
 É o poema  
 Da multidão!

## ESTÉTICA

Não disciplinarei  
 as minhas emoções estéticas  
 deixá-las-ei à vontade  
 como o meu desejo de viver...

É grande o espaço  
 embora se criem limites...

Basta somente  
 que eu sofra a disciplina da vida  
 mas a estética  
 deve ser sempre liberta

## SOU NEGRO

A Dione Silva

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

Mesmo vovó não foi de brincadeira

Na guerra dos Malês

ela se destacou

Na minh'alma ficou

o samba

o batuque

o bamboleio

e o desejo de libertação...

#### 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 batidos 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!

Feçam minha boca

mas deixam abertos os meus olhos

Maltratam meu corpo

minha consciência se purifica

Eu fujo das mãos do maldito senhor!

Meu poema libertador

é cantado por todos, até pelo rio.

Meus irmãos que morreram  
muitos filhos deixaram  
e todos sabem plantar e manejar arcos  
Muitas amadas morreram  
mas muitas ficaram vivas,  
dispostas a amar  
seus ventres crescem e nascem novos seres.

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

Nosso sono é tranqüilo  
mas o opressor não dorme,  
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...

O opressor se dirige aos nossos campos,  
seus soldados cantam marchas de sangue.  
O opressor prepara outra investida,  
confabula com ricos e senhores,  
e marcha mais forte,  
para o meu acampamento!  
Mas eu os faço correr...

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 dinheiro,  
mas eu os faço correr...  
Meu poema é para os meus irmãos mortos.  
Minhas amadas cantam comigo,  
enquanto os homens vigiam a terra.

O tempo passa  
sem número e calendário,  
o opressor volta com outros inconscientes,  
com armas e dinheiro,  
mas eu os faço correr...  
Meu poema é simples,  
como a própria vida.  
Nascem flores nas covas de meus mortos  
e as mulheres se enfeitam com elas  
e fazem perfume com sua essência...

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.

Não queremos o 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...

- É preciso salvar a civilização,  
Diz o sádico opressor...  
Eu ainda sou poeta e canto nas selvas  
a grandeza da civilização  
a Liberdade!  
Minhas amadas cantam comigo,  
meus irmãos batem com as mãos,  
acompanhando o ritmo da minha voz....

- É preciso salvar a fé,  
Diz o tratante opressor...  
Eu ainda sou poeta e canto nas matas  
a grandeza da fé a Liberdade...  
Minhas amadas cantam comigo,  
meus irmãos batem com as mãos,

acompanhando o ritmo da minha voz....

Saravá! Saravá!  
 repete-se o canto do livramento,  
 já ninguém segura os meus braços...  
 Agora sou poeta,  
 meus irmãos vêm comigo,  
 eu trabalho, eu planto, eu construo  
 meus irmãos vêm ter comigo...

Minhas amadas me cercam,  
 sinto o cheiro do seu corpo,  
 e cantos místicos sublimizam meu espírito!  
 Minhas amadas dançam,  
 despertando o desejo em meus irmãos,  
 somos todos libertos, podemos amar!  
 Entre as palmeiras nascem  
 os frutos do amor dos meus irmãos,  
 nos alimentamos do fruto da terra,  
 nenhum homem explora outro homem...

E agora ouvimos um grito de guerra,  
 ao longe divisamos as tochas acesas,  
 é a civilização sanguinária que se aproxima.  
 Mas não mataram meu poema.  
 Mais forte que todas as forças é a Liberdade...

O opressor não pôde fechar minha boca,  
 nem maltratar meu corpo,  
 meu poema é cantado através dos séculos,  
 minha musa esclarece as consciências,  
 Zumbi foi redimido...

## NEGROS

Negros que escravizam  
 e vendem negros na África  
 não são meus irmãos.

Negros senhores na América  
 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.

### EU SOU POETA NEGRO

Eu sou o poeta negro  
 De muitas lutas  
 As minhas batalhas  
 Têm a duração de séculos  
 As minhas amadas vêm de muito tempo  
 São muitos os seus nomes  
 Minhas mãos foram feitas para amá-las  
 Acariciando-as  
 Minhas mãos não ficam juntas  
 Para adorar os deuses,  
 Nem para bater nos demônios  
 Mas para apertar as amadas ao meu corpo  
 Senti-las em mim  
 Como se fossem minhas  
 Minha boca não fuma cigarros  
 Nem diamba  
 Com ela gozarei nos lábios e nos seios das amadas.  
 Cantarei  
 E protestarei contra a injustiça dos poderosos

### 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...

### BUMBA-MEU-BOI

Bumba-meu-boi  
Da minha infância  
“Seu capitão”  
Minha fantasia  
“Mateu Bastião”  
Primeiro poema  
Que o povo me deu.

Minha maldade  
Não havia nascido  
Meus problemas  
Tavam pra nascer

Passavam mulheres  
Melancia eu pedia

Queria era ver  
A girafa a ema  
O Boi a burrinha  
D. Catirina  
Seu Arreliquim  
Passavam mulheres  
Eu queria era doce  
E mendubim

Vinha a madrugada  
Tudo acabava  
Passavam mulheres

Eu ia dormir.

## CIVILIZAÇÃO BRANCA

Lincharam um homem  
 Entre os arranha-céus,  
 (Li no jornal)  
 Procurei o crime do homem  
 O crime não estava no homem  
 Estava na cor da sua epiderme

## ENTREI NO AR

Cheguei pra ficar, entrei no ar, o meu lema é expressar  
 O meu modo de agir, de pensar, sem me deixar levar.  
 Sou rapper, sou forte, sou GOG.  
 Então, vamos lá!

Para os da lei, não passamos de estúpidos.  
 A mina dos seus olhos, os cofres públicos.  
 E sabe o que mais?  
 Golpeiam por trás com habilidade incrível.  
 Será possível que, por mais horrível  
 que o quadro se transforme,  
 Milhares morrem e ninguém se toca,  
 Acorde, senão a corda te sufoca.  
 Não seja idiota  
 Além do mais, não seja carrasco de si próprio.  
 Não deixe o óbito se tornar lógico.

Cheguei pra ficar, entrei no ar, o meu lema é expressar  
 O som negro do gueto, que bate forte no peito,  
 Que traz a revolta.  
 Vamos colocar os caras lá,  
 Onde sempre deveriam estar,  
 Onde os porcos devem ficar,  
 Na lama!

*Sou rapper, sou forte*

*Sou rapper sou forte, sou forte, sou GOG*

Me desculpe se acaso falei  
 Coisas perigosas que incomodam a lei.  
 Sinta-se liberto, isso é o principal.  
 No coração dos homens é que flora o mal.

Falando agora sério, brincadeiras à parte,  
 Meu lema é a verdade, cheguei pra ficar,  
 pra incomodar.

Brasil, anos 60, eles dizem: bola pra frente,  
 Não desista não, não,  
 Mas mataram estudantes, proibiram acesso às  
 estantes,  
 Nas ruas tanques, ignotantes,  
 A cabeça do povo murchou.  
 Bomba de efeito retardado, pertado pesado,  
 só agora estourou.  
 E quem lucrou?  
 Um bando comandado por um safo,  
 safado Do qual meu mano, Baseado  
 com autoridade, falou.

Então, eu vou...  
 Vou seguir em frente, tô de cabeça quente.  
 Violência arma incompetente que pega, atropela,  
 bate, abate  
 A face do próximo sem dó, mas não é só.  
 Agora chega mais. Me diz se tanto faz.  
 se tanto faz, me diz.  
 Viver num país, onde você sempre finge,  
 Finge ser feliz?  
 Mas há antídoto capaz de eliminar esses otários:  
 Consciência, educação, objetivos claros!  
 É isso aí: Não abandone-me...  
 Nossa responsabilidade é grande!

*Sou rapper, sou forte*  
*Sou rapper sou forte, sou forte, sou GOG*

Cheguei pra ficar, entrei no ar,  
 o meu lema é expressar.  
 O meu modo de agir, fazer você refletir.  
 O meu papo não é fachada, bumbo, caixa, teclado

Encaixam com minha fala, o produto uma rajada.  
 TDZ, anjo da guarda, segura a parada.  
 Conscientização do povo será alcançada.  
 Favelas, miséria, tragédias, três tristes comédias  
 Que se fundem e confundem a cabeça  
 de quem quer que seja.  
 Veja!  
 O que enfrentamos é mais forte que nós.  
 Do escuro de cima do muro ecoa uma voz sombria  
 Que anuncia!

- Aí, meu irmão, a parada é o seguinte:  
 Fica quietinho na manha, sem olhar pra trás,  
 e sai voado, se não você está arriscado a perder tua  
 vida, Tá ligado, véi?  
 Hein!? Qual a saída?

Consiste em admitir que o mal existe? Sim,  
 enraizado entre nós.  
 Pronto pra ficar, nos dizimar, ser nossa sina,  
 Temos que ter forças, nos unir, para impedir, para  
 distinguir o certo do errado,  
 Do contrário, meu caro, seremos eternos  
 Manipulados.  
 É isso aí: Não abandone-me!  
 Nossa responsabilidade é grande...

## TIRA A BALA

O sistema é a bomba e o pavio,  
 Só que o preto aqui é o estopim  
 Em vinil!

Acionou,  
 Explodiu,  
 Radiação no Brasil,  
 Efeito como nunca se viu.

2.0.0.1., já faz tempo...  
 1.9.8.1., eu ainda me lembro:  
 G.O.G. era só Genival,  
 Funk, soul e tal, se iniciando  
 No Rap Nacional.

Quanto mais eu batia, as portas se fechavam.

Quanto mais ligava, nem aí estavam.  
 Decidi: vou fazer minha própria trilha,  
 Representar de coração  
 A Periferia de Brasília.

Correr atrás, viajar... saudades do Riacho.  
 Preciso controlar, compadre Rosemar,  
 - Como tá?  
 Santa Rita, Dona Edite, Osmar,  
 É que há!... É o que há!...

- O que será, o que será dos moleques?  
 O que será, o que será?  
 Tá sem breque!  
 Pra derrubar, atrasar, tem um monte...  
 Na hora h, de ajudar, só se esconde.

É, Grilo, o amor de pai pra filho  
 É bonito.  
 Grilo, emociona ver você e o Rodrigo.  
 Seu Walter, meu amigo, homem em grande  
 estilo,  
 Quem valoriza a carne,  
 Perde o espírito!

Conheço uns moleque de quinze, dezessete...  
 Meio desandados, assim, despreparados  
 Pra vida.  
 Tipo tendência suicida...  
 Tipo todo dia,  
 Todo dia a mesma merda.

Só entrega, puxa, prende,  
 Passa...  
 Vem cobrança e a conta é cara,  
 Para!

*Tira a bala, põe a bala, faz roleta russa e pá!  
 São as palavras de incentivo que o sistema dá!*

Diga, diga, diga, se a paz é um sonho?  
 Diga, diga, diga, por que não alcançamos?  
 Playboy não constrói, só destrói, isso dói,  
 Atrasa lado, não vê significado.

Sampleando Secos e Molhados – Assim Assado,  
 Rosa de Hiroshima, o som do outro lado.  
 Capa do play cabeças expostas nos pratos.

A cena lembra o fim de líderes no passado.

Vou dizer: Viela 17 é DB,  
2M, JP, formados na Família G.O.G.!  
- Axé comigo, na fé,  
- Amigos...  
Lado a lado sempre,  
Nunca desunidos.

Reforme os falantes que os bumbo é ignorante.  
Tire rápido as louças da estante,  
Regule o médio, o agudo e o grave.  
...É grave!

Tira a bala, põe a bala, faz roleta russa e pá!  
São as palavras de incentivo que o sistema dá!

- Ei, ei, ei, G.O.G., o povo quer sua  
opinião?  
- Tipo o que, véi? Tipo que opinião?  
- Sobre a participação de representantes  
Da Periferia  
Em shows de televisão?

Aí, sempre falo que pro pobre  
resta a humilhação.  
Do barroco mostram a condição, cadê a solução?  
Na sequência, em tom de advertência, irmão,  
Um perguntas pro Show do Milhão.

- Boa sorte!  
Por que não valorizam o favelado?  
- Mil reais!  
Por que o pobre segue mal alimentado?  
- Dez mil reais!  
Por que a elite topa tudo por dinheiro?  
O governador me resgataria do cativoiro?  
- 100 mil reais!

Cartas, placas, universitários,  
Pularam todas, fui, de novo, sorteado.  
Responde, então, sem armação:  
Por que o rico é cleptomaníaco  
E o pobre é ladrão?  
- Um milhão de reais!  
-Pô, véi...,  
Aí dinheiro demais!

Sem perdão, sem lição,  
 Direto pra prisão.  
 E claro, caro pagar, com juro e correção.  
 E, no caso do menor, o que o governo fez?  
 - Tchau pessoal,  
 Até a próxima vez!

## A VOZ DO BRASIL

Todos em frente! Todos ao ataque!  
 É chegada a hora de mostrá-los que nós somos  
 E dizemos de uma vez!  
 Nós estamos vivos, cremos nisso,  
 Não seremos eternos submissos!

A fórmula pra vencer não inclui o sucesso.  
 Eu sei, o fracasso começa com uma dose de descaso.  
 Esse não pode ser o nosso caso,  
 Então...

Alfabetização! Alimentação! Habitação!  
 Dignidade! Igualdade! Seriedade!  
 Todos em frente! Todos ao ataque!  
 Só assim nossos direitos se tornarão realidade.

- E enquanto isso, o que eles fazem?

E tudo acaba em samba  
 Será que nossos problemas acabaram?  
 - Veja a resposta!

## ASSASSINATO SEM MORTE

Trocando ideias, já perdemos altas horas de sono,  
 Tentando encontrar uma saída pacífica,  
 Pra uma das maiores injustiças:  
 O abandono!

Vai, me diz: como se pode exigir algo

Desses peregrinos?  
 Verdadeiros inquilinos das ruas,  
 Que pagam um preço muito alto por esse aluguel!  
 Se conheceram ali, e confusos, esses marujos  
 Se descobrem em um barco furado,  
 E, cansados de sofrer, sem saber o porquê,  
 Se perguntam:

- Me diz, me diz, o que foi que eu fiz?  
 Por que estou aqui?  
 Eu sei, sou prisioneiro, mas que crime  
 que eu cometi?  
 Querem me eliminar...  
 Por todos os lados, vejo estampada a indiferença,  
 a compaixão.  
 Por que será?  
 E suas perguntas seguem sem respostas...  
 Descubrem, com o tempo,  
 Que as mesmas punhaladas que, hoje, recebem,  
 Também foram dadas sem piedade em seus pais.  
 É demais!

Carregando a cruz sempre pesada,  
 E, mesmo sem cometer falhas, são considerados  
 suspeitos!  
 Suspeitos, que nada,  
 Culpados!  
 A pobreza, a indignância são carmas com os quais  
 O sistema psicopata, que queima, que aniquila,  
 que mata,  
 Não sabe conviver.  
 Não nos peça calma, ironia, você jogou todos nessa,  
 Sua mente fraca, diabólica, só não contava com  
 nossa revolta,  
 Nossa volta por cima,  
 - Não nos peça perdão, não vamos perdoar.

*Pegou pesado, meu caro, pegou pesado*  
*Pegou pesado, meu caro, pegou pesado*

Se liga, o clima agora é tensão.  
 Vamos engavetar o mandachuva, o pistolão.  
 Traíras estão na mira, e nossa ira não é só  
 Pressão.  
 Só que por sorte desses capachos será  
 Assassinato sem morte!



Vamos apagá-los... Com o nosso raciocínio.  
Quem diria tamanho atrevimento de uma raça  
Que eles sempre consideraram de símios!  
\_Sub-Raça!  
Subalternos, eternos otários, pode crê,  
Sempre foi um escracho

A maneira pela qual nossos valores foram  
roubados,  
Deturpados!  
Os livros raramente contam os verdadeiros fatos.  
A história é maquiada e maldosamente criada,  
Para nos incriminar, denegrir nossa imagem.

É assim que trabalha o capitalismo selvagem.  
Direitos elementares, alimentares,  
Pasmem!  
Na cara dura, negados, o pão de cada dia, na  
Sarjeta,  
Uma gorjeta dada com a pior das intenções.  
Não para matar a fome,  
Mas, sim, na dose exata. Para nos manter  
Esfomeados,  
Dependentes dos barões, dos poderosos chefões,  
Pelegos!  
Vamos devolver-lhes o presente de grego

Se liga, agora, véi, sai de baixo!  
Você não se tocou, se ferrou, seu campo tá todo  
Minado!  
Francamente, não somos fracos.  
Seu erro foi desprezar o adversário

Somos francos atiradores,  
Perturbando suas últimas horas!  
O ataque maciço prossegue!  
Uma página na história se escreve!  
Sobre o mau político:

- Por que você não some daqui?  
Acho bom você abrir.  
Ninguém mais quer te ouvir.  
Vá!  
Antes que alguém te apague.  
Evite seu próprio massacre.

Você nunca foi a cura,  
 Pelo contrário, eterna doença.  
 A causa de toda essa encrenca.  
 Vá!  
 Nos deixe em paz!  
 Falo em nome dos pobres, mendigos,  
 Prostitutas do cais do porto,  
 Onde prolifera o aborto.  
 Não! Não!  
 O Brasil não está morto!  
 Se manda com a grana roubada.  
 Eu falo de alma lavada.  
 Você não é você...  
 Você é simplesmente isso:  
 É sujo  
 É podre!  
 É lixo!

E suas perguntas seguem sem respostas!  
 - É demais! É demais!  
 Subalternos, eternos otários!  
 - É demais! É demais!  
 O pão de cada dia, na sarjeta,  
 Uma gorjeta dada com a pior das intenções!  
 - É demais! É demais!

*Se você ouviu, gostou, botou fé  
 Se você ouviu, gostou, botou fé  
 Se você ouviu, gostou, botou fé  
 Estamos juntos pro que der e vier!*

## BRASIL COM P

Pesquisa publicada prova:  
 Preferencialmente preto, pobre, prostituta  
 Pra polícia prender  
 Pare, pense, por quê?  
 Prossigo,  
 Pelas periferias praticam perversidades: PMs!  
 Pelos palanques políticos prometem, prometem,  
 Pura palhaçada. Proveito próprio?  
 Praias, programas, piscinas, palmas...  
 Pra periferia? Pânico, pólvora, pá!, pá!, pá!

Primeira página.

- Preço pago?

Pescoço, peito, pulmões perfurados.

- Parece pouco?

Pedro Paulo, profissão pedreiro,

Passatempo predileto...

Pandeiro.

Preso portando pó, passou pelos piores

Pesadelos.

Presídios, porões, problemas pessoais,

psicológicos.

Perdeu parceiros, passado, presente, pais,

parentes,

Principais pertences.

- PC!

Político privilegiado preso, parecia piada,

Pagou propina pro plantão policial,

Passou pela porta principal.

Posso parecer psicopata, pivô pra perseguição,

Prevejo populares portando pistolas,

Pronunciando palavrões.

Promotores públicos pedindo prisões.

Pecado.

Prisão perpétua!

Palavras pronunciadas...

- Pelo poeta, IRMÃO.

Próxima Parte:

Pelo presente pronunciamento,

pedimos punição para peixes pequenos,

poderosos pesos pesados.

Pedimos principalmente paixão pela pátria

prostituída pelos portugueses.

Prevenimos, posição parcial poderá provocar

protestos, paralisações, piquetes, pressão popular.

Preocupados?

Promovemos passeatas pacíficas, palestras,

panfletamos.

Passamos perseguições, perigos por praça, palcos...

Protestávamos porque privatizaram portos,  
pedágios... (precisamos produzir)... proibidos.  
Policiais petulantes, pressionavam, pancadas,  
pauladas, pontapés (precisamos produzir).  
Pangarés pisoteando, postulavam prêmios, pura  
pilantragem.

Padres, pastores, promoveram procissões  
pedindo piedade, paciência para população.  
Parábolas, profecias, prometiam pétalas,  
paraíso, predominou predador.  
Paramos, pensamos profundamente:  
Porque pobre pesa plástico, papel, papelão,  
pelo pingado, pela passagem, pelo pão?  
Porque proliferam pragas, pestes pelo país?  
Porque Presidente?  
Pra Princesinha, Patricinha: Prestígio, Patrocínio,  
Progresso, Patrimônios, Propriedade, Palacetes,  
Porcelana, Pérolas, Perfumes, Plásticas, Plumas,  
Paetés.

Porque Prossegue?  
Pro Plebeu Predestinado: Pranto, Perfuracoes, Pesames,  
Pulseira Pro Pulso, Pinga, Poeira, Pedradas, Pagar  
Prestacao Por Prestacao, Parceiros Paraliticos,  
Paraplégicos, Prostituição.  
Personalidades Publicas Podiam Pressionar, Permanecem  
Paralizadas. Procedimento Padrao, Parabens! Peco  
Permissao Pra Perguntar: Porque Pele Preta, Postura  
Parda? Po Pensador, Pisou, Pior, Posou Pros Playboys,  
Pra plateia. Peço Postura, Personalidade. Pros  
Parceiros, Pras Parceiras.  
Presidente, Palmares Proclama: Primeiro, Presenca  
Popular Permanente. Proposta: Pente Por Pente, Pipoco  
por Pipoco Paredao Pros Parisitas

## QUAL É O PÓ

- Vem!  
Chega mais, cumpadi,  
Está russo, o jogo é bruto, esse é o nosso teste.  
O impossível é possível,

Tudo acontece.

Dizem:

- GOG manera na fala...

- Cara, que nada!

Mãe África, sacrificada!

América Latina,

Chacinas de negros, índios, maias, incas.

Eu vejo, eu ouço, o que eu não queria,

Vamos mudar a voz,

Vamos ser a voz!

Vamos mudar a cara!

Nos batem sem dó.

- Peraí ...

Qual é o pó, Dino!?

- Se liga na fita:

Sou Dino Black!

Tenho orgulho de ser negro,

A raça negra ainda hoje é escravizada.

Tydoz, um branco, com atitudes negras,

Estamos aqui com GOG,

Pra levar nossa mensagem

Todos nós sabemos dessa puta sacanagem!

Lavagem cerebral,

Temos que acordar nossos irmãos.

É isso mesmo,

Temos que lutar até a morte!

Chega de omissão,

Chega de covardia.

Nossa história totalmente manipulada,

Precisamos de aliados,

De mentes afiadas.

Devemos respeitar nossos irmãos de cor

Os racistas querem que nos matem.

*Qual é o pó, mano? Vai logo falando!*

*Qual é o pó, mano? Vai logo falando!*

- Vem!

Chega mais cumpadi...  
Meu partido é um coração partido,  
Só que ainda bate.

Eu sei o pó que rola é a merla, o crack,  
O mesmo pó que financia a malandrage.  
O consumo, um caso cada vez mais grave,

Começa sempre assim:  
Um papo aqui, umas bolas ali,  
Até o mal te possuir...

-Vai, sai fora, véi!  
Dispense o cano, pegue o livro certo.  
Um abraço pra esses espertos...  
Se te criticam por isso,  
Pode crê, estão vacilando.

Mas não dê as costas pros caras,  
Eles podem estar armando.  
Venda seu produto na manha...  
Um produto escasso que custa barato.  
Um papo cabeça, bem fundamentado.

Se, mesmo assim, te alugam.  
Deixa quieto...  
Os cara pra projeto  
Já tão agendado.  
Brigas de gangues no morro,  
Só rola arsenal pesado...

Os home,  
E esses que se dizem seus chegados,  
Na hora h,  
Quando o bicho pegá,  
Vão sair voado...  
Ninguém tem corpo fechado

E se você não se virar  
Por si só,  
Vai acabar na pior.  
- Peraí,  
Qual é o pó, mano?

*Qual é o pó, mano? Vai logo falando!*

- Chega mais, véi,

Vamos bater um plá.  
 No som, no soul,  
 Você se criou.

Seu país, seus pais mantiveram-se distantes,  
 Nem você próprio se deu chances,  
 Mas, mesmo com esses agravantes,  
 Você pode ser um cara atuante.

Lutar por um tema  
 Que é tanto meu quando seu,  
 Mas aí mora o problema.

O problema é que eu fico de um lado,  
 Você fica do outro.  
 O bicho não pegou,  
 Já tão dizendo que tá solto.  
 Você me chama de careta,  
 Eu te rotulo de moleque doido.

E tem mais:  
 - Às vezes, você procura nas bira  
 Uma saída,  
 Pro que te grila,  
 Só que de maneira excessiva.

Chegado dá um toque com a melhor das  
 Intenções  
 Você pira, quer meter ficha,  
 Arruma rixa!  
 - Peraí, véi,  
 - Não estou dando alguma lição de moral  
 - Apenas mostrando meu ideal.  
 Nas ruas a rapaziada comenta,  
 Rapaziada nojenta  
 Não faz nada por ninguém  
 Fica no vácuo azarando  
 Quando alguém tenta!

- Vai, sai fora, véi!  
 Dispense o cano,  
 Pegue o livro certo  
 Um abraço pra esses espertos.

Se te criticam por isso,  
 Pode crê estão vacilando,  
 Mas não dê as costas pros caras,

Eles podem tá armando.  
Somos seus amigos,  
Aqui reunidos.

- Peraí, véi!  
Vai continuar vacilando?  
- Peraí,  
Qual é o pó mano?