



Antonio de Pádua de Souza e Silva

A POESIA DA *MENSAGEM* ANGOLANA E A MENSAGEM DA POESIA AFRO-BRASILEIRA

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor José Luís Pires Laranjeira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Antonio de Pádua de Souza e Silva

**A POESIA DA *MENSAGEM* ANGOLANA E A MENSAGEM DA
POESIA AFRO-BRASILEIRA**

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor José Luís Pires Laranjeira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

A POESIA DA *MENSAGEM* ANGOLANA E A MENSAGEM DA
POESIA AFRO-BRASILEIRA

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	A poesia da <i>Mensagem</i> angolana e a mensagem da poesia afro-brasileira
Autor	Antonio de Pádua de Souza e Silva
Orientador	Professor Doutor José Luís Pires Laranjeira
Identificação do Curso	3º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino
Área Científica	Literatura
Especialidade	Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Data	2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meus pais: Esmeraldo (*in memoriam*) e Nitinha e aos meus 13 irmãos; parentes e amigos, também. A meus amores, Márcia, Mima, Alba Lígia e Alice Ananda.

Aos confrades e às congreiras da Academia Barreirense de Letras. Aos povos marginalizados de todo o Planeta.

Aos deuses que me ensinaram a ver melhor a luz da poesia e ao professor Pires Laranjeira, que me apresentou a outros deuses de quem só tinha uma tênue lembrança: os poetas africanos de língua portuguesa, notadamente Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz.

Aos professores Paulo Silva Pereira, Osvaldo Silvestre, José Carlos Seabra Pereira, Cristina Mello e José Augusto Bernardes, que ampliaram o meu conhecimento. Ao pessoal dos Serviços Académicos e da Biblioteca da FLUC.

Ao ex-reitor da Uneb, professor Lourivaldo Valentim, e sua equipe de gabinete e à professora Adriana Mármore, inesquecivelmente. Aos companheiros da Uneb/Barreiras e à nossa diretora professora Marilde Guedes. À Reitora do Ifbahia, Professora Aurina. À diretora do Ifbahia/Barreiras, Dicíola Baqueiro. Aos companheiros do Ifba-Barreiras.

Aos amigos de Portugal, todos, principalmente aos do Café Rainha Santa, da Galeria Sta. Clara, do Be tasty, da Pastelaria Briosa, da Taverna de Avis, do Salão Brasil, Juliana do CiberEspaço, Alexandre Pinto e Solange de Angola, tão receptivos.

À nossa malta conimbricense: Ana Rocha, Antónia Domingos, Raquel Silva, Marlene, Sara, Cristina e Drau.

Aos filhos de Fred Souza Castro e a ele próprio, como grande homem de seu tempo, falecido há pouco. Aos familiares do poeta Solano Trindade.

Ao querido amigo/irmão Ricardo Tupiniquim. Ao Poeta Rui Marinho, quem primeiro me apresentou a Agostinho Neto nos anos de 1980.

EPÍGRAFE

Os olhos dos nossos mortos (para o poeta Agostinho Neto)

Os olhos dos nossos mortos
Penetram nos meus sonhos
Como se meu sono
Fosse uma janela aberta.
Sinto-os lendo minha mente
De noite,
E espantando as princesinhas,
Os faunos, anões, mistérios
Que brigam por povoar
minhas fantasias ocidentais.

Eles atijam meu ódio
Reacendem meu fogo,
Me acordam a crença
São profundos seus olhos.

São tantos os olhos dos nossos mortos,
Que não os conto,
São quantos?
Mortos de São Carlos,
Mortos de Soweto,
Mortos da Mangueira,
Alagados, Curuzu,
Moçambique, Angola.

São tantos os nossos mortos
Que suas lembranças
Me sacodem do medo,
Me mostram que não devo,
Não posso,
Não tenho sequer o direito,
de calar agora
(José Carlos Limeira *in* DUARTE, 2011, pp. 40-41)

RESUMO

Este estudo de doutoramento representa uma reflexão sobre as obras de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz, poetas fundadores da nova poesia angolana, representantes da revista *Mensagem* e do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, que tinham como palavra de ordem “Vamos descobrir Angola!”. Estudaremos também a poesia afro-brasileira de Solano Trindade, considerado o primeiro poeta da negritude brasileira, e a de Fred Souza Castro, que, embora não seja negro em sua epiderme, escreveu, nos anos 1950, um livro chamado *Samba de roda*, que trata da exploração da gente do massapê do Recôncavo Baiano, predominantemente negra, explorada nas plantações de cana de açúcar e dada à preservação da cultura afro-brasileira, muito forte na região. O objetivo maior deste estudo é analisar a poesia de Agostinho Neto como voz de um povo em busca de sua independência e como fonte de denúncia da exploração e alienação desse povo. Num outro momento, analisamos os outros quatro poetas, nessa mesma vertente, buscando estabelecer uma analogia com a poética de Neto, para saber até onde essas concepções se convergem e onde se distanciam, tendo sempre o “Poeta Presidente” como espelho, como ponto central das discussões, tendo em conta tratar-se de cinco poetas de tez socialista, todos vinculados às ideias de Marx e Engels.

Palavras-chave: a *Mensagem* angolana; A. Neto, A. Jacinto e V. da Cruz; S. Trindade e Fred S. Castro; negritude; engajamento; poesia afro-brasileira.

ABSTRACT

This doctoral study is a reflection on the works of Agostinho Neto, António Jacinto and Viriato da Cruz, founders of the new Angolan poetry, representatives of Mensagem magazine and the New Intellectual Movement of Angola, which had the slogan "Let's discover Angola". We also study the afro-Brazilian poetry of Solano Trindade, considered the first Brazilian poet of negritude, and of Fred Souza Castro, who, as not black on his epidermis, wrote, in 1950, Samba de roda, which deals with exploitation of people of the Reconcavo Baiano, predominantly black, exploited in plantations of sugar cane and given to the preservation of afro-Brazilian culture, very strong in the region. The major objective of this study is to analyze the poetry of Agostinho Neto as the voice of a people in search of independence and as a source of complaint from the exploitation and alienation of these people. In another, we analyze the other four poets in this same vein, trying to establish an analogy with Neto's poetic, to know how far these concepts converge and where are distant, always having the "Poet President" as a mirror, as a central point discussions, taking into account that they were five poets belonged to socialist complexion, all linked to the ideas of Marx and Engels.

Keywords: Angola's Message magazine. Agostinho Neto. António Jacinto. Viriato da Cruz. Solano Trindade. Fred Souza Castro. Blackness. Engagement. Afro-Brazilian poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I – A POESIA DA MENSAGEM ANGOLANA.....	17
1.1. A poesia angolana dentro do contexto das literaturas africanas de língua portuguesa...17	
1.2. Agostinho Neto (1922-1979): não apenas o poeta da impossível renúncia da Negritude 20	
1.2.1. Perfil biobibliográfico e literário.....	20
1.2.2. Agostinho Neto: o poeta e sua poesia.....	30
a) Poemas negro-político-sociais.....	32
b) Poemas da prisão.....	46
c) Poemas de amor.....	57
d) Poemas pan-africanistas e universais: a renúncia impossível.....	59
e) Neto e sua consciência crítico-estética.....	70
1.3. António Jacinto: do lúdico reminescente ao neorrealismo africano (ou o poeta do Tarrafal).....	77
1.3.1. Perfil biobibliográfico e literário.....	77
1.3.2. António Jacinto: o poeta e sua poesia.....	81
1.3.3. As canções de “minha gente”.....	83
1.3.4. António Jacinto: poeta sobrevivente do Tarrafal.....	94
1.3.4.1. Em redor do Tarrafal.....	94
1.3.4.2. No interior de Tarrafal.....	97
1.3.4.3. Tarrafal lírico.....	101
1.3.4.4. Algumas considerações do poeta sobre o seu trabalho poético.....	102
1.4. Viriato da Cruz: um poeta com bilinguismo.....	105
1.4.1. Perfil biobibliográfico e literário.....	105
1.4.2. Viriato da Cruz: o poeta e sua poesia.....	109
PARTE II – A POESIA AFRO-BRASILEIRA.....	127
2.1. A PRESENÇA DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA.....	127
2.2. OS CASOS DE SOLANO TRINDADE E FRED SOUZA CASTRO.....	145
2.2.1. Solano Trindade e o movimento da negritude no Brasil.....	145

2.2.1.1. Perfil biobibliográfico e literário.....	145
2.2.1.2. Solano Trindade e a negritude no Brasil.....	150
a) O cantor de sua gente.....	156
b) O poeta entre Deus e os Orixás.....	163
c) O poeta e seus amores.....	169
d) Solano Trindade e o movimento da negritude afro-brasileira.....	172
2.2.2. Fred Souza Castro e a poesia das terras do massapé do recôncavo baiano.....	187
2.2.2.1. Perfil biobibliográfico e literário.....	187
2.2.2.2. A poesia e o Samba de roda.....	196
2.2.2.3. Samba de roda: fonte de alegrias e tristezas da gente do massapé.....	209
I) Canto telúrico.....	210
II) Perspectiva.....	212
III) Tema – Desenvolvimento.....	214
a) A terra e o povo.....	214
b) Samba de roda.....	217
IV) Visão da nova idade.....	219
CONCLUSÃO.....	223
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	227
ANEXOS.....	243

INTRODUÇÃO

Embora tenha vivido uma prolongada guerra, Angola oferece um repertório pródigo no campo da literatura. Desde os anos 40, os angolanos reconheciam a importância da vida literária como contraponto ao quadro opressivo em que viviam. O papel dos escritores no movimento que levaria à independência foi tão significativo que nos primeiros anos o país era identificado como a República dos Poetas. O próprio presidente Agostinho Neto era conhecido como escritor, assim como António Jacinto, Viriato da Cruz e Mário de Andrade, nomes que estão na origem do Movimento Popular de Libertação de Angola. (Rita Chaves e Tânia Macedo *in* Biblioteca Entre Livros, novembro de 2007)

Começamos este trabalho revisitando um texto de Alfredo Bosi, crítico e historiador literário brasileiro, no qual os últimos parágrafos são dedicados a Gaston Bachelard e suas reflexões sobre poesia. O crítico brasileiro faz a seguinte citação do pensador francês: “É necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética. A arte é natureza enxertada”. Para Bosi:

Bachelard insiste na metáfora: o *enxerto* se faz porque o poema participa tanto da natureza, terra-água-ar-fogo, suporte das imagens, quanto da cultura, que é afinal a própria natureza que milênios de operações simbólicas trabalharam e afeiçoaram.

Essa dupla participação, que se reconhece na *matéria signata* da palavra, abre ao nosso olhar, duas portas.

Uma porta comunica com os labirintos do inconsciente onde se gestam as metamorfoses do desejo. Porta do sonho.

A outra porta dá para os tesouros da memória formados por mais de três mil anos de tradição letrada. Porta da cultura. (p.44)

Para o crítico brasileiro, há intérpretes do poema que se contentam por abrir apenas

uma das portas, fechando-se no método, sem permitir que outros elementos vitais à compreensão do todo do artefato poético possam imprimir sua dose de contribuição ao sabor artístico das palavras que irá compor o poema:

Por amor à coerência de método há intérpretes do poema que se creem obrigados a abrir somente uma porta. Deixam entrar assim uma corrente homogênea de dados e relações, mas pagam caro o preço dessa uniformidade de vistas, pois terão em mãos só um elo da cadeia. Se abro apenas a porta que dá para a gênese sensível das figuras do poema, arrisco-me a perder tudo quanto neste se deve ao estilo de época, ao gosto literário, à poética em que se formou o autor, às convenções de gênero e de metro a que o texto obedece, à tópica do vocabulário que tradicionalmente se associaram ao tema, à ideologia que ordenou o seu ponto de vista; enfim, deixarei de ver as dimensões sociais a que nenhum poema jamais se subtraiu. Se, porém, eu abrir só esta outra porta, fechando a primeira, a minha interpretação acabará desprovida de todo entendimento das operações que converteram o *pathos* em imagem (nesta imagem única, e não em qualquer outra tirada de um repertório) e nada saberei das motivações existenciais que forjaram a sua expressão neste ritmo, e não em qualquer dos metros que a história do verso oferece ao poeta culto. (pp. 44-45)

Segundo ele, “Bachelard nos ensina” que um tema como *carpe diem*, muito caro aos clássicos gregos, adquire ao longo das eras uma especificidade própria, sem perder sua essência. Alargáramos essa tese e ousaríamos dizer que qualquer tema, que fique preso a um só dos elementos a que se refere Bachelard, tende a esvaziar-se, não atingindo assim a sua plenitude poética. E Bosi finaliza:

O encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura, dá-se no instante poético, aquele momento de plenitude que faz da poesia uma metafísica instantânea.

Bela é a filosofia que não teme a diferença nem a contradição; antes, as convoca e as agasalha à sua sombra. Mas, para tanto, deverá também acolher corajosamente o momento não raro ingrato da identidade. (p.47)

É preciso salientar que essas impressões de Bosi são retiradas de seu ensaio *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*, contido no livro *Leitura de poesia*, sob sua organização. Nele o autor tece uma reflexão das leituras feitas ao longo de sua formação como estudante de Letras da USP a respeito das correntes da crítica literária em voga na Europa desde o advento do Romantismo até os nossos dias.

Essas palavras de Bosi, recheadas com as reflexões de Bachelard, chamaram-nos a atenção, ou melhor, inspiraram-nos a pensar como e por que escrever sobre a poesia dos angolanos Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto, todos oriundos da revista *Mensagem* e da revista *Cultura II*, que circularam em Angola e Portugal nas décadas de 50 e 60 do séc. XX. Também estavam ligados ao *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, cujo lema era *Vamos Descobrir Angola!*, que posteriormente formaria as bases do MPLA- Movimento Popular de Libertação de Angola. Além desses poetas, cogitou-nos reverenciar também dois poetas brasileiros: Solano Trindade, algumas vezes citado como referência pela crítica africana de língua portuguesa, e Fred Souza Castro, poeta baiano pouco publicado e ainda sem uma crítica literária de relevância.

O que nos levou a essa escolha foram dois fatores determinantes dos nossos estudos ao longo de nossa vida acadêmica: a preferência por escritores pouco conhecidos no Brasil e quase inéditos e a sua quase exclusão dos estudos científicos das academias, o que preconiza a condição de maus poetas, de marginais e de subliteratos, como é o caso do *Movimento Poetas na Praça*, de Salvador/Bahia, tema de nossa dissertação de mestrado, defendida em 2008, na PUC/SP.

Quando propusemos abordar a poética de Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz, Solano Trindade e Fred Souza Castro, obviamente que não nos passou pela memória nenhum interesse de chamar a atenção do crítico norte-americano Harold Bloom e de sua plêiade a fim de que dessem a esses poetas um assento na galeria canônica da literatura

ocidental, que ele por conta própria elegeu, e aqui não vai nenhuma crítica inconsequente, pelo contrário, acreditamos que o crítico norte-americano está coberto de razão. Pensando na epígrafe que abre esta introdução, na verdade a nossa preocupação é acicatar o interesse da academia e dos leitores de língua portuguesa pela obra desses poetas e de outros próceres da revista *Mensagem* e da revista *Cultura (II)*, no caso de Angola; dizemos próceres, sim, porque eles têm uma significação e uma dimensão literária estética que marcam um divisor de águas entre o que se fez, em termos de literatura, antes deles, e o que se fará posteriormente a eles. O mesmo acontecendo em outros países de África de língua portuguesa; como a nossa abordagem está restrita ao fenômeno em Angola, ficamos por aqui.

É certo que haveremos, em alguns momentos de nossa escritura, de fazer algumas recorrências a outras literaturas afins. O principal objetivo deste trabalho, porém, é fazer uma leitura, uma interpretação, uma análise crítica de nosso *corpus*, no intuito de trazer à tona o seu real valor e colocá-lo (ou destituí-lo de) em seu devido lugar dentro do universo literário da língua portuguesa, porque é ela o material utilizado por seus autores.

Antes de mais nada, devemos olhar para esses poetas como homens de cultura, como ícones de homens que tiveram toda uma formação escolástica e vivencial em África e, posteriormente, na Europa, muitos deles, e só retornando depois para, através da poesia e da luta armada, fazer a independência de seu país. É nosso intuito, também, não combater, mas convencer, dissuadir aqueles que ainda hoje os desconsideram, principalmente a Agostinho Neto, como poeta, havendo-lhe de outorgar não apenas os títulos de médico, político e revolucionário, o que em verdade o foi, mas, também, o de poeta.

Os poemas de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz têm qualidades, o que haveremos de provar ao longo de nossa tese, que nada deixam a merecer em relação a outros escritores de língua portuguesa e quiçá de toda a literatura ocidental. Não é nossa intenção, como já foi aventado, analisar essa poética pelo viés exclusivo de literatura de combate, embora a reconheçamos também assim e dele não possamos nos distanciar. Como já disse Leonel Cosme, e tantos outros, nas escrituras de Agostinho Neto (e eu acrescento nas de Viriato da Cruz e António Jacinto, companheiros de Neto) vida e obra se conjugam, imbricam-se de tal forma que uma parece conduzir a outra, mais em Neto, é bem verdade,

do que nos outros dois.

Outros críticos mais embaçados já se detiveram na análise dessa poética, a saber: Carlos Ervedosa, Russel Hamilton, Gerald Moser, Salvato Trigo, Pires Laranjeira, Nelson Cerqueira, Tania Macêdo, Manuel Ferreira, Alfredo Margarido, Inocência Mata, dentre outros, por isso, enfatizamos, vamo-nos deter em uma leitura estética da poesia que compõe este *corpus*.

Buscaremos na nossa análise a defesa da autenticidade poética desses artistas da palavra, sem dispensar, obviamente, os conselhos e conhecimentos obtidos ao longo deste trabalho nas obras dos pesquisadores elencados nas referências bibliográficas, sendo eles a luz e o fanal de nossa escrita. É deles que vem a nossa coragem para afirmar serem esses poetas pioneiros de uma nova ordem poética da África de língua portuguesa, sem desmerecer, é claro, as sementes plantadas pelas gerações anteriores. Acreditamos, portanto, serem eles os construtores do cânone literário angolano que só agora se esboça.

Pela parte brasileira, escolhemos Solano Trindade, por ser negro e contemporâneo dos angolanos, também ativista das causas da negritude no Brasil, sendo um dos pioneiros na luta contra o racismo e o preconceito, na defesa dos direitos das pessoas negras e pardas, direitos esses só, relativamente, alcançados no século atual através da ingerência de cotas e de leis que tentam inibir as distorções sociais e punir as posturas preconceituosas contra aqueles que também contribuem para a construção do desenvolvimento do Brasil e são muitas vezes relegados aos exercícios de atividades de baixo prestígio social.

É Fred Souza Castro, também, um poeta contemporâneo dos demais, nascido em 1931, o mais moço embora, tendo publicado seu primeiro livro no ano de 1957, auge da atuação literária dos poetas angolanos. Castro é um homem do recôncavo baiano, nascido em São Gonçalo dos Campos e criado em Santo Amaro da Purificação, terra hoje conhecida por ser o berço de Caetano Veloso e Maria Betânia. Santo Amaro tem uma representação muito forte dentro do cenário histórico da Bahia e do Brasil, principalmente pelo grande número de negros que abrigou desde a colonização do Novo Mundo, pelo cultivo da cana-de-açúcar e pelas figuras ilustres ali nascidas e pelo referencial nacionalista que demonstrou nas lutas pela independência do Brasil. Não aleatoriamente, o primeiro livro de Castro

chama-se *Samba de roda*, seguindo-se os inéditos *Massapê de sesmarias* e *Canto canaviá*, aqui referenciados.

Antes de começar a análise individual de cada poeta, devemos ter em conta que uma especificidade os une: o marxismo; todos eles foram filiados ou aderentes de Partidos Comunistas e/ou tiveram como bíblia os ensinamentos de Marx e Engels. Então propomos a seguinte metodologia: primeiro, analisaremos os poemas de Agostinho Neto como ponto fulcral do trabalho; segundo, faremos como que uma espécie de comparatismo, uma analogia das outras poéticas com a do “poeta Presidente”, para ver o que une e o que distancia esses poetas de formação marxista. Segundo Abdala Junior:

No Brasil e em Portugal encontramos, na perspectiva popular, intelectuais ideologicamente identificados com um resgate cultural que não se conforma ao mero folclorismo; ao contrário, assumem a posição de vanguarda artística. Nos países africanos de língua portuguesa, a intelectualidade rompeu de forma mais radical com a classe dominante colonial e procura promover uma consciência crítica nacional, democrática e popular. Os escritores mais significativos dessa vanguarda ideológica procuram uma afinação para serem igualmente uma vanguarda artística, e promoverem a modernização desses países. (2007, p.152)

É dentro dessa perspectiva de Abdala Junior que se dará a nossa analogia, observando, criteriosamente, o momento histórico em que essas poéticas se realizam, embora contemporâneos os seus executores. Analisando as poéticas de Jorge de Lima e de Viriato da Cruz, Abdala Junior assinala (em que o primeiro homenageia o poeta norte-americano Whitman e o segundo, o poeta haitiano Jacques Roumain), que essas poéticas tendem a um conagraçamento ou um estreitamento de comunicação, através da “dialética particular/universal”. Diz o crítico:

Os “negros de todo o mundo”, em sua diáspora, têm voz proletária, de suas condições proletárias. Essa voz está em cada país e nos outros. Ela tem sua

força na consideração do específico nacional e do particular racial de cada país, com produções que levam a interações dialéticas universalizantes. O sistema de referências deslocou seu centro nacional para outros, onde se manifestava a condição social do negro. A apropriação nacional faz-se em torno dessa identificação com um campo ideológico-cultural que ultrapassa as fronteiras nacionais, mas tem sua justificativa e articulação artística dentro da consciência “possível” da configuração nacional. (2007, pp. 187-188)

Assim sendo, o que se busca, não é uma total identificação, que sabemos impossível, desses poetas, é a voz que fala, como fala, para quem se fala e com que intuito se fala, de onde se fala e sua amplitude no seio de sua projeção e alhures.

PARTE I – A POESIA DA MENSAGEM ANGOLANA

1.1. A poesia angolana dentro do contexto das literaturas africanas de língua portuguesa

Na esfera da ação, a unidade africana foi também reconhecida pela afirmação da Negritude e do Pan-africanismo. A Negritude, posição intelectual, e o Pan-africanismo, posição política, ambos convergem ao afirmarem, a primeira, que todos os africanos tinham uma civilização em comum, o segundo, que todos os africanos deviam lutar em conjunto.

Intuição global de vida concreta africana, análise das obras, das instituições, das ideias, visões do mundo, reivindicação da Negritude, Pan-africanismo convergem para o mesmo fato: a África ao sul do Saara é culturalmente uma. Essa comunidade cultural é a africanidade, ou seja, a configuração própria à África de diversos traços que podemos encontrar separadamente alhures. Todos os rostos humanos são constituídos dos mesmos componentes: nariz, olhos, lábios, boca, etc., tal ou tal desses componentes pode-se encontrar idêntico em diversos rostos; mas a combinação desses traços idênticos é que forma o rosto único. A africanidade é esse rosto cultural único que a África oferece ao mundo. (Kabengele Munanga *in* Biblioteca Entre Livros, novembro de 2007)

Nos três volumes de *No reino de Caliban*, considerada a primeira obra antológica mais completa da poesia africana de língua portuguesa quando da sua publicação em 1975 (antes haviam sido publicadas as seguintes antologias: *Antologia dos novos poetas de Angola*, Luanda, 1950; *Poesia em Moçambique*, Lisboa, 1951; *Anthologie de la nouvelle poésie noire et malgache de langue française*, Paris, 1948, compilada por Senghor e prefaciada por Jean-Paul Sartre; *Poesia negra de expressão portuguesa*, de F. José Tenreiro e Mário de Andrade, 1953), no longo e documentado estudo introdutório, Manuel Ferreira chama a atenção para os movimentos que surgiram nas Américas, na Europa e em África com o objetivo de divulgar a presença do negro na cultura universal, notadamente no campo da literatura. São eles:

- a) *O renascimento negro* nos EUA: Countee Cullen, Claude McKay, Langston Hughes, Dubois, este fundador do *pan-africanismo*, dentre outros;
- b) *Indigenismo* no Haiti, com destaque para Jacques Roumain;
- c) *Negrismo* em Cuba, com destaque para Alejo Carpentier e Nicolas Guillén;
- d) O da revista *Lucioles* (1927), na Martinica, com Gilbert Gratiant, René Ménénil e a revista *Légitime Défense*, com Étienne Lero; e
- e) *Negritude*.

Este último é visto com certa ressalva pelo autor, em virtude de como o termo, depois de sua primeira descoberta por Aimé Césaire, ganha contornos diferentes, chegando ao ponto de banalizar-se; são citados ainda os nomes de Senghor e Léon Damas como teóricos do assunto. E cabe ao primeiro a melhor definição do termo *Negritude*: “Conjunto dos valores culturais da África Negra”; ou: “O património cultural, os valores e, sobretudo, o ‘espírito da civilização negro-africana’”. Embora Ferreira prefira esta definição: “A revelação do património cultural, dos valores e sobretudo o espírito da civilização negro-africana, vinculada a uma atitude refletida e crítica, e orientada para o protesto ou para a recusa: protesto contra o colonizador e recusa da ingerência dos dados culturais europeus” (FERREIRA, 1975, vol. I).

Esses movimentos e, principalmente o ligado à *Présence Africaine*, em Paris, tinham como princípio defender os direitos dos africanos, notadamente no campo intelectual, a fim de mostrar ao europeu que a cultura africana era tão boa e tão rica quanto a dita cultura ocidental.

A *Negritude*, sustentáculo cultural de um movimento com preocupações sociais, tem como meta a reconquista e a reabilitação dos valores perdidos, «personalização», readaptação ao ambiente, afirmação de «presença no mundo» e «expressão concreta das realidades negras». Imediatiza-se a assunção da concretude, do testemunho, da revalorização do homem negro, na busca de uma identidade social, por todo o mundo onde negros houvesse: Américas, Europa, África. Mário de Andrade, Agostinho Neto, Orlando de Albuquerque concebem a «literatura negra» como uma entidade universal, da mesma forma, Alda E. Santo a concebe como sendo a americana e africana, que seja produto da raça negra,

do «orgulho da raça». Para eles, a «literatura negra» vinha suprir uma lacuna formativa e informativa, não ambicionando mais do que ser útil, conforme Pires Laranjeira.

No volume I de sua antologia, Ferreira faz uma introdução sobre a história da literatura africana de língua portuguesa, com o título “Uma aventura desconhecida”, com uma seleção de 39 poetas de Cabo Verde e apenas um de Guiné-Bissau, António Baticã Ferreira; no volume II, encontraremos 49 poetas de Angola e sete de São Tomé e Príncipe; já no volume III, destinado a Moçambique, foram selecionados 44 poetas. Cada parte traz uma introdução sobre a literatura de cada país. É uma obra de grande relevância para os estudos da poesia africana de língua portuguesa, embora, por razões expostas em seu prefácio, alguns outros poetas tenham ficado de fora da antologia.

No volume II, 3ª. Parte, sobre Angola, Ferreira credits a fundação da poesia angolana a José da Silva Maia Ferreira e seu *Esportaneidades de minha alma* (1849), embora, hoje, saibamos que textos esparsos de outros autores tenham sido publicados anteriormente; ele se refere, também, ao *Almanach de Lembranças*, que circulou entre 1851 a 1932, como marco fundador, onde muitos residentes nas colônias publicaram suas experiências poéticas.

Salienta o organizador que a segunda metade do século XIX caracteriza-se pela crescente onda de conscientização *regional*, através dos jornais, da cultura popular: contos e adágios, da organização de gramáticas e dicionários. Ainda segundo ele, embora sensível aos problemas da terra, essa poesia ganhará contornos europeus, dada a situação de Angola como colônia portuguesa à época. Um tema, no entanto, sobressai: “a mulher”; será, porém, com os grupos de *Mensagem* e *Cultura*, revistas que circularão a partir da década de 1950, que a poesia de raiz angolana há de se afirmar com uma nova visão.

Em seu manual *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, editado pela Universidade Aberta, em 1995, Pires Laranjeira faz um painel dessas literaturas, com fundamentos epistemológicos, desde os seus primórdios até à data da publicação do manual, destinado aos estudantes da Universidade Aberta espalhados pelo mundo e interessados em conhecer as literaturas africanas de língua portuguesa. Assim escreve o autor:

Trata-se, pois, de um Manual de visão panorâmica, nos capítulos introdutórios a cada país, de tipo cronológico, didático; de apresentação de aspectos gerais e particulares (história literária, escritores, obras, temas), nos capítulos que não analisam uma <<obra de leitura completa e obrigatória>>; de análise de aspectos mais particularizados, precisamente sobre um autor e, em especial, um texto ou um conjunto dos seus textos (romance, livro de poemas, livro de contos), nos capítulos sobre textos de leitura integral (LARANJEIRA, 1995, p.17).

Trata-se, portanto, de uma obra com fim epistemológico determinado, talvez o primeiro trabalho dessa natureza sobre o assunto em questão. Esse manual contou com a colaboração das professoras Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos.

Vale ressaltar, também, que novas obras, atualmente, têm sido publicadas com uma certa constância, tanto obras literárias propriamente ditas, de novos e de antigos escritores, quanto obras teóricas e de história das literaturas africanas de língua portuguesa, de vários autores. Podemos citar nomes como os de: Costa Andrade, Carlos Ervedosa, Russel Hamilton, Gerald Moser, Leonel Cosme, Mário António, Alfredo Margarido, Salvato Trigo, Tania Macêdo, Nelson Cerqueira, já citados anteriormente, entre outros, conforme indicação bibliográfica.

1.2. Agostinho Neto (1922-1979): não apenas o poeta da impossível renúncia da Negritude

1.2.1. Perfil biobibliográfico e literário

Para o escritor angolano, a interpretação da existência não deixa de estar submetida a esta regra e para o fazer, não pode, evidentemente, desconhecer a realidade, sobretudo os aspectos dramáticos dessa realidade, que constituem a sua contradição.

(...)

Todos nós, creio, concordamos em que o escritor se deva situar na sua época. E exercer a função de formador de consciências, que seja agente activo de um aperfeiçoamento da humanidade.

(...)

A literatura, na Angola independente e caminhando para uma forma superior de organização – o socialismo – tem de, necessariamente, reflectir esta nova situação.

(...)

No passado, a nossa literatura mergulhou profundamente na cultura europeia – era mesmo uma parte da literatura da Europa, cujas correntes foram seguidas e uma das suas línguas utilizada como único meio de expressão.

(...)

Neste momento, já não é aceitável a ideia de fazer entrar na categoria de escritores, apenas aqueles que manejam com perfeição a língua portuguesa. A interpretação ou a descrição da vida têm de ser actos de artistas, mas a forma que assume não se subordina ao domínio mais ou menos perfeito da língua que utilizamos. (Agostinho Neto: discurso perante a UEA, em 1977)

A poesia de Agostinho Neto nem sempre tem sido avaliada consoante a sua validade no contexto da literatura angolana, que é a primeira instância de onde emanam os juízos sobre as obras produzidas pelos escritores do país. Tem havido sérias objecções à sua qualidade como poeta. Se olharmos para a recepção endógena e também para o longo historial da sua leitura fora de Angola, encontraremos uma apreciação positiva e, mais do que isso, consagrando-o como o poeta angolano por excelência.

Segundo Luís Kandjimbo, em Agostinho Neto, “qualidades pessoais como audácia, orgulho e autoestima enquanto africano, a assunção do compromisso político e as formulações teóricas sobre a libertação e o nacionalismo traduzem o culminar de um longo processo de formação”, que começa com a publicação de dois textos em *O Estandarte*, jornal da Igreja Metodista: *A nova ordem começa em nossa casa*, *A paz que queremos e Instrução do nativo*, publicados em 1944-45 e com *Uma causa psicológica: a marcha para o exterior e Uma necessidade*, publicados no jornal *O Farolim*, em 1946, quando o poeta contava com 22 e 24 anos. Para Kandjimbo, nesses escritos já se percebe um discurso nacionalista, embora

eivado de marcas nativistas das duas primeiras décadas do século XX. No ano em que Neto nasceu, 1922, eclodiu a *Revolta Nativista Camponesa*, então apoiada pelo seu pai, o reverendo Agostinho Pedro Neto. Nas décadas de 30 e 40, Agostinho Neto frequenta, em Luanda, a escola da Igreja Metodista e o jornal *O Estandarte*. O seu processo de formação é narrado no referido jornal, através de notícias a respeito dos seus êxitos escolares e outros fatos como a doença e a morte do pai, entre 1934 e 1946, conforme Kandjimbo. Nesse período, Agostinho Neto publica alguns poemas e artigos de inspiração religiosa no jornal *O Estandarte*. Neste mesmo jornal pontificava seu pai.

De 1944 a 1959, escreve e publica artigos marcantes no âmbito da história intelectual angolana, a saber: *A nova Ordem Começa em Casa* (1944); *A Paz que Esperamos* (1945); *Instrução ao Nativo* (*O Estandarte*, 1945); *Uma Causa Psicológica: a Marcha para o Exterior* (1946); *Uma Necessidade* (1946); e *Da Vida Espiritual em Angola* (1949, Meridiano); *O Rumo da literatura Negra* (*Centro de Estudos Africanos*, 1951); *A propósito de Keita Fodeba* (*Angola. Revista da liga Africana*, 1953); *Introdução ao Colóquio sobre Poesia Angolana* (1959)(Kandjimbo, p.10).

A revista *Latitudes: Cahiers Lusophones*, no seu número 41-42, de janeiro de 2012, ano das comemorações do 90º aniversário de nascimento de Agostinho Neto, dedica quase 100 páginas ao “poeta Presidente” e é dela que nos utilizamos para fazer uma pequena biobibliografia de Neto, levando em consideração a relevância de seus subscritores no universo da cultura e da pesquisa literária dos países africanos de língua portuguesa.

No ano letivo 1947-48, o poeta está matriculado no curso de Medicina da UC; em 1951, ao lado de Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade, Noémia de Sousa, Alda do Espírito Santo e outros, funda o Centro de Estudos Africanos, sob influência de Countee Cullen, Langston Hughes, Richard Wright, Aimé Césaire, Nicolás Guillén, René Maran e Keita Fodéba. É nessa época que começa a nascer a ideia de criação de um grupo político.

Em 1954, ajuda a criar o Clube Marítimo Africano, já residente em Lisboa. Seu prestígio intelectual aumenta progressivamente, bem como as perseguições policiais que culminarão numa série de prisões até à sua fuga para o exílio, de onde comandará o MPLA. E conclui Kandjimbo:

Uma leitura global da obra de Agostinho Neto, compreendendo a poesia e os textos de carácter ensaístico sobre os quais discorreremos rapidamente e que ainda se encontram dispersos por várias publicações, há-de propiciar a oportunidade de perscrutar os arcanos da personalidade de um homem de letras e de um intelectual. O homem de letras é o poeta da "Sagrada Esperança" e da "Renúncia Impossível". O intelectual é o sujeito que enuncia o discurso que o coloca ao lado dos pobres, dos fracos, dos humilhados de todo o mundo, universalizando a trágica condição do Homem Africano durante séculos. (2012, p.13)

Com relação à poesia de Neto: a sua aparente simplicidade prosaica e o seu forte engajamento político, assim se referem os ensaístas Pires Laranjeira e Ana T. Rocha:

Conhecedor de que a poesia era insuficiente para atingir os seus fins, para se manter perto do seu povo. Neto poetizou da forma mais adequada ao contexto, recusando, conscientemente e não por incapacidade, lirismos e seus ornamentos que, por belos e sofisticados que fossem, não trariam a confiança nem a coragem que se pede a um povo num contexto de luta pela libertação, assim como não revelariam ao resto do mundo a realidade vivida pelos negros, no tempo da colonização branca em África. E, muitas vezes, as literaturas, em África, supriram as lacunas da mera informação factual e tornaram-se veículo consciente de doutrinação. O poeta turco Nazim Hikmet, que Neto refere em "Aqui no cárcere", marxista como ele, abandonou o cultivo do clássico ritmo dos rubayat, por que se empenhara na juventude, para escrever legível e audível tendo como destinatário o povo, mesmo que analfabeto, como explicou Jovce Lussu. justamente quem traduziu os dois para italiano: "Non era un letterato: il letterato si forma com lo studio dei predecessori, com l'accumulazione libresca: a Hikmet questo non interessava. La sua fonte d'ispirazione non erano gli altri scrittori. ma la coscienza storica e la lotta politica; e non si rivolgeva a critici e scrittori, ma al popolo dei suo paese e di tutti i paesi, anche agli

analfabeti" (Hikmet, 2005: 7). Ambos os poetas tinham obviamente as suas leituras, mas essa recusa da tradição sofisticada e snob de uma poesia para circuitos fechados foi assumida por Neto com a justa consciência do trabalho linguístico e da busca da melhor expressão estética para os seus intentos, parecendo que o resultado final é mais pobre do que de outros poetas (os detractores comparam-no sempre a Viriato da Cruz autor de somente uma dúzia de poemas, os que se conhecem), porque a carga política e social tende a submergir a cuidadosa arquitectura do discurso. (2012, p.16)

Evidentemente, não estão os ensaístas, de forma alguma, a menosprezar o valor estético de Viriato da Cruz, mas tão-somente a evidenciar que ambos se encontram no mesmo patamar de desprezo. Decerto que o lirismo puro, sentimentalista, enfadonho, por vezes, centrado no eu, não caberia neste tipo de poesia que estamos a estudar. É inconcebível “o conceito de arte pela arte” aplicado à poética de Neto, embora ele tenha praticado também os chamados “poemas de amor”, mas, mesmo nesses poemas, encontramos marcas políticas em seu interior, visto que pelo menos três deles foram escritos na prisão.

Neto assumiu a missão de todo um povo. Ainda com relação à sua obra, é relevante a primeira edição, mais completa, publicada em Itália, *Con occhi asciutti* (1963), numa coleção que reúne escritores do quilate de Nabokov, Gide, Cendrars, Joyce, Mann, Butor, Borges, Pirandello e Forster.

Outrossim destacamos que as poesias de Neto eram declamadas entre os revoltosos e muitas foram musicadas e cantadas, o que facilitou a sua disseminação entre as pessoas de pouca ou nenhuma leitura. Estaria, pois, Neto ligado à linha de poetas como Nazim Hikmet, Paul Éluard, Guillevic, Vercors, António Machado, Hernandez, etc.. Os ensaístas Pires Laranjeira e Ana T. Rocha ainda elegem alguns poemas de Neto como de afinado apuro técnico-estético: “Caminho do mato”, “Para além da poesia”, “Sombras”, “Aspiração”, “Mussunda amigo”, “O caminho das estrelas”, “Criar”, “Fogo e ritmo”, “Campos verdes” e “Havemos de voltar”, bem como os “empenhadamente sócio-políticos e ideológicos, sem

perda de qualidades estéticas”: “Adeus à hora da largada”, “Quitandeira”, “À reconquista”, “Sangrantes e germinantes”, “Na pele do tambor”, “Poema”, “O verde das palmeiras da minha mocidade”, “O choro de África”, “A voz igual” e “A renúncia impossível”.

A pesquisadora Inocência Mata, em seu ensaio *Reler os “Clássicos”: a Poesia de Agostinho Neto e os herdeiros do nacionalismo literário*, chama-nos a atenção para a geração que ela denomina de poetas-políticos, composta por: Cochat Osório (1917-2002), Maurício Gomes (1920-século XXI), António Agostinho Neto (1922-1979), Aires de Almeida Santos (1922-1992), Ernesto Lara Filho (1922-1977), António Jacinto (1924-1991), Viriato da Cruz (1928-1973), Mário Pinto de Andrade (1928-1990), Mário António (1934-1989), Henrique Abranches (1932-2006), Manuel dos Santos Lima (1935), Luandino Vieira (1935). Segundo ela, a literatura era a forma, naquela “altura em que estavam cerceadas outras possibilidades de manifestação política”, de mobilização, era “por isso, uma retórica de intenção e intencionalidade políticas, buscando partilhar memórias imaginariamente históricas e sociais e colectivizar angústias e aspirações”, a fim de atingir um “corpo uno e coeso, dentro dos propósitos do nacionalismo”. Para ela, além da épica, outros recursos são utilizados, como os elementos “retirados da natureza e da sociocultura” que eram transformados em “símbolos” de encantamento para se criar um elo “afectivo-sentimental” entre os literatos-políticos e a população. Não há dúvidas para Inocência Mata de que “António Agostinho Neto é, juntamente com (...) António Jacinto, Aires de Almeida Santos, Maurício de Almeida e Viriato da Cruz, dos mais portentosos poetas da geração da *Mensagem* e do nacionalismo literário”.

Após a independência, após, portanto, o *boom* da poesia sócio-político-nacionalista, começa a surgir em Angola e em toda a África de língua portuguesa, como era de se esperar e como se dá em toda sociedade que passa por transformações radicais, uma nova ordem poética e uma nova concepção de poesia passa a operar-se, assim os discursos dos escritores subsequentes aos da geração da *Mensagem* transcorrerão por novas trajetórias, às vezes recuando à geração anterior, às vezes dela se distanciando, o que só se pode explicar tendo em vista o discorrer dos novos fatos históricos, da nova ordem cultural e social que há de se estabelecer, algo absolutamente normal e aceitável, até prenunciante de um amadurecimento intelectual salutar ao projeto de evolução literária do novo país, completa Mata:

Não obstante essa nostalgia, por vezes regressiva (porque crepuscular), o que a poesia contemporânea, afinal, intenta não é a negação da feição celebrativa da terra e suas gentes, a sua feição histórica e a do poético. Se hoje as preocupações dos poetas se viram para as relações internas de poder, para a repartição razoável das riquezas, para o processo de dignificação do indivíduo, para o respeito pela história particular e segmental dos grupamentos, para o respeito pelos direitos cívicos e para o equilíbrio nas relações sociais, mais não fazem que reelaborar, criticamente, a corrente de solidariedade e cumplicidade que, prosopopeicamente, se constrói no poema "Partida para o contrato", de Agostinho Neto. (2012, p.47)

Nesse particular, concordamos plenamente com a ensaísta e crítica na área dos estudos africanos de língua portuguesa.

Em 1951, Neto sofre a sua primeira prisão pela PIDE, polícia do fascismo salazarista, que jamais esquecerá o nome de Agostinho Neto. Ele sofrerá inúmeras perseguições e outras prisões, até fugir de Lisboa em 1963, ajudado pelo Partido Comunista Português, com sua mulher Maria Eugénia Neto e os filhos, Mário Jorge e Irene Alexandra, chegando a Léopoldville (Kinshasa), onde o MPLA tinha a sua sede no exterior, mantendo-se na clandestinidade, mas sempre atuante na luta pela libertação de Angola, até 1975, quando do seu regresso, após a queda do fascismo português em 1974, a 25 de Abril, e a declaração da independência das antigas colónias.

Ainda em 1961, inicia-se uma campanha internacional em prol da libertação de Agostinho Neto: a revista *Présence Africaine* dedica um número especial a Angola e condena severamente as autoridades fascistas portuguesas, *The Times* publica manifestações de protesto contra a prisão de Agostinho Neto, assinadas por figuras do mais elevado conceito intelectual, como o historiador Basil Davidson, os romancistas Day Lewis, Doris Lessing, Iris Murdoch, Angus Wilson, Alan Silitoe, o poeta Jonh Wain, o crítico de teatro inglês Kermeth Tynan, os dramaturgos Jonh Osborne e Arnold Wesker. A *Penguin Books* edita o livro

Persecution 1961, de autoria de Peter Benenson, denunciando a situação de nove prisioneiros políticos, entre eles Agostinho Neto. Nesse mesmo ano, é eleito presidente do MPLA durante a Conferência Nacional do Movimento. Outros nomes, como os de Jean Paul-Sartre e Nicolás Guillén, também se levantam contra a sua prisão. A 10 de Setembro de 1979, Agostinho Neto falece em Moscovo.

O percurso poético de Neto começa, portanto, mais ou menos em 1945 e termina em 1961, quando o poeta, cômico de sua missão como vate, passa a empreender o caminho do político, do revolucionário que já anunciara em alguns de seus poemas mais à frente analisados, com o intuito de descobrir se Agostinho Neto é de fato um poeta, ou se seus poemas são apenas uma forma prosaica de desabafo, de exprimir em versos as suas mágoas, as suas dores, os seus desejos e suas inquietudes.

Tendo Neto parado de escrever em 1961, como atesta a maioria de seus pesquisadores e críticos, então seus escritos não passam de veleidades da juventude? E se seus textos causarem no leitor o que os “formalistas russos” chamaram de estranhamento, então são válidos como formas poéticas universais?

Com efeito, a poética de Neto, no que tange às transformações sociais e históricas, tende a seguir a concepção continuísta da história, estabelecida por Paul Ricoeur (*apud* STADLER & COSTA, p.64), para quem “a subversão total é impensável e toda a transformação conserva um pé no passado, na medida em que a possibilidade de avançar parece ser proporcional à capacidade de dar vida à tradição”. Ou a poética de Neto representa uma ruptura com o passado e prega tão somente a separação entre a colônia e a metrópole?

São essas interrogações que tentaremos esclarecer ao longo deste trabalho.

Goytisoló e García salientam que a antologia espanhola é resultado da edição italiana *Con occhi asciutti*, depois publicada com o título em português *Sagrada esperança*, segundo eles:

Entre estas dos ediciones de todos sus poemas, es decir, la primera y la última, se sucedieron otras muchas traducciones: en Yugoslavia, la URSS,

Francia, China, Inglaterra... Su prestigio como poeta era ya tal que en 1970, y sin haberse presentado y ni tan siquiera saberlo hasta mucho más tarde, recibió el Premio Internacional Lotus, que por unanimidad le otorgó la Cuarta Conferencia de Escritores Afro-Asiáticos.

Los poemas de Neto expresan su visión del presente y futuro de Angola a través de temas cotidianos, de personas, de situaciones determinadas, pero con la virtud de hacerlos o convertidos en símbolos de toda una nación, y de todo un continente también. No es un escritor panfletario, sino un poeta que hace y escribe la revolución, que encarna muchas ansias de libertad.

(...)

Una tercera constante en Neto es su total ausência de sentimentalismo, incluso al tratar del dolor, del sufrimiento, de la angustia, de la añoranza o de la muerte. Su propio dolor o las desgracias de su pueblo —que en ocasiones se confunden— no son jamás objeto de conmiseración o lamento. Es un pudor propio solo de los poetas forjados en la desolación o en la catástrofe desde su niñez. Este pudor, esta autoexigencia, que propone también para su pueblo, de sobrellevar el infortunio con estoicismo o impavidez, es el que le lleva a repetir una y otra vez la frase: con los ojos secos; afrontar la adversidad sin lágrimas. (1980, pp.14-15)

Apesar de grande, essa citação nos interessa porque ela já esclarece alguns dos questionamentos expostos acima sobre a poesia de Neto e sua postura como poeta, esclarecimentos que serão mais alargados à luz de outros críticos referenciados no desenvolvimento desta escritura. Percebemos, por exemplo, que, em Neto, um homem profundamente angolano e vivencialmente africano, surge constantemente em sua poesia uma vontade universal. Quando escreve “vamos com toda a humanidade / conquistar nosso mundo e a nossa paz”, fala por todos os homens e mulheres do mundo, sem exortar qualquer revanchismo ou vingança: “com nossas mãos / abertas à fraternidade do mundo”. Segundo os críticos espanhóis: “Realmente, Neto no cayó en ninguno de los dos tópicos habituales en el Tercer Mundo: ni copió un modelo de cultura heredado de su tribu, ni se ciñó a la tradición de la antigua metrópoli. Un caso insólito”.

Em *Sagrada Esperança*, os 16 primeiros poemas, que vão de “Adeus à hora da largada” a “Contratados”, de 1945 a 1948, combinam neorrealismo e negritudinismo. A segunda leva de poemas, escritos entre 1949 e 1955, que vai de “Confiança” a “O verde das palmeiras de minha mocidade”, com 21 poemas, que, à exceção de quatro, “Não me peças sorriso”, “Kinaxixi”, “Um aniversário” e “Massacre de S. Tomé”, são manifestamente da negritude, do negro genérico, universal, mas também africano e angolano, sem demasiados pormenores regionais. A terceira, formada por 14 poemas, de 1955 a 1960, “De um bouquet de rosas para ti” a “A voz igual”, são poemas que tematizam as prisões por onde o poeta passou, com exceção de “Choro de África”, e se referem genericamente à libertação nacional e à independência. Ainda podemos apontar 16 poemas inequivocamente de negritude: “Aspiração”, “Saudação”, “Consciencialização”, “Pausa”, “O caminho das estrelas”, “À reconquista”, “Sangrantes e germinantes”, “Na pele do tambor”, “As terras sentidas”, “Bamako”, “Criar”, “Fogo e ritmo”, “Mãos esculturais”, “Poema”, “O verde das palmeiras de minha mocidade” e “O choro de África”, podendo-se incluir ainda “Noite”, “Sombras”, “Confiança”, “Velho negro” e “Para além da poesia”, todos de *Sagrada esperança*, mais “Renúncia impossível – negação”, “Voz do sangue”, “Antigamente era” e “A tua mão poeta”, teremos 25 poemas netianos de negritude (cf. Laranjeira, *A negritude africana...*, 1995).

Nosso objetivo, já mencionado acima, é fazer uma leitura própria, como condiz a todo trabalho de doutoramento, mas sem perder de vista as orientações que referendam o nosso discurso. Afinal, a polémica gerada por estas palavras do escritor José Eduardo Agualusa, também angolano, e veiculadas pelo periódico *Angolense* (“uma pessoa que ache que o Agostinho Neto, por exemplo, foi um extraordinário poeta é porque não conhece rigorosamente nada de poesia. Agostinho Neto foi um poeta medíocre. O mesmo se pode dizer de António Cardoso ou de António Jacinto”), nos incomodou bastante, por não concordarmos com elas e por não sermos tão leigos em poesia como imagina Agualusa. O que nos soa é tratar-se de uma certa divergência político-ideológica, dada a puerilidade das expressões.

1.2.2. Agostinho Neto: o poeta e sua poesia

Leiam Fanon: saberão que, no tempo da sua impotência, a loucura assassina é o inconsciente coletivo dos colonizados.

(...)

Assim, o obcecado foge da sua exigência profunda infligindo-se manias que o solicitam a cada instante. Dançam; na dança movem os músculos dolorosamente contraídos e a dança mimetiza, em segredo, muitas vezes sem que eles saibam, o Não que eles não podem dizer, os assassinatos que não podem cometer. Em certas regiões, usam um último recurso: a possessão. O que era outrora fato religioso em sua simplicidade, uma certa comunicação do fiel com o sagrado, é transformado em arma contra o desespero e a humilhação: os demónios, os orixás, os santos da Santeria descem sobre eles, governam a sua violência e a desperdiçam em transe até o esgotamento. Ao mesmo tempo, esses altos personagens os protegem: isso quer dizer que os colonizados se defendem da alienação colonial, reforçando a alienação religiosa.

(...)

Dois mundos, duas possessões: dança-se a noite inteira; quando amanhece, corre-se ara a igreja para ouvir missa; a cada dia, a fissura aumenta. Nosso inimigo trai os seus irmãos e se faz nosso cúmplice; seus irmãos fazem o mesmo. O indigenato é uma neurose introduzida e alimentada pelo colono nos colonizados com o consentimento destes. (Jean-Paul Sartre)

Vamos tomar como base os poemas publicados na trilogia poética da edição da União dos Escritores de Angola, 2009, reunindo poemas de *Sagrada Esperança*, *Renúncia Impossível* e *Amanhecer*, com prefácios de José Saraiva de Carvalho, General e combatente da luta de libertação, e de Pires Laranjeira, que representam a mais completa edição da obra deste ícone da literatura, da política e da cultura geral de Angola. É bom esclarecer que tivemos acesso a outras edições da obra poética do autor, mas preferimos eleger a edição de 2009 como fonte de referência, em virtude de ser a primeira edição realmente completa de Neto.

Neto escreveu seu último poema, de cunho verdadeiramente revolucionário, ou assim presume-se, em 1961, ano em que se inicia de fato a guerra pela independência. Trata-

se, portanto, de um fato exemplar: Agostinho Neto desiste de seu projeto como poeta, para se dedicar a um projeto mais legítimo, mais importante, o da revolução, da luta pela autodeterminação de Angola? Ou, na verdade, sentia-se o aedo com sua missão cumprida como discípulo de Orfeu, assim como o jovem Rimbaud, e punha-se agora a trilhar um novo caminho e a construir uma outra edição de sua biografia, evidentemente oposta à do gênio francês?

Acreditamos na segunda hipótese: havendo Neto cumprido sua missão como poeta, compondo um discurso poético do qual se utilizaria, ele e seus companheiros, como oráculo dos seus patrícios e fonte didático-pedagógica ao longo dos 14 anos que haveria de perdurar a luta. Cumprido assim esse périplo, punha-se em nova marcha. Cabe-nos, entanto, avaliar o seu espólio poético, e tão somente este, a saber se merece o poeta, hoje, o título de “clássico” da literatura angolana, como bem expressa a edição em causa.

Essa edição é composta dos 51 poemas de *Sagrada esperança*, nem todos datados, mas seguindo uma ordem, a nos parecer, cronológica, sendo o último de 1960, mais o Livro II – *Renúncia Impossível*, nem sempre datados os poemas, mas que correspondem ao período de 1947 a 1950, com 17 poesias. Fecha a trilogia o Livro III – *Amanhecer*, com sete poemas, curiosamente trazendo um poema datado de 1972, o último.

Desta trilogia, como se vê abaixo, fizemos uma seleção dos textos a serem analisados, em virtude da impossibilidade de utilizarmos um processo poema a poema, o que tornaria o trabalho demasiadamente lento e, quiçá, cansativo. A seleção obedeceu ao seguinte critério: a) poemas negro-político-sociais; b) poemas da prisão; c) poemas de amor; d) poemas pan-africanistas e universais; num outro item, analisaremos e) Neto e sua consciência crítico-estética, sempre buscando esclarecer as questões levantadas acima, notadamente as que se referem à poeticidade ou não dos textos de Neto, a fim de colocá-lo em seu devido lugar, para depois buscarmos a analogia com a poesia do restante de nosso *corpus*, António Jacinto, Viriato da Cruz, Solano Trindade e Fred Souza Castro.

a) Poemas negro-político-sociais

A filiação marxista da análise e desta classificação da “série literária angolana”, por Leonel Cosme, não está apenas implicada na terminologia que utiliza e que procurei aqui pôr sinteticamente em destaque. Ela é explícita e programaticamente verbalizada no seu texto como ação e escrita orientadas, como declara, pelo “compromisso ideológico com a dialética marxista” (Eneida Leal Cunha)

O que vemos nos três primeiros poemas da antologia: “Adeus à hora da largada”, “Partida para o contrato” e “Sábado nos musseques” é um eu poético a prevenir “Minha mãe”, não apenas a sua progenitora, haja vista o aposto entre parênteses, explicando a expressão antecedente, que evolui da condição particular para a coletiva e mais especificamente para a condição de “negras”, a cor da pele. Nascido negro, numa família negra e religiosa, como é sabido, o poeta apresenta-se à “mãe”/leitor já como um transgressor, como bem explicam os versos: “Mas a vida/matou em mim essa mística esperança”, pregada pelas religiões, no entanto, em um tom profético esse mesmo eu declara “Eu já não espero/sou aquele por quem se espera”, daí alguns dos críticos e historiadores de Neto quererem-no messiânico, no sentido bíblico da palavra, o que na nossa ótica corresponde, exatamente ao contrário, a assumir-se líder e desmistificador de seu povo, marxista que era. Senão, ouçamos o próprio poeta: a “fé” é aquela “que alimenta a vida” e a “esperança somos nós/os teus filhos”.

Segundo Pires Laranjeira (com quem concordamos), no prefácio que faz ao livro que tomamos como *corpus*:

A poesia de Neto, expondo esteticamente as ânsias e raivas do povo dos musseques (bairros populares pobres), analisando socialmente a situação histórica, referindo as aspirações, o desejo de mudança e a esperança desse povo, pressupõe a existência de condições objectivas para a formação de um movimento popular de libertação nacional, enquanto organização superior de luta, constituindo esse discurso estético um testemunho social e histórico de que começou, nele próprio (e noutros discursos) e na prática

social e política, a ser forjado, portanto, antes de 1956 e surgiu, de facto, nesse ano, enquanto MPLA, e não mais tarde, como algumas teorias revisionistas querem fazer crer.

O verso fulcral do poema que abre o livro *Sagrada esperança* – "sou aquele por quem se espera" – foi escrito por Neto e é premonitório. António Jacinto ou Viriato da Cruz não puderam escrever tal verso, nem tinham condições para escrever poesia como a de Neto, também por não serem negros. Não tinham condições vivenciais, ideológicas, doutrinárias e culturais. Não podiam fazer essa poesia épica, que mostrasse as condições de sofrimento, de ansiedade e de potencialidade revolucionária do povo.

Como nota de esclarecimento, acrescentamos o testemunho do ensaísta Edmundo Rocha, a respeito da fundação do MPLA:

De resto, a Conferência Pan-Africana só admitia movimentos políticos nacionais e, se quisessem ser aceites oficialmente, tinham mesmo que se apresentar como dirigentes de movimentos nacionais. Foi assim que Viriato apresentou a proposta do título do novo movimento angolano, repescado do MANIFESTO de 1956: "Amplio Movimento Popular de Libertação de Angola". Mas, para os imperativos tácticos face à UPA, era necessário dar a noção de anterioridade, e assim se cria o mito de 1956, ano em que, ele, Viriato, lançara em Luanda o PLUAA e o MANIFESTO. E esse artifício impunha a existência desse Movimento (MPLA) no interior de Angola. Esses dois argumentos – anterioridade e interioridade – eram absolutamente necessários na estratégia para contrapor presença bem real da UPA no terreno, em Angola, a qual já era aceite oficialmente pelos líderes africanos desde a I Conferência Pan-Africana de Accra, realizada dois anos antes.

A fundação do MPLA, em Tunes, em Janeiro de 1960 e a inverdade histórica – a criação do MPLA "em 1956" – nascem nessa Conferência, pelas mãos de Viriato da Cruz e de Lúcio Lara.

(...)

Tendo sido lançada a inverdade histórica da criação do MPLA em 1956 e da sua existência em Angola, era necessário agora tentar, a todo o custo, fazer passar a mentira por uma verdade histórica e estruturar o movimento no interior e no exterior. Foi a essa gigantesca tarefa que os novos militantes do MPLA passaram a dedicar-se em Conakry. (ROCHA *et al.* pp.149-150)

Refletindo sobre as duas posições em relação à data de Fundação do MPLA, cremos não ser esse fato muito relevante para a análise que estamos imprimindo aos textos poéticos de nossos vates.

Então o eu poético, que não se distancia do eu autor, visto tratar-se de uma *poiesis* de práxis, passa a enumerar o que “Hoje/somos”: as crianças nuas das senzalas do mato, os garotos sem escola, os contratados a queimar vidas nos cafezais, os homens negros a respeitarem os homens brancos, os homens bêbados a caírem, com fome, com sede, com vergonha de identificar-se como negro, rejeitando, portanto, sua própria origem.

A partir dessas constatações o vate, e não o deus, também ainda não o líder, que só se concretizará em 1962, ao perceber os rumos que o MPLA, melhor dizendo, alguns de seus membros procuravam tomar, prevê o “Amanhã” (“entoaremos hinos à liberdade”), porque “em busca de luz”, expressão poética, logo traduzida para o que se realmente busca: a vida.

Estamos diante de um poema negritudinista, no dizer de Fanon, assim como “Partida para o contrato” e “Sábado nos musseques”. Para Fanon:

Na África, a literatura colonizada dos vinte últimos anos não é uma literatura nacional, mas uma literatura de negros. O conceito de negritude, por exemplo, era a antítese afetiva, senão lógica, desse insulto que o homem branco fazia à humanidade. Essa negritude lançada contra o desprezo do branco se revelou, em certos setores, como único fator capaz de derrubar interdições e maldições. Porque os intelectuais guineenses ou quenianos enfrentavam, antes de tudo, o ostracismo global, o desprezo sincrético do dominador, sua reação foi admirar-se e cantar-se. À afirmação incondicional da cultura europeia sucedeu a afirmação incondicional da

cultura africana. No seu conjunto, os cantores da negritude oporão a velha Europa à jovem África, a tediosa razão à poesia, a lógica opressora à palpitante natureza. De um lado, a rigidez, a cerimônia, o protocolo, o ceticismo; do outro, a ingenuidade, a petulância, a liberdade e por que não a exuberância. Mas também a irresponsabilidade.

Os cantores da negritude não hesitarão em transcender limites do continente. Da América, vozes negras retomarão esse hino com uma amplitude aumentada. O "mundo negro" nascerá e Busia de Gana, Birago Diop do Senegal, Hampaté Ba do Sudão, Saint-Clair Drake de Chicago não hesitarão afirmar a existência de laços comuns, de linhas de força idênticas (FANON, p 246).

E é nessa vertente que Agostinho Neto construirá boa parte de sua obra poética, independentemente de como os europeus hão de avaliá-la, por isso não hesitamos em afirmar que toda ela é paradigmática da literatura africana de língua portuguesa, em particular da angolana; se pudéssemos analisá-la em seu todo, poema a poema, estrofe a estrofe, verso a verso, a deliciar-nos com suas melopeias, fanopeias e logopeia (cf. Ezra Pound), em sua profundidade, sem perder os rumos da história, assim o faríamos, mas seria bastante cansativo.

“Partida para o contrato”, com um forte poder de síntese, indica-nos a dor e o sofrimento dos amantes, sem nenhum resquício de lamentação.

O segundo, mais longo, requer-nos uma maior atenção, visto que, reelaborada a visão de mundo, confirma-se a concepção poética de assunção do ser capaz de modificar o estado de coisas estabelecido pelo colonialista e empreender, através da luta, da não aceitação, um novo estar no mundo, nitidamente marxista. Primeiro, os musseques são “bairros humildes” de “gente humilde” que, nos sábados, dia de estar com a família, no regozijo do lar, se transformam em um palco de lamentações e ansiedades, literalmente descritas no corpo textual: a vida transformada em desespero, em esperança e em mística ansiedade, esta que transformará o significado das coisas e dos seres: lua cheia, em vez de candeeiros; e se multiplicará nas bebedeiras, misto de dor e alegria, ao som de uma estranha orquestração,

não é o batuque do tambor, é estranha orquestração, palavra por si só ambígua; é o homem fardado que se regala por espancar outro homem ou se diverte nas emboscadas; são mulheres aflitas à espera de seus homens, todo um conjunto de práticas inaceitáveis:

A intervalos
Ais de dor
Lancinam ouvidos
Ferem corações tímidos
E afastam-se passos
Em correria angustiante
E depois dos risos da matula
Desenfreada
Só silêncio mistério lágrimas e ódio
E carnes laceradas
Pelas fivelas dos cinturões

Há ainda a procura do prazer fácil, exploração sexual das indefesas crianças, contendadas de taberna, intrigas familiares, parques luminosos ao custo de dois mil e quinhentos, uma quantia não acessível ao povo pobre e há, também, a ansiedade:

Nos batuques saudosos
Dos kiocos contratados
Formando lá do acampamento
O fundo de todo o ruído

Lunda sem fronteiras
A debruar o sussurro
Da ânsia tumultuante

Destacamos essas estrofes por insinuarem um vislumbre, um prenúncio, uma vez que o batuque, na cultura africana, representa uma forma de comunicação. Então essa ansiedade

se prolonga e se repete, ora saudosa, ora revoltante, pelos bêbados caídos, pelos filhos desaparecidos, pelas mulheres embriagadas, pelo homem que procura o kimbanda para recuperar o emprego. Essa entrega ao feiticeiro ou adivinho (às “nossas senhoras”), provoca no eu poético uma verdadeira repulsa, por saber, ele próprio, as causas da miséria de seu povo, enfim é a “Ansiedade/Nos que descobrem multidões passivas/Esperando a hora”. Observemos que há uma retomada do primeiro poema, mas demos voz ao poeta:

Nos homens
ferve o desejo de fazer o esforço supremo
para que o Homem
renasça em cada homem
e a esperança
não mais se torne
em lamentos da multidão

A própria vida
faz desabrochar mais vontades
nos olhares ansiosos dos que passam

O sábado misturou a noite
nos musseques
com mística ansiedade

e implacavelmente
vai desfraldando heróicas bandeiras
nas almas escravizadas.

É essa certeza que colorirá toda a poética de Neto e em momento algum ele se mostrará abatido, por mais pungente que lhe sejam a dor e as causas de abatimento de seus irmãos, com eles se irmana, por isso a necessidade de não claudicar. O poema faz-nos remeter ao “Dia da Criação”, de Vinicius de Moraes, poeta brasileiro do segundo momento modernista, com um porém: o poema de Vinicius investe na dialética da contestação, se

devia o Senhor ter ou não descansado no sexto e no sétimo dias, uma vez que para ele tudo aconteceu da forma que foi “porque o Senhor cismou em não descansar/no Sexto Dia e sim no Sétimo/E para não ficar com as vastas mãos abanando/Resolveu fazer o homem à sua imagem e semelhança”, arrematando com uma fina ironia: “Possivelmente, isto é, muito provavelmente/Porque era sábado”. Prefere, porém, o poeta angolano vaticinar:

A própria vida
faz desabrochar mais vontades
nos olhares ansiosos dos que passam

O sábado misturou a noite
nos musseques
com mística ansiedade

e implacavelmente
vai desfraldando heróicas bandeiras
nas almas escravizadas.

Para ele o dia da criação é o da conscientização de seus compatriotas, de sua gente oprimida, de construir um mundo novo e, por que não, de fazer a revolução, como insinua o próprio Vinicius em outro poema, “O Operário em construção”, um dos seus momentos mais sublimes, em que o poeta brasileiro constrói, desconstrói e reconstrói a expressão-título do poema:

De fato, como podia
Um operário em construção
Compreender por que um tijolo
Valia mais do que um pão?
(...)
Mas ele desconhecia
Esse fato extraordinário:

Que o operário faz a coisa
E a coisa faz o operário.
(...)
Olhou em torno: gamela
Banco, enxerga, caldeirão
Vidro, parede, janela
Casa, cidade, nação!
Tudo, tudo o que existia
Era ele quem o fazia
Ele, um humilde operário
Um operário que sabia
Exercer a profissão.
(...)
E o operário ouviu a voz
De todos os seus irmãos
Os seus irmãos que morreram
Por outros que viverão.
Uma esperança sincera
Cresceu no seu coração
E dentro da tarde mansa
Agigantou-se a razão
De um homem pobre e esquecido
Razão porém que fizera
Em operário construído
O operário em construção.

E é dentro dessa dimensão poético-revolucionária que será construída toda a obra de Agostinho Neto, mesmo as ditas amorosas, como veremos. Antes de Neto e de Vinicius, Walt Whitman já vaticinava: “Urge and urge and urge,/Always the procreant urge of the world” (“ânsia, a ânsia, a ânsia/Sempre a ânsia procriadora do mundo”, trad. de André Cardoso, p.9). Em um de seus textos em prosa, diz Neto: “A libertação, que é um factor da Revolução, não pode de modo algum, ser efectiva, se não se inclui decidida e definitiva, num processo contínuo de evolução social”.

Fazendo parte desta temática ainda, temos “Crueldade”, “Comboio africano”, que, na mesma linha de denúncia da exploração, da mais-valia, pois o que poderia ser sinônimo de progresso torna-se lugar comum do capital: enquanto uns poucos ganham muito, outros muitos ganham pouco, ou quase nada, vidas que “se esmagam sob o peso da máquina/e no barulho da terceira classe”, pois “quem esforçou não perdeu/mas ainda não ganhou”. Na poesia nada é em vão, e o advérbio temporal “ainda” indica, senão a certeza, ao menos a crença na possibilidade do ganho, negado pelo opressor, representante legítimo do progresso, ou falso progresso, por isso é “Lento caricato e cruel/o comboio africano...”. Poderíamos comparar esse poema ao “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira (de toda a gente conhecido) como corroboram alguns pesquisadores brasileiros da obra de Neto.

Emblemático é o poema “Quitandeira”, marxista até à sua raiz. Um texto que traduz sintomaticamente a lei da mais valia, como escrevem Marx e Engels, em seu *Manifesto Comunista*: “A burguesia não pode existir sem revolucionar permanentemente os instrumentos de produção; portanto, as relações de produção; e assim, o conjunto das relações sociais. Ao contrário, a manutenção inalterada do antigo modo de produção foi a condição precípua de existência de todas as classes industriais do passado. O revolucionamento permanente da produção, o abalo contínuo de todas as categorias sociais, a insegurança e a agitação sempiternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações imutáveis e esclerosadas, com seu cortejo de representações e de concepções vetustas e veneráveis dissolvem-se; as recém-constituídas rompem-se antes de tomarem consistência. Tudo o que era estável e sólido desmancha no ar; tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados a encarar com olhos iludidos seu lugar no mundo e suas relações recíprocas” (MARX & ENGELS, pp. 28-29). É exatamente isso que se desnuda nesse poema, é até redundante chamá-lo de marxista, visto que toda a obra de Neto, inclusive seus discursos políticos, não dispensam os ensinamentos do pai do socialismo. Nota-se que o poeta utiliza-se das situações cotidianas de miséria do seu povo (sem cair em sentimentalismos exacerbados em lágrimas) de forma severamente contida, como comprova a leitura do poema, detentor de um belo jogo de imagens, o que o torna um dos mais, esteticamente, bem escritos. Nele, no entanto, percebemos claramente o contraste entre a vendedora de laranjas e a cidade em “seu quente jogo de claros e escuros”, onde a “vida brinca em corações aflitos o jogo da cabra-cega”. O humano termina por

coisificar-se, “vende-se”, pois o que lhe resta são “o amargo desta tortura da vida sem vida”, a infância “botão de rosa que não abriu”, o riso, o choro, as esperanças, “o sangue dos meus filhos”, aí sentencia o eu poético:

Como o esforço foi oferecido
à segurança das máquinas
à beleza das ruas asfaltadas
de prédios de vários andares
à comodidade de senhores ricos
a alegria dispersa por cidades
e eu
me fui confundindo
com os próprios problemas da existência.

Aí vão as laranjas
como eu me ofereci ao álcool
para me anestesiá
e me entreguei às religiões
para me insensibilizar
e me atordei para viver.
Tudo tenho dado.
Até mesmo a minha dor
e a poesia dos meus seios nus
entreguei-as aos poetas.

São, pois, os poetas, responsáveis por essa dádiva e dela farão o que bem entenderem: cantar por cantar, ou fazer dela fanal que guie todos em busca das transformações. Diante desse quadro, a escolha do poeta pode antever o seu futuro no quadro canônico da literatura que se esboça nos árduos campos das discrepâncias sociais. Esse poema também se aproxima de outro poema de Bandeira: “Meninos carvoeiros”, bastando compararmos estes versos:

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
— Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um relho enorme.
(...)
(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um
gemido.)
—Eh, carvoero!

Compará-los com estes de “Quitandeira”:

—Laranja, minha senhora
laranjinha boa!
(...)
A quitandeira
que vende fruta
vende-se
(...)
Agora vendo-me eu própria.
(...)
Talvez vendendo-me
eu me possua.
Compra laranja!

Não apenas a aproximação temática, de cunho social, mas a linguística também, a linguagem sendo semelhante, tanto em um quanto no outro poema. Isso é magnífico! Então só Bandeira é bom poeta e Neto não o é? Essa inusitada imputação aos poetas da responsabilidade sócio-histórica se repete no poema seguinte, “Velho Negro”, ao vate, ao detentor do poder da palavra mágica (como dizia acima Vinicius, “a dimensão da poesia”), compete instruir e motivar o homem negro, vítima das explorações capitalistas e dogmáticas:

e transportado nas galeras
vergado pelos homens
linchado nas grandes cidades
esbulhado até ao último tostão
humilhado até ao pó
sempre sempre vencido
É forçado a obedecer
a Deus e aos homens
perdeu-se
(...)
Ao passar de tanga
com o espírito bem escondido
no silêncio das frases côncavas
murmuram eles:
Pobre negro!

E os poetas dizem que são seus irmãos.

Não chamem de irmão aquele que sofre e por ele só se tem compaixão, pois Neto é visceralmente contra a comiseração.

Adiante veremos “Meia-noite na quitanda” e “Para além da poesia”, ambos, a meu ver, dentro das mesmas características dos anteriores, com suas particularidades, é claro. Destacamos no primeiro a bela prosopopeia da segunda estrofe: “O sol/entrega Sá Domingas à lua/nas quitandas dos musseques”, porque afinal ela tem de trabalhar para pagar o impagável imposto que é cobrado de seu filho. O outro é um poema fotográfico, fotografia panorâmica de África, expondo a bela paisagem, em contraste com a dureza da vida e os desejos do povo africano, os mínimos desejos; porém, se engana quem pensa estar o eu preocupado apenas com os efeitos estéticos das imagens. O título em si já é profundamente sugestivo e as duas últimas estrofes sugerem muito mais que o efeito estético na duplicidade de sentido que encerram suas metáforas e prosopopeias, denotando a verve poética do

primeiro grande cantor de Angola e de sua gente.

“Noite” e “Civilização ocidental” também pertencem a este eixo temático. No segundo, os versos caracterizam o trabalho mecânico e bruto do negro para fazer o conforto da “civilização ocidental”, enquanto ele próprio ergue sua morada de “Latas pregadas em paus/fixadas na terra/fazem a casa”, por isso “a velhice vem cedo” e “uma esteira nas noites escuras/basta para ele morrer/grato/e de fome”. Observemos que o uso das bilabiais /p/ e /b/ enfatizam o trabalho duro, desumano, associado à repetição das palavras “britar”, “pedra”, “acarretar”, serviço executado “ao sol” ou “à chuva”. Não nos esqueçamos que foram as invasões europeias que destruíram a sociedade africana, ou tentaram, existente na época, a partir do esfacelamento familiar e do incentivo indecente da diáspora.

Significativas são as palavras de Sartre no prefácio que faz ao livro de Frantz Fanon, *Os condenados da terra*. Afinal, a postura do europeu concorre para o digladiar entre os próprios africanos e para uma fuga desesperadora para o álcool, os mitos ancestrais e as religiões europeias infiltradas no seio de África. É contra essa dissimulação que se rebela o eu poético negritudista. Para Pires Laranjeira: “O movimento estético da Negritude assenta ideologicamente na consciência da raça, da classe e do território. Coincidem a apologia da raça e a consciencialização social e o amor à terra, primeiro esboço do sentimento patriótico” (1995: p.142). Ainda nesse poema, pode-se observar, mais uma vez, o poder de sintetização de Neto, assim como o fez o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto sobre a labuta do homem nordestino, em oposição àqueles que vivem nos centros prósperos do país, o Sul, embora por lá encontremos também muita miséria.

Assim o são “Contratados”, “Confiança” e “Sinfonia”, este muito se assemelhando a “Civilização ocidental” pela contenção vocabular e pela expressividade que emerge de seu dizer lacónico – “cor/estertor/angústia”, “sorrisos/dor/angústia” –, angústia que há de cessar com “a luta gloriosa do povo”: esta “A música/que a minha alma sente”. O eu está sempre envolto em otimismo, pois a “sinfonia” que ele espera já se prenuncia no canto dos “contratados”, pois eles “Ah!/eles cantam” (já dissemos que o canto é uma forma de comunicação, o canto e a dança, entre os africanos, mesmo entre aqueles que se dispersaram pelo mundo afora), mas o eu poético é taxativo: “As minhas mãos colocaram pedras/nos alicerces do mundo/mereço o meu pedaço de pão”, e esse merecer não é um

pedido de esmola, é uma exigência factual.

“Confiança” é a voz de África contabilizando as contas na construção do mundo ocidental, responsável pela sua diáspora: “Na minha história/existe o paradoxo do homem disperso”. Foram os negros que construíram a tal civilização ocidental, por isso esse mundo também lhes pertence: “mereço o meu pedaço de pão”; não há aqui como não fazer um paralelo com “Vozes d’África”, de Castro Alves (1847-1871), poeta romântico baiano que viveu apenas 24 anos, mas que teve grande parte de sua poesia dedicada à valorização do negro escravo como ser humano e à condenação do escravagismo.

Completam este bloco os seguintes poemas: “Saudação”, “Kinaxixi”, “Consciencialização”, “Pausa”, “Mussunda amigo”, “O caminho das estrelas”, “À reconquista”, “Sangrantes e germinantes”, “Na pele do tambor”, poema este que reflete a integração do ser humano com os instrumentos musicais, a música e a dança, ambos imbricados numa causa única, cúmplices de suas dores e alegrias, como bem exemplificam os versos: “e a pele curtida solta-me tam-tans gritantes”; “esmagame na pele batida do tambor africano”; “ao lado dos ritmos de dedos congestionados/sobre a pele envelhecida do tambor/dentro do qual vivo e vibro e clamo:/AVANTE!”. O poema “Massacre de São Tomé”, dedicado à amiga Alda Graça (o massacre ocorrido em 03 de fevereiro de 1953, ano em que foi escrito o poema); “As terras sentidas”, “Bamako”, “Criar”, em que o termo criar compõe a anáfora que se dilui pelo corpo do poema a enfatizar a necessidade da *poiesis*, da criação sob os efeitos torturantes da opressão, termo polissêmico que, a um só tempo, significa escrever ou cantar os poemas e construir a paz, a liberdade, o amor “com os olhos secos”, expressão que se tornou uma marca da poética de Neto, principalmente depois da antologia publicada na Itália com esse nome, em italiano *Con occhi asciutti*. “Mãos esculturais”, “Fogo e ritmo” (outro poema emblemático de Neto, que dará título a uma antologia publicada pela editora Nossomos, que também tem a sua origem num outro poema, “Mussunda amigo”). Em “Fogo e ritmo”, celebra-se, mais uma vez, a imbricação corpo/ser, instrumento/música e dança/ritmo, (exasperação demoníaca expressa por esses sememas), pela utilização anafórica de um termo, agora “ritmo”, a induzir o leitor a entrar no próprio texto, fazendo dele parte, complemento, um dos raros momentos em que o autor termina uma composição com exclamação de dor: “Ó vozes dolorosas de África!”, ao que as palavras de Sartre em

epígrafe chamam a atenção: “Eles acumulam. Dois mundos, duas possessões: dança-se a noite inteira; quando amanhece, corre-se para a igreja para ouvir missa; a cada dia, a fissura aumenta”, isso torna-se um incômodo para o eu lírico.

Nos poemas “Mãos esculturais” e “O choro de África” (apesar de “o choro de África” ser uma constante propagada aos quatro cantos), tendo esse choro sido provocado, evidentemente, pelos invasores, é também um “sintoma”, pois atingiu o seu limite, explodiu nas consciências e “Nós temos em nossas mãos outras vidas e alegrias/desmentidas nos lamentos falsos de suas bocas/-por nós!”. Ainda temos os poemas “Ópio”, “Explicação”, “A tua mão poeta”, “Vendedeira de ananases” e “Com os olhos secos”.

b) Poemas da prisão

“A Voz Igual” é, realmente, a chave de ouro de uma obra poética singular, em que o simples ordenamento cronológico dos poemas bastaria para representar o perfil completo do poeta e do homem que foi Agostinho Neto, em que sentimentos e ideias são causa e efeito de um processo que se exprime, a um certo ritmo, pela globalidade pensamento-acção. Há mesmo um crescendo, quer na dor assumida, quer na revolta subjacente, que vai progressivamente, evolutivamente, propondo o épico na leitura, transmutando a sensação que Agostinho Neto nos deixa de ter sido um dos poetas mais tristes da humanidade, para uma imagem triunfante de acção, luta e glória. (Leonel Cosme)

Este bloco, que não é temático, reúne os poemas escritos por Agostinho Neto quando da sua passagem por algumas prisões da PIDE. São eles: “Poema”, escrito na cadeia de Caxias, em 25 de fevereiro de 1955; “O verde das palmeiras da minha mocidade”, escrito na cadeia de Caxias, em 26 de fevereiro de 1955; “Um bouquet de rosas para ti”, escrito na cadeia do Porto, em 08 de março de 1955; “Dois anos de distância”, escrito na cadeia do Porto, em fevereiro de 1957; “Assim clamava esgotado”, escrito na cadeia de Luanda, em junho de 1960; “Noites de cárcere”, escrito na cadeia de Luanda, em julho de 1960; “Aqui no cárcere”, escrito na cadeia de Luanda, em julho de 1960; “O içar da bandeira”, escrito na

cadeia de Aljube/Lisboa, em agosto de 1960; “Depressa”, escrito na cadeia de Aljube/Lisboa, em agosto de 1960; “Luta”, escrito na cadeia do Aljube/Lisboa, em setembro de 1960; “Campos verdes”, cadeia do Aljube/Lisboa, em setembro de 1960; “Havemos de voltar”, escrito na cadeia de Aljube/Lisboa, em outubro de 1960; “Desterro”, escrito no Arquipélago de Cabo Verde/Ponta do Sol, em dezembro de 1960; e “A voz igual”, escrito no Arquipélago de Cabo Verde/Ponta do Sol, em dezembro de 1960.

Estando o poeta na prisão a ver os pássaros chilreando “sobre as três árvores” da sua “única paisagem”, apetece-lhe fazer um “poema”, que seria um poema “fechado dentro de si”, a ser compreendido por quem?, eis a questão. Um poema que fale das paisagens, da vida e das suas contradições, “longo e imperceptível”, não serve ao projeto do eu lírico, que não é tão lírico assim, embebido que está de ironia destacada a partir do verso 77, num “sim” que em verdade representa um não, pois afinal o seu canto está comprometido com outra causa.

Escrito um dia depois do poema anterior, “O verde das palmeiras de minha mocidade”, eivado de imagens reflexivas quanto à ingenuidade do eu em razão das práticas de seu povo, que, em vez de libertá-lo, mais o alienava (não nos esqueçamos dos ensinamentos de Fanon e Marx e Engels), o poema constitui-se numa negação dessas práticas: “Orava:/Tata ietu uala ku diulu/Fukamenu!/Lengenu!/O ituxi! O it uxi/Ó paradoxo dos pecados!”. As imagens que perpassam por sua cela de prisão vão se desvelando ao espocar da memória. Em alguns momentos, parece o eu querer omiziar-se no exótico, no passado:

Eu fugia
Sorridente e triste
Sorridente e vazio
Sem terra, nem língua, nem pátria
Brincando com a aventura
Tremendo ao oscilar das canoas frágeis
Esperançosas
Para uma metafísica mestiça de conjuntura
Com o estômago vazio

E o espírito

Esmagado entre os malcheirosos dentes.

Mas esse aparente evasimismo, em verdade, funciona como restabelecimento de forças nos ancestrais, na natureza, nutrindo-se da dança, da música, do canto, das dores, da angústia de “O verde negro das palmeiras” (que “tem beleza!”), havendo uma necessidade desse retorno aos primórdios da humanidade, como esclarecem os versos: “E nos gritos embrionários dos velhos mundos/Tudo revive/Estada dramática mocidade de reencontro/Tudo revive em peitos largos de ansiedade/Ofegantes à força da verdade/Alicerçados no imperecível”, notando-se assim aqui um profundo desejo de liberdade e de harmonia entre os povos, o que se constata com nitidez.

Os dois poemas seguintes, classificados como de amor, colocamos aqui por terem sido escritos na prisão, o primeiro no dia do aniversário de sua esposa Maria Eugénia, com quem manteve, até à sua morte, uma relação afetiva e carinhosa de respeito mútuo; o outro foi escrito dois anos depois de estar na prisão, como evidencia o título. No primeiro, ao invés do que faria o ser amoroso, apartado de seu amor, “derramar-se em lágrimas”, apresenta-se um ser cômico de sua situação a explorar, através de antíteses, as dicotomias da própria existência humana:

O sabor amargo da primavera iminente

Vem grávido de força

Vem cheio de desesperos

E de frustrações

E nenhuma derrota possível

É capaz de destronar a força trazida

No sabor amargo da primavera iminente

E em cada um dos teus dias

As palavras tomam um novo sentido, assim: “Força e certeza/no bouquet de rosas/para o teu dia” ganham uma conotação política, sem perder sua função amorosa;

afinal são as “saudades fugazes” e o inverno “curto”. É que, para o eu lírico, como se percebe em “Dois anos de distância”, acima da própria realização pessoal, individual, está a coletiva, de um ser que não se desprende de seus objetivos político-humano-revolucionários:

Entre o sonho e o desejo
Quando nos veremos
Tarde ou cedo?
Diz-me amor!
Cresce com mais justiça ainda
A ânsia de sermos
Com os nossos povos
Hoje sempre e cada vez mais
Livres livres livres

O poema “O izar da bandeira”, escrito em 1960, dedicado aos heróis do povo angolano, é uma espécie de poema-manifesto e resposta a “À hora da largada”, é o retorno de quem se esperava: o vate, que envia uma mensagem futura, a recordar um presente que ele já sente passado, mas que só virá 15 anos mais tarde efetivamente, assim também o sendo “Depressa” (se me permitem, fanônico em seu sentido literal), que convoca toda a gente à luta armada, à revolução, poema engajado, sem ser panfletário. Por outro lado, é também césairiano, na sua erupção de brandir contra os opressores, entendendo que não há, *de per si*, um antagonismo entre os escritores martinicanos, conforme diz o poeta:

Não esperemos os heróis
Sejamos nós os heróis
Unindo as nossas vozes e os nossos braços
Cada um no seu dever
E defendamos palmo a palmo a nossa terra
Escorracemos o inimigo
E cantemos numa luta viva e heróica
Desde já

A independência real de nossa pátria

Fechando este bloco temos “Campos verdes” e “A voz igual”. O primeiro é um soneto, embora moderno, com sua métrica irregular, predominando os versos alexandrinos e as rimas alternadas, exceto a do décimo, que rima com a do 13º, o que ratifica o conhecimento, pelo menos em parte, de Neto pelas técnicas da versificação, embora não seja essa forma, acreditamos, a adequada nem a escolhida para disseminar a sua mensagem, uma vez que se o “Mussunda amigo”, evocado tantas vezes em sua obra, não compreende os versos mais simples, menos compreenderia os compostos em formas mais rígidas com, por exemplo, as do soneto.

“A voz igual” requer-nos um pouco mais de atenção e cuidado, por isso nos demoraremos um pouco mais nele. É constituído de 161 versos, distribuídos em 16 estrofes irregulares, de versos livres e brancos como a quase totalidade da obra do poeta, o terceiro em extensão, ficando atrás apenas de “Sábados nos Musseques” e “A renúncia impossível”, que analisaremos oportunamente. “A voz igual” foi escrito em dezembro de 1960, quando o poeta estava cumprindo uma das suas prisões decretadas pela PIDE no arquipélago de Cabo Verde, em Ponta do Sol.

O poema inicia-se, também, profético (“Neste amanhecer vital” e “caminhamos já vitoriosos”) e a luta armada nem havia sido decretada contra o regime fascista de Portugal. Anote-se: “Um amanhecer vital” (...) “sobre o solo pátrio”. Observe-se que o termo sublinhado, segundo o *Dicionário Houaiss*, significa um país ou território enquanto realidade afetiva a que grupos e indivíduos estão ligados (ao «país em que se nasce e ao qual se pertence como cidadão; terra, torrão natal; terra natal»). Há no conceito implícito de “pátria”, nesse poema, também, logicamente, uma forte conotação política.

Na terceira estrofe, o eu poético vaticina a concretização de seus objetivos, deixando bem clara a sua posição socialista e humana do que seria (ou será) o seu Estado, com letra maiúscula, representando a entidade responsável pela organização da “pátria” e de seus habitantes. Aqueles homens “eleitos” ao novo “festim da nova vida” serão:

Os homens

cuja voz descansou sob a condição e sob o ódio
e construíram os impérios do Ocidente
as riquezas e as oportunidades da velha Europa
mantendo os seus pilares sobre a angústia pulsátil dos braços
sobre a indignidade e a morte dos seus filhos
os homens sacrificados nos traços paralelos das vias férreas
cujo sangue se encontra nas argamassas
lançado com pontes e estradas
também prenderam as águas nas barragens
com as suas mãos formidáveis e com os seus mortos
deram ao brilho das metrópoles ouro e diamantes
e das entranhas da terra mungiram óleos e farturas
para os sorrisos ingratos
e na sua bondade na sua visionária esperança
pediram às estrelas
apenas o complemento espiritual do dia escravo
Povo genial heroicamente vivo
onde outros pereceram
de vitalidade inultrapassada na História
alimentou continentes e deu ritmos à América
deuses e agilidade nos estádios
centelhas luminosas na ciência e na arte

Povo negro

homens anónimos no espírito da triste vaidade branca
agora construindo a nossa pátria
a nossa África
e no traço luminoso dos dias magníficos de hoje
definem a África solidária e esforçada
contra os desvarios duma natureza incongruente
na independência
num mundo novo com a voz igual

Observemos que o verso “os homens sacrificados nos **traços paralelos** das vias férreas” revela uma fina ironia: os homens traçam vias férreas “paralelas” e por elas são sacrificados, o termo em negrito, pois, perdendo o seu sentido de igualdade, de mesma direção, recebendo em troca de tudo que fez pelos continentes Europeu e Americano apenas “sorrisos ingratos”, um povo que só pedia “na sua bondade, na sua visionária esperança”, “apenas o complemento espiritual do dia escravo”. Não nos esqueçamos, no entanto, que “visionária” tem ao menos duas dimensões: a do alienado e a daquele que vê longe, além, vislumbra o amanhã, termo já reivindicado por Lima Barreto, escritor negro brasileiro das primeiras décadas do século XX, em seu livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, hoje um clássico das literaturas de língua portuguesa. Em Barreto, é o caricato personagem de Floriano Peixoto, então presidente do Brasil no momento do enunciado, que insinua: “Policarpo, você é um visionário”, termo aqui também carregado de ironia e de ambiguidade.

A segunda estrofe da citação é, ao mesmo tempo, enfática e esclarecedora: “Povo negro/ agora construindo a nossa pátria/a nossa África”, na firmeza do possessivo “nosso”, o eu vai dando força ao coletivo, pois ele enxerga onde os outros não podem, então “a África solidária e esforçada/contra os desvarios numa natureza incongruente/na independência/num mundo novo com a voz igual” é hoje. Todo o poema se constrói nessa perspectiva de presente, uma corrente na obra de Neto. Esse “mundo novo”, porém, só é possível através da “revolução” que “pulveriza a submissão do homem” e estreita os laços de amizade catalizadores da união que promoverá um novo retorno aos ancestrais através do canto das “raparigas” e dos “poetas”.

“Chegados à hora” é um verso que abre as portas do regozijo da reconstrução da “pátria”, mas uma “pátria” livre e “sem que o germe da exploração lhe penetre”, é a pátria socialista, fundada nos princípios marxistas-leninistas, a pátria de todos. Esse verso também conduz o povo ao reencontro “nas melodias e nos cheiros ancestrais”, que já não funcionam como fontes de alienação, uma vez que, regenerados “no milagroso pacto entre o homem e o cosmos”, é um reencontrar-se mesmo “na socialização”, partilhado “na entreajuda gloriosa”, tanto “das catástrofes”, quanto das “alegrias”, na “essência para a nova vida de África”. Temos um eu que promulga a ressurreição do homem africano, pois para ele o que mais importa é:

Ressuscitar o homem
nas explosões humanas do dia a dia
na marimba no chingüfo no quissange no tambor
no movimento dos braços e corpos
nos sonhos melódiosos da música
na expressão do olhar
e no acasalamento sublime da noite com o luar
da sombra com o fogo do calor com a luz
a alegria dos que vivem com o sacrifício gingado dos dias

Imagens da mais pura poesia, carregadas de hipérboles, apóstrofes e metáforas, que nos enviam de retorno a Castro Alves (1847-1871), chamado pelos brasileiros de “Poeta dos Escravos”, lembram exatamente as do vate baiano, carregadas de humanidade: “explosões humanas”, advindas da “marimba”, do “tambor”, do “movimento dos braços e corpos/nos sonhos melódiosos da música”, do “acasalamento sublime da noite com o luar/da sombra com o fogo do calor com a luz”, sendo a procura da harmonia dos contrários base de constituição do ser humano e de toda sociedade, porque afinal somos duais, por isso não temer nem o reencontro “nos sagrados refúgios das horas de angústia”, quer seja “nos labirintos alcoólicos” ou nos “dias de ferra” ou “nos dias de rusga”, posto que “imprevisível” e “indispensável” ao exercício pleno da própria condição humana feita de “razão e loucura”, assim vaticinando, mais uma vez, o vate:

Do caos para o reinício do mundo
para o começo progressivo da vida
e entrar no concerto harmonioso do universal
digno e livre
povo independente com voz igual
a partir deste amanhecer vital sobre a nossa esperança.

Se não concebemos esse texto como uma das mais belas páginas da poética

universal, desfaça-se toda a história e crítica da arte literária que se concebe desde Platão aos nossos dias. Não é objetivo deste trabalho fazer de nenhum dos poetas aqui analisados gênio, mas tão somente estender-lhe o manto da benevolência órfica que lhes é devido e não os deixar afundar ainda mais no poço de certo ostracismo em que se encontram, por falhas de recepção. Nem deixar para fazer depois uma *mea-culpa*, como a que fez Jakobson em relação aos poetas da Revolução de 17:

O rígido credo literário dos formalistas conduzia inevitavelmente a poesia dos futuristas russos à antítese do formalismo – ao “grito bruto do coração”, à sinceridade despudorada. O formalismo colocava o monólogo lírico entre aspas, maquiava o “eu” poético sob um pseudônimo. O horror toma proporções imensas quando subitamente a fantasmagoria do pseudônimo se revela, e, derrubando as fronteiras, os fantasmas da arte emigram para a vida. (2006, p.42)

Como já o dissemos em outro momento, essas palavras do linguista russo corroboram a ideia de que a poesia não suporta regras absolutas, ainda mais a poesia de poetas comprometidos com o seu tempo. Esclareçamos, é importante, que o poeta russo era futurista e, de certa forma, renegava o cotidiano a favor do futuro; essa atitude, porém, não deve ser entendida como negação do presente. Ele o repudiava, porque o futuro que o poeta perseguia, quando se erguia no presente (e aí entram as contradições pós-Revolução de 17), não era o futuro que ele sonhou, que ele ajudou a criar. Segundo Jakobson, não se pode reduzir Maiakóvski apenas ao plano da propaganda, nem tampouco interpretar unilateralmente as causas da morte do poeta. O drama de Jakobson reside exatamente na indiferença dispensada a alguns poetas da Revolução de 17. Diz ele: “Desculpe-nos por nós mesmos e pelos outros, que um dia ainda iremos matar... O Estado não se responsabiliza pela morte de ninguém; na época de Cristo, esse Estado não entendia o aramaico nem qualquer língua humana. Os soldados romanos que perfuraram as mãos de Cristo não foram mais culpados do que os pregos que a atravessaram, embora reste sempre muita dor aos sacrificados” (2006, p.12). O que percebemos nessas palavras é um sentimento de profunda dor diante da brutalidade que caracterizou essa indiferença pela poesia de Maiakóvski e de

outros. Esperamos, pois, que não aconteça o mesmo com estes poetas que se doaram à vida e à poesia como forma de libertação e podem reduzir-se ao ostracismo, caso não intervenhamos em sentido contrário.

Jorge Amado, escritor brasileiro traduzido para mais de 30 línguas e várias vezes indicado ao Nobel de Literatura, embora nunca tenha sido contemplado (também ele, portanto, não reconhecido como talvez deveria ter sido, por essa instância de certa legitimação internacional), assim se refere a Agostinho Neto, no prefácio que faz à pequena antologia editada pela Codecri em 1976:

NA LUTA pela independência de Angola, a poesia foi arma poderosa manejada por Agostinho Neto. Na selva, tanto quanto a metralhadora, o fuzil, o facão, a poesia sustentou o ânimo e alimentou a esperança dos guerrilheiros.

Durante cerca de quinze anos, a guerrilha cresceu na selva angolana transformando-se por fim em exército de libertação, sob o comando do poeta Agostinho Neto. Derrotando não apenas as tropas coloniais portuguesas, em realidade derrubando o regime salazarista na então metrópole.

(...)

O primeiro desses guerrilheiros, o principal, chama-se Agostinho Neto, poeta da mais alta qualidade literária, dos maiores a escrever em língua portuguesa, hoje presidente da República, de uma República em vésperas de transformar-se num novo Vietname dez vezes mais trágico que o anterior.

Em todos os momentos, Amado trata Neto de poeta, quando não de grande poeta, corroborando com nossas afirmações. E conclui o autor de conhecidíssimas obras como *Terras do sem fim* e *Capitães da areia*:

Tomei da máquina de escrever para traçar algumas considerações literárias, pequeno prefácio à edição brasileira de uma coletânea de poemas de Agostinho Neto e acabei por não falar de poesia e, sim, de independência, luta, vitória e ameaças. Mas os poemas aí estão belos, profundos, africanos, poemas de guerra escritos por um homem que ama a paz. Ajudaram o povo na batalha da guerrilha, novamente serão canto de luta, de vitória na nova batalha já começada. Também a publicação desses poemas no Brasil é uma forma de contribuir para Angola independente, democrática e socialista.

(...)

Grande homem do nosso tempo.

Poderão os inadvertidos e os maliciosos dizer tratar-se de um companheiro de comuna e que fala mais com o coração do que com o senso crítico, tudo bem, é possível até que assim seja, mas não invalida as qualidades poéticas de Neto.

Vejamos então o que diz um dos mais renomados e combativos (e também combatidos) críticos da atualidade, Harold Bloom, em entrevista publicada na *Ler: livros & leitor*, de junho de 2012:

Oh, não sei fazer nada que não seja pessoal. Já era assim quando comecei a publicar em 1957. Por isso é que muita gente não gosta do que faço. Não vejo para que serve fazer crítica literária ou edição crítica de literatura se não for tão pessoal como a poesia ou algumas variantes do romance, da história ou do drama. A crítica literária ou faz parte da literatura ou nem devia existir. Eu ensino, penso, leio e escrevo de forma pessoal. Alguma vez podia ser de outra maneira? Afinal andamos todos aqui para quê? A objetividade é uma farsa. É um mito. É superficial. A subjetividade profunda não é fácil – é muito difícil –, é aquilo que queremos cultivar nas pessoas.

E conclui Bloom que, “quando não se aprecia uma coisa, é melhor não escrevermos acerca dela”. Foi exatamente o apreço que fez Jorge Amado escrever sobre Agostinho Neto e

é isso que me faz debruçar sobre a sua poética, apreço que nasceu ao ler pela primeira vez em livro seus poemas, na mesma edição da Codecri.

c) Poemas de amor

Neste bloco temático estão os poemas que, à primeira lida, são considerados de amor e não estão relacionados nos blocos anteriores. São: “Caminho do mato”, “Para enfeitar os teus cabelos”, este escrito em 08 de março de 1957; “Kalumba”, “Circunstância”, escrito em 04 de maio de 1952; “Nas curtas horas” e “Docemente”, escrito em 04 de setembro de 1951.

Nós colocamos “Caminho do mato” entre os poemas de amor, embora nos soe como uma denúncia da exploração sexual que só os leitores mais atentos percebem, os incautos, deixando-se enganar pela leveza e musicalidade que ele apresenta, o veem como uma suave cantiga de amor; aliás esse poema é uma das modinhas mais cantadas em Angola, musicada que foi por Filipe Mukenga. Da mesma forma, enganam-se aqueles que veem tão somente um enleio amoroso em “Carta de um contratado”, de António Jacinto e “Namoro”, de Viriato da Cruz, que serão analisados mais adiante.

O poema é composto de apenas 18 versos divididos em seis estrofes e um estribilho que não aparece no final do texto. Todo o poema gira em torno da palavra “caminho” que pode ser “do mato”, “da gente” cansada em busca de repouso ou de mudanças; “do soba”, que tanto pode ser um líder tribal, quanto um representante das forças repressoras coloniais; “de Lemba”, com letra maiúscula, que pode representar uma divindade ou uma mulher formosa mesmo; “caminho do amor”, ou “de lemba”, ou “do soba”, nunca é “da gente cansada”, é preciso voltar a atenção para esse detalhe. Por outro lado, “Caminho do mato” parece destoar um pouco da temática dos poemas até agora analisados, dando-nos uma ilusão de enleio amoroso, mas é tão só uma crítica a quem pode desfrutar desse prazer: o “soba”, o chefe, é um poema que tem um ritmo musical, construído à base de polissílabos e um refrão, em estrofes de quatro versos, contando o estribilho, ao feitio das canções, nele sobressai a figura de “Lemba”: divindade que preside a procriação, segundo Houaiss; nele

há, ao mesmo tempo, lamento e desejo do eu lírico.

“Para enfeitar os teus cabelos”, dedicado à esposa do poeta no dia de seu aniversário, em 8 de março, dia Internacional da Mulher, nele o poeta lamenta a distância que os separa, mas nem assim o eu cai em desespero sentimental, pelo contrário, transforma o seu sentir íntimo em um sentir coletivo: “é dentro de nós/que mergulham as raízes/pelas quais os homens/se alimentam”, saindo, portanto, do plano amoroso para o político: “o nosso caminho é único/-o amor”: dos amantes ou da humanidade? Eis a questão. Segundo Pires Laranjeira, mesmo nos poemas amorosos, Neto assume uma postura política. É o que também pensamos.

“Klumba” retrata a migração da “linda filha do soba”, que sai “do mato” para a cidade, perdendo-se e fazendo perderem-se os homens pelos encantos de seus olhos, na cidade ela vai se tornando uma espécie de maldição, não caracterizando verdadeiramente um poema de amor, mas de choque cultural.

Em “Circunstância”, a fome das crianças negras é comparada com a ausência do ser amado “suave e dolorosa/distinta e múltipla”, mais uma vez o eu transforma o que seria uma crise sentimental em existencial.

Os dois últimos, “Nas curtas horas” e “Docemente”, mantêm a mesma oscilação afetivo-amorosa versus político/existencial, a individual versus a coletiva. No primeiro, o eu tende a refletir sobre a ausência do ser amoroso e o que essa ausência lhe provoca, nas duas estrofes finais, no entanto, as palavras ganham uma ambiguidade terrível, saindo do plano pessoal para o coletivo, assinalados pelas expressões “fera”, “medo”, “semente portentosa da chegada”, “a jornada insana das lutas vitoriosas/o grito no caminho firme para a vida”, para depois recair novamente sobre o pessoal “o meu grito na tua voz” e “o meu desejo nos teus olhos”, é como se o grito do eu representasse a conquista da liberdade dele e do povo, que é também do ser amado.

O segundo é o único poema de Neto, talvez, que tem uma conotação amorosa mais purista, mesmo assim sem descer aos arrebatamentos das pulsações sentimentalóides, haja vista a cumplicidade que exaltam as duas últimas estrofes a favor de uma ampliação do sentimento amoroso ao “Universo” e ao “mundo”.

d) Poemas pan-africanistas e universais: a renúncia impossível

O movimento literário dos negros norte-americanos, que nos anos 30 muito se discutiu na Europa, antecedeu o despertar dos africanos para a consciencialização dos seus próprios valores. Coube à elite negra dos Estados Unidos o tomar das rédeas das reivindicações dos povos negros. Era para eles que, paradoxalmente, se dirigiam as esperanças dos negros de África. Situação tanto mais aberrante quanto a actividade dos negros da América, se proclamava a liberdade e a justiça para todos os homens, inseria-se num contexto nitidamente americano: era o problema particular dos Estados Unidos que estava em jogo e só indirectamente o renascimento cultural de África. De qualquer forma, foi a arrancada da elite negra daquele país que antecedeu o movimento negro que, após a última guerra, ganhou corpo em Paris e Londres.

(...)

O movimento da negritude era pan-africanista, sem dúvida... mas, de raiz cultural no seu início. Se no campo da cultura todos os seus adeptos se uniam, na descida ao domínio das “coisas” políticas as divergências podiam ser profundas” (*Mensagem*, ano xv, junho 63, nº 2, p.9)

Neste bloco estão os poemas pan-africanistas em sua essência e aqueles que têm uma feição mais universal, sem uma associação direta, com expressões explícitas ao negritudinismo particularizado. São eles: “Desfile de sombras”, escrito em 1948; “Sombras”, “Aspiração”, escrito em 1949; “Não me peças sorrisos”, escrito em 1949; “Um Aniversário”, escrito em setembro de 1951; “Eu-Mistério”, escrito em 1947; “Anestesia”, “Voz do sangue”, escrito em 1948; “Passei a vida”, escrito em 1948; “Sinto na minha voz”, escrito em 1949; “Novo rumo”, escrito em 1950; “Poema para todos”, “Antigamente era”, “Noite escura”, “Amanhecer”, “Paredes velhas”, “Boogie-Woogie”, “Bailarico”, “Homenagem a Joaquim Forte Faria”, escrito em maio de 1950, quando o autor era quartanista de Ciência, em Coimbra; “Sobre o sangue ainda quente do meu irmão” e o fantástico “A renúncia impossível”.

O pan-africanismo é um movimento, surgido nos EUA, que tem como objetivo a união de todos os povos de África como forma de potencializar a voz do continente no contexto

internacional. O pan-africanismo tem sido mais defendido fora de África, entre os descendentes dos escravos africanos que foram levados para as Américas até ao século XIX e dos emigrantes mais recentes. Ele propõe a unidade política de toda a África e o reagrupamento das diferentes etnias, vítimas da diáspora imposta pelos colonizadores. Valoriza a realização de cultos aos ancestrais e defende a ampliação do uso das línguas africanas.

Há quem defina o Pan-africanismo como um movimento político, filosófico e social que promoveu a defesa dos direitos do povo africano e da unidade do continente africano no âmbito de um único Estado soberano, para todos os africanos, tanto na África como em sua diáspora. Foi desenvolvido, a partir de meados do século XX, por William Edward Burghardt Du Bois e Marcus Mosiah Garvey, entre outros, e posteriormente levado para a arena política por africanos como Kwame Nkrumah. No Brasil foi divulgado amplamente por Abdias do Nascimento. Para Kabengele Munanga, podemos considerar o Dr. William Edward Burghardt Du Bois como o pai do Pan-Africanismo e Langston Hughes o maior representante do Renascimento Negro.

É um movimento social, com várias vertentes, mas também literário e político, que tem seu início ainda no século XIX. O Pan-Africanismo tem influenciado a África, provocando profundas alterações em seu quadro político, tendo sido mesmo decisivo para a independência dos países africanos. O pan-africanismo também influenciará o movimento da Negritude na Europa e, particularmente, na África de língua portuguesa, evidentemente, e tanto Du Bois quanto Hughes serão sempre lembrados como fomentadores dos movimentos negritudinistas posteriores e igualmente prestigiados pelos novos intelectuais da Europa e de África.

Voltando à poesia de Neto, os dois primeiros poemas se complementam e o poeta se comporta como uma espécie de condutor dessas sombras: passadas, presentes e futuras, condenadas à violência das incertezas, expostas às intempéries da própria vida, metaforizadas na figura da “praia” a receber o fluxo e refluxo das “ondas”, bem como “a brutalidade das quilhas dos navios” e a “recolher a angústia e os últimos suspiros dos naufragos”.

Profético, como em “À hora da largada”, é “Eu sou aquele por quem se espera”, com esse eu que anuncia a libertação dos que não de vir, recebendo uma África nova, conquistada ao sacrifício das “sombras” que se doaram para que os vindouros fossem portadores de uma nova ordem social, de uma nova “vida” inspirada nos princípios da igualdade, da justiça e da fraternidade, tríade constante nos discursos político e poético de Agostinho Neto.

Partindo do local para o universal, o eu, mais uma vez, (con)funde-se no tu, formando o nós: “de ti” = “de mim”, em busca de todas as áfricas do mundo, “áfrica” com letra minúscula, para simular a sinédoque, e não a metonímia, que representa.

O belo poema “Não me peças sorrisos”, nós o classificamos como universal porque, lido fora de sua contextualização histórica, ganha outra dimensão, representa a sua crise existencial, pois o eu se vê incapaz do “riso” e da “glória” em virtude da opressão em que se encontram ele e seu povo, tanto podendo ser um eu, você ou qualquer outra gente vítima das mesmas imposições imperialistas. Assim se comportam outros poemas de Neto, como, por exemplo, “Um aniversário”, que é, pois, autobiográfico, ressaltando, porém, mais a indiferença pelo passar de seus anos, do que seu júbilo, como sói acontecer. Enquanto perdurarem as distorções sociais, não só em África, esse dia será sempre inútil, até que surja “Um dia/mas duma inutilidade necessária”, por ora não há nada a comemorar, com que rejubilar-se: nem pela passagem dos anos, nem pelo fato de estar cursando Medicina, o eu está sempre à busca da paridade.

Observemos a leveza destes versos: “A liberdade nos olhos/o som nos ouvidos/das mãos ávidas sobre a pele do tambor/num acelerado e claro ritmo/de Zaires Calaáris montanhas luz”, contrariando as agitações feéricas de outros momentos, sem o seu azáfama... Em “O caminho das estrelas” vamos encontrar uma descrição suave do continente africano através do “pescoço da gazela” como a unir o corpo de África ao resto do mundo e a estender sua mão à da humanidade num gesto inequívoco de paz, não de subserviência, de amor, de harmonia, incessante referencial na poética netiana.

Não poderíamos, em verdade, deixar de destacar, dentro da obra de Agostinho Neto, aquele que é uma das mais belas páginas já escritas das literaturas de língua portuguesa: “A

renúncia impossível”, comparável a *Song of myself*, de Whitman, *Ode triunfal*, de Pessoa, *Cahier d’un retour au pays natal*, de Césaire e *Poema sujo*, de Gullar. A poesia de Neto tem um significado para os angolanos comparável à de Camões para os portugueses.

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
(WHITMAN, 2000)

Rememorando-se (como negro) nesse importantíssimo poema “A renúncia impossível”, ele assume a plenitude histórica do Eu-mistério que constitui o ponto de partida da sua actividade de poeta e homem de acção.

(...)

É, singularmente, dois únicos poemas, dos cerca de sessenta publicados, bastariam para mostrar o processo dialéctico de toda a obra produzida – “A renúncia impossível” – , a qual assenta sempre sobre os termos antitéticos.

DOR – ALEGRIA

ESCRavidão – LIBERTAÇÃO

ESPERANÇA – CERTEZA

HUMILHAÇÃO – GLÓRIA

Para afirmar a síntese;

OPRESSÃO – CONSCIÊNCIA – LIBERDADE

A unidade estético-ideológica que enforma todo o processo poético, de Agostinho Neto está tão consubstanciada naqueles dois poemas, que se deu o caso – voluntário ou não – de um dos versos finais do primeiro, escrito em 1949, entrosar perfeitamente na parte final do segundo, escrito em 1960, para produzir a necessária unidade dos contrários – e completar, assim, o movimento dialéctico, como se o poeta desse por concluída a própria criação universal!

(COSME, s/d)

Por isso quando comparamos a poesia de Neto com a épica de Camões, é pela sua

importância histórica, linguística, cívica e moral para o povo africano de língua portuguesa, sem perder seu caráter particular de angolanidade. Se *Os Lusíadas* de Camões é a grande obra-prima dos lusitanos, “A renúncia impossível” de Neto há de ser a obra-prima dos angolanos, sem sombra de dúvidas, e há de ser ensinado, encenado e lido nas escolas, nos teatros e nas ruas de Angola, pois o seu universalismo e a sua valorização devem partir de sua “aldeia”.

Comparamos com *Song of myself* por sua força transgressora nos campos estrutural e linguístico, por sua doação à vida e à humanidade, por sua multiplicação de “eus” na busca da coletividade, do “nós”, por sua doação incontestável ao outro:

I am satisfied – I see, dance, laugh, sing;
As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side through
the night, and withdraws at the peep of the day with
stealthy tread,
Leaving me baskets cover'd with white towels swelling the house
with their plenty,
Shall I postpone my acceptation and realization and scream at my
eyes,
That they turn from gazing after and down the road,
And forthwith cipher and show me to a cent,
Exactly the value of one and exactly the value of two, and which is
ahead?

(“Estou satisfeito – vejo, danço, rio, canto;/Quando o companheiro amoroso
dorme abraçado a mim durante a noite e depois/vai embora ao raiar do
dia com passos silenciosos,/Deixando para mim cestas cobertas com toalhas
brancas enchendo a casa com sua fartura,/Devo adiar minha aceitação e
compreensão, e gritar a meus olhos,/Para que deixem de fitar a estrada,/E
imediatamente calculem e mostrem até o menor centavo,/O valor exato de
um e o valor exato de dois, e qual vai na frente?”)

(trad. de André Cardoso, *in* WHITMAN, p.15)

pelo amor “Growing among black folks as among white,/Kanuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the same,/ receive them the same”, pela sabedoria profética com que prega em seus versos ou frases poéticas a fraternidade universal:

Every kind for itself and its own, for me mine male and female,
For me those that have been boys and that love women,
For me the man that is proud and feels how it stings to be slighted,
For me the sweet-heart and the old maid, for me mothers and the
mothers of motherSt
For me lips that have smiled, eyes that have shed tears,
For me children and the begetters of children.

(“Cada tipo para si mesmo e para o que é seu, para mim o que é meu, macho e fêmea,/Para mim aqueles que foram meninos e que amam as mulheres./Para mim o homem orgulhoso que sabe como dói ser desrespeitado,/Para mim a namorada e a velha solteirona, para mim as mães e as mães das mães,/Para mim lábios que já sorriram, olhos que já verteram lágrimas,/Para mim as crianças e aqueles que geram as crianças”, trad. de André Cardoso, *in* WHITMAN, p.17)

Comparamos ao de Pessoa por sua transgressão, por seu vigor ódico, que em Neto, ganhará outra dimensão, não como:

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro

Em Neto há essa “febre”, mas não da (improvável) humanização da máquina como queria Campos, um heterónimo pessoano futurista, e, portanto, empolgado com o movimento e a industrialização:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

O poeta angolano, marxista que era, busca a humanização do ser perdido exatamente nessa parafernália chamada progresso que desumaniza e separa os indivíduos por classe, nesse ponto os dois poetas divergindo frontalmente, embora, num determinado momento, o lado futurista do poeta português queira negar o seu lado marinettiano:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! –
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

Neto repudia essa evasão (embora sua poética seja construída na base dos contrários), seja através do álcool ou de qualquer outra fonte de alucinação, o que se confirma no final de “A renúncia impossível”, penitenciando-se, com ironia invulgar: “Perdoem-me os cinco minutos de loucura/que vivi”.

Comparamos ao do poeta antilhano Aimé Césaire, por sua corrosiva repulsa que faz à miséria e à exclusão do negro, sempre vilipendiado pelo branco empedernido na sua cultura:

Et ni l’instituteur dans sa classe, ni le prêtre au catéchisme ne pourront tirer un mot de ce négrillon somnolent, malgré leur maniere si énergique à tous deux de tambouriner son crâne tondu, car c’est dans les marais de la faim que s’est enlisée sa voix d’inanition (un-mot-un-seul-mot et je-vous-entends-quitte-de-la-reine-Blanche-de-Castille, un-mot-un-seul-mot, voyez-vous-ce-petit-sauvage-qui-ne-sait-pas-un-seul-des-dix-commandements-de-Dieu)

Car sa voix s’oublie dans les marais de la faim,
et il n’y a rien, rien à tirer vraiment de ce petit vaurien,
qu’une faim qui ne sait plus grimper aux agrès de sa voix
une faim lourde et veule,
une faim ensevelie au plus profond de la Faim de ce morne famélique

(“E nem o mestre na escola, nem o padre no catecismo poderão arrancar uma palavra desse negrinho sonolento, apesar da sua sua maneira tão enérgica de tamborilar sobre seu crânio raspado, pois foi nos pântanos da fome que se afundou sua voz de inanição (uma-palavra-uma-palavra-uma-só-palavra e eu-me-dou-por-satifeito-com-a-rainha-Branca-de-Castela, uma-palavra-uma-só-palavra, vejam-esse-burguesinho-que-não-sabe-um-só-dos-dos-dez-mandamentos-de-Deus)

pois sua voz se esquece nos pântanos da fome,
e não há nada a tirar, verdadeiramente nada desse pequeno e vadio,
exceto uma fome que já não sabe mais subir nas escalas da sua voz

uma fome pesada e covarde,
uma fome sepulta no mais fundo da Fome desse triste famélico” trad. Lilian
Pestre de Almeida in. CÉSAIRE, p.14)

Comparamos ao de Ferreira Gullar por ser o poeta brasileiro igualmente marxista e militante na luta contra as distorções sociais, sendo o seu poema uma das obras-primas da literatura brasileira, não sem antes ter sido execrado como fonte de palavrões, escrito que fora na época da ditadura militar brasileira e no exílio.

O poema de Neto possui 318 versos, brancos e livres, distribuídos por 60 estrofes irregulares e está dividido em duas partes: negação e afirmação, numa clara alusão à dialética de Marx e Engels, uma vez que os princípios marxistas é que são o seu vetor.

O eu poético, do verso 1 ao 28, opera uma construção destitutiva do ser negro como provocação do homem branco, de forma niilista, a que este reconstrua a história sem o elemento negro escravizado ao longo dos séculos. Quando atinge o estádio “zero”, que aqui tem uma qualidade de “ascensão” e não de descensão, o eu parece assumir um posto espectador, através do qual apreciará o novo devir dos tempos, não sem antes “gritar” ao mundo: “– Fui eu quem renunciou à Vida!/Podeis continuar a ocupar o meu lugar/vós os que mo roubastes”, a renúncia é, pois, uma escolha, é voluntária, mas também uma vingança, a anulação total do passado e do presente representa a indiferença e a expectativa de como a burguesia, para usar um termo marxista, se sairá sem o sujeito da exploração, é a total desobediência civil, muito clara nos versos 55 a 78. “Não contem comigo/Renuncio-me./Eu atingi o zero”: já que nada valho, não sirvo para servir-lhes. Até o “apartheid” já não é mais necessário, por isso:

Podeis agora queimar
os letreiros medrosos
que às portas de bares, hotéis e recintos públicos
gritam o vosso egoísmo
nas frases: “SÓ PARA BRANCOS” ou “ONLY TO COLOURED MEN”
Negros aqui. Brancos acolá.

A total renúncia do eu se transforma na da raça negra e aos poucos evolui para uma ironia mórbida:

Podeis transformar em toureiros
ou em magarefes
os membros da Ku-Klux-Klan
para que matem a sua fome sanguinária
nas feridas dos touros que descem à arena.
Não há negros para linchar!

É a verve irônica de um eu indignado que transforma o seu suicídio de masoquista em “sádico”, o que autentica a força irônica do discurso, nitidamente diferenciado do discurso dominante:

Toda a riqueza representa agora o suor do rosto
e o suor do rosto é a poesia da vida.
(...)
Vá de encher os salões
de Debussy, Strauss, Korsakoff.
Já não há selvagens na terra
Viva a civilização dos homens superiores
Sem manchas negróides
a perturbar-lhe a estética!

Há um consciente deboche contra a arte ocidental e a sua história: é a cor da pele que promove a dimensão estética. A negação é a confirmação irônica dos eufemismos utilizados pela civilização ocidental para mitigar sua conduta inexplicavelmente desumana e hipócrita, atitudes alimentadas pela Igreja como instituição dos brancos e religião, ópio, do povo, é como diz Marx e Engels em seu manifesto: “Da mesma forma que os padres sempre caminharam de mãos dadas com os senhores feudais, o socialismo clerical caminha, lado a

lado, com o socialismo feudal”.

É, então, a indiferença a arma com que o eu poético se vinga, pois tem consciência de sua importância na construção do mundo ocidental, já denunciada em outros poemas antes analisados.

Do verso 221 ao 230, o eu imprime um tom de revolta (“raios vos partam”), para depois dizer “Ide para o diabo!”, retomando, porém, em seguida seu discurso de negação, agora dirigido diretamente ao negro/irmão, como se vê nos versos 256 a 266. O nada a que chegam os “pretos submissos, humildes ou tímidos” é sinônimo de grandeza: “Sabei que subistes todos de valor”, pois “salvastes o Homem”, assim com letra maiúscula. Salvou, não só o homem, mas o mundo, ironicamente, com a total anulação do negro, sem ser sua desapareição. É importante notar que em toda essa parte o eu poético dirige-se a um interlocutor de segunda pessoa do plural, um vós, geralmente utilizado para tratamento solene, quando nos dirigimos a um ser eminente, superior. A segunda parte, a afirmação, começa com um pedido de lucidez “Faça-se luz no meu espírito”, o verso lembra a expressão latina *fiat lux*, que significa, dentre outras coisas, o novo, o início e, na bíblia, o contrário de escuro, da noite, como se pode constatar no Gênesis. No poema, é o vislumbre do novo e a negação da negação, por isso afirmação, assim o eu poético dá um novo testemunho: o que no caso do poema ganha uma outra conotação em virtude da linguagem irônica que predomina ao longo dos versos:

Eu-todos nunca me negarei
Nunca coincidirei com o nada
não me deitarei nunca debaixo dos comboios
(...)
Quem falou não fui eu
Foi a minha loucura.

O meu lugar está marcado
no campo da luta
para conquista da vida perdida

Essa retomada de consciência evolui para a declaração da “luta” a ser travada em busca “da vida perdida”. Agora “Eu sou. Existo”, afirma-se, repete-se, ratifica-se, mais uma vez o que foi dito no poema “Confiança”, validado na sentença: “As minhas mãos colocaram pedras/nos alicerces do mundo/Tenho direito ao meu pedaço de pão”, ratifica-se, portanto, a participação da civilização africana no erguimento da civilização ocidental.

O eu retoma a consciência de seu “valor positivo”, da qual jamais se afastou, de sua parte da humanidade, e sentencia: “Seguirei com os homens livres/o meu caminho/para a liberdade e para a vida”, para fechar, mais uma vez, ironizando aqueles que porventura acreditaram na possibilidade de sua renúncia: “Perdoem-me os cinco minutos de loucura/que vivi”.

e) Neto e sua consciência crítico-estética

Após a análise da obra de Neto, restam-nos algumas considerações a respeito de sua consciência crítico-estética do fazer poético; para tal, nos baseamos em seus próprios poemas e nos seus discursos em prosa realizados em diversas circunstâncias e também na opinião de alguns especialistas de sua obra.

Antes de mais nada, gostaríamos de apresentar uma pequena lista de poemas de Neto que foram musicados: “Bouquet de rosas para ti”, “Noite na quitanda”, “Velho negro”, “Confiança”, “Para enfeitar os teus cabelos”, “Havemos de voltar” (musicado e interpretado por Pablo Milanés, cantor e compositor cubano, reconhecido internacionalmente), “Adeus à hora da largada” e “A quitandeira”, por Rui Mingas.

Foi lançado, em setembro de 2012, o livro *Agostinho Neto e a Luta de Libertação de Angola, 1949-1974*, a obra, constituída por cinco volumes, com mais de 4.000 páginas, elaboradas a partir de mais de 6.000 documentos existentes na Torre do Tombo, em Lisboa, ilustrando "o muito trabalho" que o fundador do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) deu à polícia política portuguesa PIDE/DGS. “A renúncia impossível” foi interpretada por 20 atores, durante 55 minutos, em Luanda, pelo grupo de teatro da U.M.A.

Além do poema matricial de Angola, mais de 16 poemas de Neto foram interpretados na íntegra. A peça leva o nome de “Neto, Pai, Amigo e Camarada”. Em abril de 2014, foi lançado o livro *A noção do ser*, sob coordenação do professor, crítico e historiador das literaturas e culturas africanas de língua portuguesa Pires Laranjeira e Ana T. Rocha, mestra em literaturas africanas de língua portuguesa e doutoranda da Sorbonne Nouvelle - 3. Cada vez mais, são sintomas da importância da sua obra.

Em Agostinho Neto, por mais que notemos as influências políticas de Aimé Césaire, Langston Hughes, Nicolás Guillén, as estéticas do heterônimo Álvaro de Campos, de Walt Whitman, novamente Guillén e Aimé Césaire, percebe-se claramente uma autêntica concepção poética na construção originária da literatura angolana. David Mestre, poeta e membro da Associação Internacional dos Críticos Literários, em seu livro *Nem tudo é poesia*, assim se refere a Neto:

Mas, antes da celebridade a que o levaria a sua vida política marcada pelo traço forte das convicções profundas, Agostinho Neto foi o nome que subscreveu com a sua assinatura de caligrafia caprichosa, a maioria dos primeiros textos que para sempre fixaram a impossibilidade de anexação da literatura angolana pela literatura portuguesa, na sua língua. Desconhecida internacionalmente, a poesia angolana encontra-o entre a primeira soma de poesia negra de expressão portuguesa (Lisboa, 1953) apresentada ao Mundo. A partir de então, as principais revistas de divulgação e debate dos valores africanos em língua francesa e inglesa, traduzem os seus versos e propõem-nos à opinião pública que imediatamente se apercebe da importância histórica, social e política que a sua linguagem poética transporta.

(...)

Com efeito foi Agostinho Neto um defensor intransigente do mais alargado debate de ideias, do mais amplo movimento de investigação, dinamização e apresentação pública de todas as formas culturais existentes em Angola, sem quaisquer preconceitos de carácter artístico ou linguístico, o que viabilizou a riqueza de experiências na diversidade que é hoje a literatura

angolana. É neste espírito que disponibiliza os escritores para a escolha dos meios expressivos que melhor lhes aprouver, sem complexos de subalternidade em relação ao chamado realismo socialista.

São depoimentos como esses que validam a nossa afirmação de que, ao falarmos de Neto, estamos, indubitavelmente, diante do grande poeta da literatura angolana, cômico de sua estética e de seus objetivos literários. Vejamos o próprio vate através de alguns trechos seus sobre literatura:

Todos nós, creio, que concordamos em que o escritor se deve situar na sua época e exercer a sua função de formador de consciência, que seja agente activo de um aperfeiçoamento da humanidade.

(...)

Porque não se pode esquecer o novo factor histórico introduzido na realidade angolana e constituído pela independência e pela liberdade.

(...)

Durante as lutas de libertação nacional, houve tentativas sérias de seguir o novo caminho. Mas sem resultados significativos. Porquanto, a reconversão cultural não pode ser feita pelas nossas condições, em uma só geração. O esforço, eu estou seguro disso, será feito. Mas os seus efeitos só se farão sentir muito mais tarde, quando as condições materiais forem suficientemente determinantes de uma nova consciência.

(...)

Significa viver a vida do povo e, para os que têm preocupações literárias, saber retirar dos sentimentos, das aspirações e dos momentos, da História, os elementos necessários para a sua tarefa artística (NETO).

É importante percebermos como Agostinho Neto, ao modo de Oswald de Andrade, constrói um pensamento antropofágico sobre a cultura angolana, sem chauvinismos, uma forma alargada e consciente de ver as coisas, de compreender as transformações. Em seu discurso realizado quando da tomada de posse dos membros da União dos Escritores Angolanos, realizada em 08 de janeiro de 1979, declara: “Evidentemente, a cultura não pode inscrever-se no chauvinismo, nem pretender evitar o dinamismo da vida”. Esse olhar antropofágico não diminui a sua noção de angolanidade, apenas o distancia das incursões estereotipadas do “realismo socialista”:

Se os estimados camaradas e colegas me permitem, direi que não podemos cair em esquemas ou estereótipos como os teóricos do realismo socialista. A par de nossa capacidade nacionalista, teremos de intervir de modo a inscrever-nos no mundo. À medida que formos assumindo a realidade nacional.

(...)

A cultura angolana é africana, é sobretudo angolana, e por isso sempre consideraremos ultrajante a maneira como o nosso povo foi tratado por intelectuais portugueses.

(...)

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

Mais adiante, o ensaísta Neto propõe a democratização dos debates acerca das ideias culturais provindas do novo *status quo* de Angola: “Penso que é necessário o mais alargado possível debate de ideias, o mais amplo possível movimento de investigação, dinamização e

apresentação Pública de todas as formas culturais existentes no País, sem quaisquer preconceitos de carácter artístico ou linguístico”.

Muitos dos aforismas dos manifestos Pau Brasil (1924) e Antropófago (1928), de Oswald de Andrade, vamos encontrar em toda a poesia de Angola do período da *Mensagem*, notadamente em Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz.

Sobre a literatura produzida no período em questão, assim se expressa Mário de Andrade, no prefácio que faz à *Antologia temática de poesia africana: canto armado*:

A poesia continua a ser o domínio privilegiado e o mais imediato da expressão literária de libertação nacional.

(...)

Tomando a forma de lamento lírico, de elegia ou de epopeia, essa poesia constitui a referência primordial da tradição literária da resistência africana.

(...)

Esses poetas cantam uma realidade que em breve será ultrapassada pela própria evolução do combate político.

(...)

É assim que, por volta de 1960, a poesia africana de combate se caracteriza por uma temática pan-africana.

(...)

Noutros termos: realiza-se a coincidência entre o engajamento político, a presença física no próprio terreno da luta e a expressão militante na poesia.

E, para ilustrar, faz citações de versos de Agostinho Neto: “Violência/Vozes de aço ao sol/Incendeiam a paisagem já quente”, pois é da materialização do compromisso com a luta armada que “elabora-se também uma nova temática da expressão literária”, no dizer de

Andrade. E aqui devemos ressaltar “os novos actores sociais na cena da história: o povo e, no seu seio, os guerrilheiros. Constituindo a luta armada um facto cultural por excelência, ela introduz, acima de tudo, as condições físicas, materiais e intelectuais da liberdade de criação”. Nas regiões libertadas, ao contrário, a característica essencial da poesia advém da sua linguagem clara e direta.

É preciso salientar, diante dessas citações, que a poesia de combate não dispensa o exercício técnico da poesia. Continua o crítico, “Entretanto, a força de inspiração e o talento poético individuais superam muitas vezes a falta de vivência no terreno da luta”. (ANDRADE, 1979)

Se pegarmos esses fragmentos e outros do mesmo ensaio, teremos um manifesto da poesia africana de língua portuguesa numa vertente similar aos de Oswald de Andrade, embora as circunstâncias históricas fossem bem diferentes umas das outras.

Sobre a presença da música e da dança na obra de Agostinho Neto assim se reporta Xosé Lois García:

Só as vozes, sen ningún instrument nen danza, elevan este himno monódico polo futuro, pola paz e o amor dunha Africa unida, Agostinho Neto insiste, tanto na ancestralidade como no universo telúrico da realidade de Africa. É un dos poetas africanos con maior insistencia sobre a importancia da “Negritude” e da africanidade que a expresa con todo sentimento que flúe do seu ser africano e que se manifesta na danza e nos canticos que, mais que estar ao servizo dun ritual, están manifestando a emanación dun pensamento e dunha pauta social e espiritual de conducta. Esta africanidade, en todos os seus compoentes, lexítiman esa unción continental que revela o poeta nos seguintes versos:

Sim!

à interrogação mágica de Talamungongo
do Cunene ou do Maiombe,
ao sonoro cântico de ritmo subterrâneo

e dos chamamentos telúricos;
aos tambores
apelando para o fio da ancestralidade
esbatida aqui e além;
ao ponto interrogativo de Madagáscar.

Para García, como para nós também, a dança e a música funcionam como sustentação poética na obra de Agostinho Neto. No entender do ensaísta galego, os tam-tans e os batuques são linguagem viva e certa de todos os grupos sociais de África, não apenas nos cerimoniais, mas também para emitir mensagens de guerra ou de paz. Essas manifestações, tanto na dança como na música, estão vinculadas à grande mensagem da poesia africana, em particular, à de Agostinho Neto, impregnada de boa dose musical. E, para ilustrar, cita alguns versos do poema “Sábado nos musseques”; são eles: “Ansiedade/no som da viola/acompanhando uma voz/que canta sambas indefinidos/deliciosamente preguiçosos/pejando o ar/do desejo de romper em pranto”. São muitos os exemplos dessas imagens na poesia de Neto, pelo que completemos com mais um exemplo citado por García: “Fogueiras/Dança/Tam-tam/Ritmo/Ritmo na luz/ritmo na cor/ritmo no som/ritmo no movimento/ritmo nas gretas sangrentas dos pés descalços/ritmo nas unhas arrancadas/Mas ritmo/ritmo/Ó vozes dolorosas de África!”. Todos esses exemplos nos fazem lembrar a poética de Guillén, de Solano Trindade e de Fred Souza Castro.

Segundo Eduardo Socha, em artigo publicado na revista *Biblioteca Entre Livros*, de novembro de 2007, “Nas línguas banto, a palavra que designa ‘dança’ também é usada para ‘música’. O intérprete não deve apenas produzir sons; deve movimentar o corpo”, assim “dança” e “música se (con)fundem, representando uma só forma de comunicação com os ancestrais ou entre as comunidades, de confraternização, de plenitude, de guerra ou de paz.

1.3. António Jacinto: do lúdico remanescente ao neorrealismo africano (ou o poeta do Tarrafal)

1.3.1. Perfil biobibliográfico e literário

... a maior parte dos poetas tem sido capaz de manter um contato mínimo com as populações do seu meio e identificar-se, traduzir a vida desses homens nos seus poemas. Assim o sentimos quando lemos os belos versos de Viriato da Cruz, de António Jacinto ou de Costa Andrade. (Agostinho Neto)

... Os novos poetas foram cantando, com voz própria, a terra angolana e as suas gentes.

António Jacinto escreve então alguns dos mais belos poemas do Movimento, com temas que se inscrevem tanto no mundo urbano como no mundo rural. Deste, dá-nos o escritor, entre outros poemas, a “Carta de um contratado”, onde nos transmite a angústia do homem do campo, saudoso, longe da terra e da sua amada, escolhendo o poeta, com precisão, as palavras e as imagens, a forma, em suma, que melhor poderia servir o tema. (Carlos Ervedosa)

António Jacinto do Amaral Martins levava um fato, calça e casaco, no dia do julgamento político em que apanhou uma pena que o levou a conhecer Cabo Verde pelo lado do Tarrafal. Ontem, ao tomar posse de Ministro da Educação e Cultura, António Jacinto envergava o mesmo fato. Seria o mesmo? Não sei. Só sei é que o Jacinto que estava dentro do fato era o mesmo do “Grande Desafio”. (Ernesto Lara Filho)

Assim nasceu a literatura angolana moderna, distinguindo-se os primeiros poetas que começaram a decifrar o real quotidiano: Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto. A geração da *Mensagem* entoou, com efeito, o novo canto da angolanidade. (Mário de Andrade)

António Jacinto, cujo nome completo é António Jacinto do Amaral Martins, é, para alguns críticos da literatura angolana, um dos poetas mais completos de sua contemporaneidade lírica, também cognominado “um poeta nacional de Angola”. Jacinto nasceu no dia 28 de setembro de 1924, no mesmo ano em que morre Lenin, e dois anos depois do nascimento de Agostinho Neto. Já na infância, começa a perceber as contradições da sociedade de sua época, quando surgem as primeiras lutas sociais e que os dominadores

aproveitam para manifestar que se trata de um conflito de luta racial. Jacinto pertence a uma família portuguesa que se instala em Angola “e que não deve ter tido um papel chave no processo colonial. Deve ter sido uma dessas famílias coloniais que não estiveram implicadas com dinheiros, nem com grandes propriedades e não aderiram à política salazarista”, segundo García. A sua família muda-se para o meio rural de Cambombo, onde não havia escola. António Jacinto, como ele mesmo fala na entrevista dada a Michel Laban, passou a infância no interior de Angola, isolado, e só aos 9 anos vai para uma escola primária em local mais avançado, embora o então menino já soubesse ler e escrever. Chega a Luanda em 1937, com 13 anos de idade, e, embora o mundo se alargue com a chegada à cidade grande, logo tudo se torna pequeno de novo em face do resto do mundo: estoura a Segunda Guerra Mundial. Declara Jacinto: “Uma carta da Europa para Luanda, ou de Luanda para a Europa demorava seis meses de barco! Viesse donde viesse, tinha que ir à África do Sul, onde era aberta, era lida, colocavam lá mesmo uma fita a dizer que tinha sido aberta, depois é que vinha para Angola”.(LABAN, 1991. p.161)

Seu poema “O grande desafio” evoca os anos 30 vividos entre a segunda vila e Luanda, que foi escrito, segundo o autor, no ano de 1953, juntamente com outro poema que se perdeu: “Não”. Foi a mãe a sua primeira professora, que o fez aprender na velha “*Cartilha Maternal*”, do clássico português João de Deus. Segundo García:

Só aos nove anos foi para a escola do Golungo, povoação rural dedicada à produção de café. Nessa escola experimenta a primeira fase repressiva que os meninos tinham que suportar. Ele diz estas palavras patéticas: “Nos três anos seguintes, a toque de vara e palmatória de um professor, tive de andar, e andei...” Este comportamento, originário da Inglaterra e difundido em Portugal, volta a ser potenciado pela reação salazarista, para reprimir, alienar e castrar os espíritos que terão, mais tarde, eco de liberdade. (GARCÍA, p.8)

Sua mãe lia, para o futuro poeta e combatente, João de Deus, Tomás Ribeiro, António Nobre e Guerra Junqueiro, entre outros. Foi nesse ambiente familiar, cercado pelos desenhos

que relatavam o drama e o combate do povo espanhol, pendurados nas paredes da sua casa, na verdade, reproduções dos desenhos do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828), sobre a invasão espanhola em 1808 pela França de Napoleão. Segundo García, essas reproduções impressionaram a criança pela semelhança com as imagens do quotidiano angolano e o levaram a sentir um grande repúdio pelo dramatismo daqueles quadros e, também, a sentir-se envolvido num universo vergastado pela ocupação de Angola. Para García:

Este universo vivencial vai ser ampliado psicologicamente ao acentuar-se a descoberta de outros submundos contemplados e não imaginados. A criança, António Jacinto, vive num mundo real, não abstracto. Estes valores das gentes angolanas fá-lo superar os das leituras iniciadas dos escritores portugueses que a sua mãe lhe tinha ensinado. Depois começa a autoestimular-se para narrar com todo o impacto o misterioso mundo das suas vivências, dos grandes contrastes que oferecem certas regiões angolanas e, no meio de tudo isto, aparece o drama dos negros.

A primeira escrita de António Jacinto tem já um cunho que marcará, para sempre, um compromisso em prol dos marginalizados, face àquela escrita oficialista e contra as exaltações do colonizador. Como ele mesmo diz: "Escrever por ofício e por obrigação: uma forma fácil de combater. Combater sempre, escrever sempre". Isto é a perfeição: escrita para ser arma de combate contra as contradições; escrever sobre a problemática nas suas mais diversas faces. "Escrever para os outros, escrever pelos outros".

No período que vai de 1933 a 1946, pouco sabemos da sua vida. São anos em que o poeta estava, de fato, encubando uma nova semente; contribuindo para essa sementeira que florirá na terra angolana a partir de 1948. Para Angola, o ano de 1948 é uma data-chave para a dinamização literária de cariz político-social; nesse ano, vem a lume o "Movimento dos Novos Intelectuais de Angola", cujo lema era: "Vamos descobrir Angola!", como já dito acima, e nele António Jacinto terá um papel-chave em sua criação. Há, nesse sentido, uma

intenção unânime na descoberta das essências negadas pela presença estrangeira e de reencontro com o passado.

Nos primeiros anos da década de 50, António Jacinto está integrado numa literatura que irá colhendo força e altura na investigação dos problemas concretos que tem a sociedade angolana. Assim, podemos contemplar o jovem escritor sob vários parâmetros, que partem desde o centro dessa problemática. Em 1951, integra-se ao grupo que criará a revista *Mensagem*, tendo uma presença-chave, como contista, como poeta e como jovem: princípio do seu componente carismático. A essa revista vai-se integrar toda uma geração de pessoas, com certa qualificação e com vontade de conhecer e construir coisas novas para definir e concretizar a realidade do país. A década de 1950 marcará uma fase surpreendentemente vanguardista, já de todos conhecida com a alcunha de geração da *Mensagem*. Além de Jacinto, há muitos nomes que não se esquecem facilmente: Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, Maurício de Almeida Gomes, Aires de Almeida Santos e Mário António, entre tantos outros. Quase todos os participantes escreviam poesia. A poesia era uma arma, a palavra era dissimulada e tinha variadas mensagens, conforme García.

Seu primeiro texto é "Vôvô Bartolomeu", escrito em 1946 e publicado em 1960. Segundo o escritor português Manuel Ferreira, "É uma espécie de apólogo, de fábula didáctica, apontando para o realismo socialista. A manipulação dos ingredientes sociais e humanos opera-se numa linguagem que contém já em si os sinais transgressivos da norma, adequados às falas dos personagens ("logo no meio-dia"), no recurso ao hibridismo linguístico ("Mano Santo ia Kifumbe"), na revelada consciência de vários níveis de língua, para não referirmos já a utilização da ironia, através da função metalinguística (a propósito do verbo "chover" e "chorar")" (in García, pp. 9-12).

É membro fundador do MPLA (1956), foi detido em 1959 e condenado a 14 anos de prisão, dez dos quais passa no campo de concentração de Tarrafal, no arquipélago de Cabo Verde, onde se encontravam vários intelectuais angolanos, como Luandino Vieira, Uanhenga Xitu e tantos outros. Ali escreve quase toda a sua obra poética, sobretudo o livro que legitima o título de sua presença na prisão: *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*. O primeiro poema está datado de 10.08.64, a bordo do "Quanza" (enfermaria-prisão); todos os demais

foram escritos e datados no campo do Tarrafal (C. T. Chão Bom), com exceção do último, datado de 14.07.75, cinco meses antes da Independência Nacional. Em 1972, alcança a liberdade, porém é mandado para Lisboa, onde passa a viver sob vigilância da PIDE. Trabalha, durante um ano, como técnico de contabilidade. Em 1973, foge de Portugal e junta-se novamente ao MPLA, onde presta serviços no Centro de Instrução Revolucionária.

Após a independência, Agostinho Neto convida-o a integrar o Conselho de Ministros, como Ministro da Educação e Cultura. Em 1979, ganha o prêmio Lótus, outorgado por uma organização de África e Ásia. Foi também membro fundador da União dos Escritores de Angola. Faleceu em 1991.

A poesia de António Jacinto corresponde a uma poética que reflete os problemas de seu tempo, do homem na sua dimensão mais profunda, tanto no ponto de vista político-social, quanto no cultural. Dentro desta perspectiva nacionalista, revolucionária e cultural, em seus poemas, encontramos, muitas vezes, traços de nacionalismo pleno, como bem exemplifica “Carta de um contratado”, e, com muito requinte técnico, não nos enganemos, boa parte dela.

1.3.2. António Jacinto: o poeta e sua poesia

Aqui está um poeta dos mais traduzidos e divulgados de que dispõem as áfricas que escrevem em português, sendo dos mais representativos com que pode a literatura angolana contar, condições que garantiram a António Jacinto o carisma de um lugar de especial relevo no quadro da nossa poesia contemporânea.

(...)

É a poesia desta opção que Jacinto propõe de um modo que se enriquece num leque de informações que criam um clima de identidade. A onomatopeia desempenha entretanto um papel muito peculiar no reconhecimento dessa identidade, que funciona também pela “negação da negação” como no caso da «Carta dum Contratado». Todas estas referências sofrem uma apropriação, um quefazer semântico, para serem um poema “que já quer/e já sabe.(David Mestre)

A obra de António Jacinto é constituída das seguintes publicações: *Poemas*, 1961, *Vôvô Bartolomeu*, 1979, *Poemas*, 1982, *Em Kilunje do Golungo*, 1984, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, 1985, *Prometeu*, 1987, *Fábulas de Sanji*, 1988. A edição que tomamos como fonte de pesquisa, publicada pela Nóssomos, cujo título é *Poesia (1961-1976)*, na parte de referências bibliográficas, não faz constar a edição de 1982, possivelmente por ser a mesma de 1961.

A *obra-corpus* deste trabalho, editada pela Nóssomos está dividida em quatro partes e reúne os poemas escritos até 1961, não datados e os poemas de *Sobreviver no Tarrafal de Santiago*, que, por sua vez, divide-se em três conjuntos: *Tarrafal em redor*, *Tarrafal interior* e *Tarrafal lírico*, cada conjunto com sua especificidade, como veremos a seguir.

Compete-nos nesta parte investigar as semelhanças e dessemelhanças que há entre a poesia de António Jacinto e de Agostinho Neto dentro do bloco maior que compõe o movimento da *Mensagem* como teorização para situar a literatura angolana dentro do contexto das literaturas de língua portuguesa, analisando sua estrutura, sua linguagem e seu conteúdo, a fim de detectar a possibilidade de sua inscrição no cânone dessas literaturas ou, ao menos, no de Angola, que só há pouco se esboça. É nessa linha, sem querer auferir medições de valor entre os poetas e sua obra.

Para David Mestre, Jacinto é um “Poeta cuja produção rescende à terra de que nasceu cantor, escritor de obra magra mas farta de sortilégios patrícios, há nos seus versos o toque de simplicidade e profecia de toda a grande poesia. Realizada a profecia, eles permanecem em sua inteira garantia, prontos a ganhar a rua, falar connosco, falar-nos de 'nós mesmos'”. Companheiro, na vida e nas letras de outro poeta nacional, Agostinho Neto, e de Viriato da Cruz também, Jacinto, como veremos, é um poeta que se divide entre sua gente e seu próprio eu: suas angústias e inquietações, haja vista o longo tempo que esteve preso no Tarrafal.

1.3.3. As canções de “minha gente”

Porém, a grande importância deste livro de poemas de António Jacinto, não advém única e principalmente das circunstâncias históricas da sua I edição. O valor inestimável desta Poesia cresce da sua qualidade intrínseca e do seu significado no quadro global da luta de libertação nacional e ainda do papel desempenhado por ela no apelo, consciencialização e mobilização do povo angolano para o seu inalienável combate pela própria identidade e dignidade reencontrada.

(...)

A Geração da *Mensagem* e o seu grito «Vamos descobrir Angola», teve em António Jacinto o mais directo e incisivo dos grandes poetas que lhe deram corpo. Aos escritos paternalistas dos escribas coloniais, à poesia alienada de uns poucos, Jacinto opunha o vigor de uma opção angolana. Vigor e altura, qualidade que não sofria sem ridículo qualquer comparação. E porque o eco da qualidade e do vigor era sobretudo a verdade das «terras sentidas» de Angola, o Grande desafio do povo à condição terrível da miséria e da exploração em que vivia, a poesia de António Jacinto, com a de Agostinho Neto e Viriato e mesmo a de outros que vieram a «trair sem amor» tornou-se bandeira preenchendo o sonho. (Costa Andrade)

Na primeira parte, composta de 14 poemas, o texto que a abre leva o título de *Descobrimento*, e é dedicado “à Rua da Pedreira” e representa, numa linguagem que lembra a do poeta brasileiro Manuel Bandeira, a autoanunciação do descobrir-se poeta, o soltar a voz para um novo horizonte que se espalhará pelos poemas seguintes, mais elaborados e curtos uns, outros mais longos e narrativos. Nos primeiros, predomina a metalinguagem num transcurso existencial e humanista que se fortalecerá nas outras partes da antologia. Nos mais longos, prevalecem os encantos da terra natal, as suas mazelas, a denúncia da exploração do homem pelo homem, as distorções sociais, os desencontros da vida e a incerteza do futuro, ou a certeza não desejada. A descoberta é porquanto uma forma de humanizar-se, de elevação, de poder, que o distinguirá dos outros poetas.

A partir de “Canção do entardecer”, cognominada de “Cantiga de roda”, teremos a

valorização dos cantos populares, que expressam o sentimento da angolanidade, a valorização da língua materna e da linguagem popular do português angolano como fontes de embelezamento do artefato poético, como fizeram os modernistas da Semana de Arte Moderna de 22 no Brasil. Há também destaque para as histórias populares como a de Teresa, de “Era uma vez”, muito parecida com a do poema de Jorge de Lima “Essa Negra Fulô”; é visível a premonição das crianças sem futuro como se insinua em “Naufrágio” e em “Pântano”, na representação da figura feminina, condenada à prostituição, a evocação dos primeiros amores em “Vadiagem” e as lembranças das coisas simples vividas na meninice, restando um agora dos destinos dos velhos amigos dispersos na indiferença existencial, como nos fala “O grande desafio”, todos esses poemas carregados de um lirismo pungente, na linha dos poetas românticos ou sentimentais como o já citado Manuel Bandeira, porque aqui não falamos de movimento literário, mas de intervenção estética na construção do texto.

Dessa primeira parte, podemos destacar os poemas “Castigo pro comboio malandro”, “Carta dum contratado”, “Monangamba” e “Poema da alienação”, este aproximando-se muito de outro poeta brasileiro neoconcretista Ferreira Gullar. Nesses poemas, vamos encontrar um eu poético mais próximo da poesia de Agostinho Neto, mesmo que ainda timidamente. As onomatopeias, a linguagem popular e a fala materna se entrecruzam numa riqueza vocabular para fazer a denúncia dos maus-tratos dispensados aos negros, iguais aos animais em determinados momentos.

Ainda sobre “Castigo pro comboio malandro”, percebemos nele, além da aproximação com poetas brasileiros como Manuel Bandeira em “Trem de ferro”, poema já citado neste trabalho, ressalvadas as devidas proporções, uma vez que a sua posição política é mais acentuada, já a partir da tipificação do comboio “malandro” e da denúncia da animalização do negro elevado à condição de “boi”, um ser “sem respeito”; por isso, não nos enganemos com a falsa ingenuidade do eu lírico, notamos um poema que caminha sob a luz da voz netiana, embora sem o seu vigor ainda.

Veamos o que diz David Mestre sobre ele:

É do que encontramos indícios no poema «Castigo pro Comboio Malandro»: Esse comboio malandro/passa/passa sempre com a força dele – diz, lançando mão de uma linguagem que desponta da domesticação da língua portuguesa por uma geogramática nacional e que assume deste modo logo uma primeira sintonia com o receptor. No entanto, o poeta joga ainda na ênfase e recorre à representação onomatopaica: ué ué ué /hii hii/te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem.

Assim o poema desdobra-e entre estas duas operações até encontrar o desfecho progressivamente sugerido: Comboio malandro / você vai ver só o castigo / vai dormir mesmo no meio do caminho. Há nesta poesia uma relação de causa-efeito de maior enlevo quanto mais conseguida. (pp. 29-30)

Por vezes, o eu poético assume a voz dos contratados que sequer sabem escrever ou ler e leva seu canto de dor às suas amadas, como no belo poema “Carta dum contratado”. Aqui, também, deparamo-nos com uma linguagem simples, carregada de imagens sutis que refletem, mais uma vez, a denúncia da opressão patrocinada pelo governo fascista português. O poema torna-se importante porque acentua o grau de abandono do colono no plano educacional e que, aos olhos do leitor desprevenido, soa ainda mais como “poético”, aí residindo a ironia de Jacinto, que, por vezes, engana até conhecedores próximos de sua obra.

Vejamos o que diz David Mestre:

“Carta dum Contratado”, outro dos textos fundamentais da obra que tratamos como do conjunto da poética “mensageira”, organiza-se por sua vez num modelo que caldeia a clássica balada com a denúncia e o protesto social. Expediente utilizado com excelentes resultados por brasileiros como Jorge de Lima. ou Raul Bopp, entre outros.

(...) O mesmo processo assiste igualmente o «Poema da Alienação», «Monangamba» e «O Grande Desafio». Em qualquer deles se combina o fluir de uma lírica depurada e interferida pela metáfora luxuriante de

símbolos locais (característica dos poetas e contistas empenhados na senha Vamos Descobrir Angola) com a demonstração pelo absurdo do drama que a aberração colonial enquadra. (pp. 30-31)

Ainda sobre este mesmo poema, temos também o depoimento de Ervedosa, para quem Jacinto “escreve alguns dos mais belos poemas do Movimento”. O crítico está a referir-se ao grupo da *Mensagem*. Costa Andrade também chama a atenção para o valor que reside na elevada realização plástica que os anos de 48 viram surgir, notadamente na obra de Jacinto e dos seus companheiros da *Mensagem*, “pedrada violenta e de rotura definitiva no bolor da escrita colonial”. António Jacinto escreve sobre temas que se inscrevem tanto no mundo urbano como no mundo rural: “Deste, dá-nos o escritor, entre outros poemas, a “Carta de um contratado”, onde nos transmite a angústia do homem do campo, saudoso, longe da terra e da sua amada, escolhendo o poeta, com precisão, as palavras e as imagens, a forma, em suma, que melhor poderia servir o tema, conforme Carlos Ervedosa.

Evidentemente esses dois poemas nos conduzem a uma provação do processo enunciático do eu lírico: sua enunciação e o enunciado, perfilados pelas metáforas e imagens carregadas da pseudossimplicidade com que Manuel Bandeira coloriu boa parte de sua poética.

Se compararmos, porém, com a poesia de Neto, especificamente os três primeiros poemas de *Sagrada esperança*: “Adeus à hora da largada”, “Partida para o contrato”, “Sábado nos musseques”, mais “Comboio africano”, verificaremos que este é mais incisivo na condução de sua mensagem, mais direto, sendo ambos bons poetas, e os poemas de alta grandeza, prevalece no “poeta Presidente” a sedução, ou melhor, a advertência, a incitação, o convite à insurreição em busca da liberdade, enquanto o eu lírico de Jacinto se anuncia mais sutil e melancólico, não se eximindo, como já dito, de denunciar, também ele não fugindo aos objetivos dos “Novos Intelectuais de Angola” e sua máxima “Vamos Descobrir Angola!”, onde o “descobrir” pode ser muito bem substituído por libertar. Em Neto, lemos “Lento caricato e cruel/o comboio africano”, enquanto em Jacinto: “Comboio malandro/você vai ver só o castigo/vai dormir mesmo no meio do caminho”.

Em “Monangamba”, musicado por Rui Mingas, fica mais explícito o brado do negro contra a exploração do branco e a fuga que aquele faz através do álcool. Segundo o próprio poeta, em entrevista a Laban, “‘Monangamba’ foi construído na serração de madeiras onde eu trabalhava. Em frente da serração passava a linha de caminho-de-ferro. Eu estava no escritório, saí e vim para onde passava a linha. O pessoal estava a descarregar madeira. Eu a í fiz um recuo para o mato, para o interior, e lembrei-me das lendas dos kifumbes, da convicção de que quem tem barriga grande tem muito dinheiro, que o dinheiro é feito pelos pretos, etc. Lembrei-me do estribilho muito grande do “Monangambééé” e não sei se o escrevi lá mesmo no escritório, ou se o construí e, quando cheguei a casa, o escrevi... Mas foi nessas circunstâncias, foi no trabalho mesmo...”(1991, p.168). Aqui estamos diante de um poema mais próximo da poética netiana:

Naquela roça grande não tem chuva
é o suor do meu rosto que rega as plantações;

Naquela roça grande tem café maduro .
E aquele vermelho-cereja
são gotas do meu sangue feitas seiva.
O café vai ser torrado,
Pisado, torturado,
vai ficar negro, negro da cor do contratado

São reclusos mais incisivos, o “monangamba” é o mesmo “operário em construção” de Vinicius de Moraes, é o mesmo “Mussunda amigo”, a mesma “quitandeira”, o mesmo “velho negro” (aviltados em sua dignidade humana) de Neto. O que os diferencia é a forma de se revoltar contra o “branco opressor”: “Monangamba” pede: “Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras/ Deixem-me beber marufo, marufo/ e esquecer diluído nas minhas bebedeiras”; o que não se revela nos oprimidos de Neto e Vinicius. Assim se refere Luandino Vieira a esse poema: “Com a ajuda do António Jacinto que à distância e aos domingos de manhã nos ia subtilmente orientando e enquadrando via literatura para a “outra coisa (...) ...poemas como “Monangamba” (...) onde (...) pela primeira vez as massas trabalhadoras

aparecem na literatura ... Ainda sobre o mesmo poema, assim se expressa Alfredo Margarido:

(...) e o poema de António Jacinto «Monangamba» é o exame das essências do contratado e, também, a soma das alienações parciais que acabam por lhe devolver a consciência da sua miséria, a consciência das suas necessidades. O poema de António Jacinto pretende, naturalmente, ultrapassar o plano do descritivo, embora aprofundado, e apresenta-se como um trabalho de encorajamento, de educação, que o incita a desafiar as leis que o reduzem a uma servidão. (MARGARIDO, p.279)

Os poemas “Era uma vez”, “Naufrágio”, “Pântano” e “Vadiagem” compõem um quadro de frustrações amorosas e existenciais que se misturam à saudade dos bons tempos de rapaz, da juventude tocada a viola, bebidas e namoradas. O primeiro nos remete às histórias populares; no caso, “Vôvô Bartolomeu”, já velho, recorda os tempos “d’Ambaca” em que se perde de amores pela “mulata Teresa”, que nos traz à memória a história da “Negra Fulô” de Jorge de Lima, que, depois de acusada pela Sinhá de tudo de errado que acontece no sobrado, termina por seduzir o seu senhor:

Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!

(...)

O Sinhô foi açoiar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dêle pulou

nuinha a negra Fulô.

(...)

Ó Fulô! Ó Fulô!

Cadê, cadê teu Sinhô

que Nosso Senhor me mandou?

Ah! Foi você que roubou,

foi você, negra fulô?

No cancionero italiano há também uma fábula cantada por Carlos Alberto Salustre, Trilussa, chamada “A levada Teresa”; na de Jacinto, cujo título denuncia o caráter anedótico, vamos encontrar:

A história da Teresa mulata...

Hum ...

Vôvô Bartolomé elanguescido em carcomida cadeira

Adormeceu

O sol se coando da mulembeira veio brincar com as

moscas nos lábios ressequidos que sorriem

Xiu! Vôvô tá dormindo!

... O moço d’Ambaca sonhando...

Percebe-se no final do poema a fusão do “moço d’Ambaca” no “vôvô Bartolomé” que são o mesmo, representando, talvez, a decadência da antiga burguesia angolana.

Os poemas “Naufrágio” e “Pântano” representam a premonição e denúncia das crianças pobres angolanas (“Foi à praça roubou cola /Foi à praia tomou banho /Pedi um doce ao doceiro/e na venda da Baixa olhando, olhando, /uma boneca grande/sonhou com muito dinheiro”), condenadas a se prostituírem: “há-de amadurar tristemente cedo/à luz radiosa do sol quente.../...às mãos impuras da rua...” (...) “hoje faz tudo tudo tudo/inda tem

a alma cheia de desejos/ a pensar ai a imaginar outros beijos...”. A própria referência simbólica dos termos “naufrágio” e “pântano” já nos remete a uma conotação de desprezo, perder-se, afundar-se, lodo, baixeza, dentre outras acepções.

Fechando esse conjunto, temos “Poema de alienação”, como explícito no título, mais direto, dentro da linha marxista, reinterpretado de Hegel, significando em linhas gerais a exploração do homem pelo homem: o trabalho que deveria dignificar a condição humana, exerce a função contrária, desumaniza o ser, uma vez que o trabalhador não se vê como produtor de um bem comum à coletividade e a si próprio, bem a que provavelmente não terá acesso e que não é produzido por livre arbítrio, mas à base de maus-tratos, e aqui os últimos versos revelam quem são esses homens:

Mas o meu poema não é fatalista
O meu poema é um poema que já quer
E já sabe
O meu poema sou eu-branco
Montado em mim-preto
A cavalgar pela vida.

O poema, que percorre todas as instâncias espaciais e da ordem social, ainda não se fez e, diante do que constata: o branco a explorar o preto, toma consciência da realidade para reabrir novos caminhos, é o que implicitamente se insinua. Mais uma vez, nos reportamos a David Mestre:

Esta poesia socorre-se, no desenvolvimento da parábola, de recursos que emergem do cotidiano com a frescura e o vigor do seu uso corrente, expressões repescadas no rol da infância, nos pregões e cantigas de gente humilde violentamente explorada que “corre as ruas / com um quibalo podre à cabeça, entra nos cafés / amanhã anda a roda amanhã anda a roda, vem do Musseque, vai nas cordas, anda na praça trabalha na cozinha/vai à oficina/enche a taberna e a cadeia”. (p. 30-31)

Aqui temos um poema dentro da corrente netiana ou, como diria Thiago de Melo, “poesia comprometida com a minha e a tua vida”, a peregrinar por onde haja violação dos direitos do outro, quer seja no plano da relação capital/assalariado, quer seja na entrega do corpo como saída para não morrer de fome, quer seja na exploração do homem pelo homem em quaisquer circunstâncias:

O meu poema é contratado
Anda nos cafezais a trabalhar
O contrato é um fardo
que custa a carregar
“monangambééé”
o meu poema anda descalço na rua
o meu poema carrega sacos no porto.

Ou, como diria Ferreira Gullar, em seu “Poema sujo” (Escrito muitos anos depois), de certa forma antecipado pelo próprio Jacinto nos versos abaixo:

O meu poema anda na praça trabalha na cozinha
vai à oficina
enche a taberna e a cadeia
é pobre roto e sujo
vive na noite da ignorância
o meu poema nada sabe de si
nem sabe pedir
o meu poema foi feito para se dar
para se entregar
sem nada exigir

ou, como diz Drummond, em sua “Consideração do poema”: “Como fugir ao mínimo objeto/ou recusar-se ao grande? (...) Já agora te sigo a toda parte,/e te desejo e te perco,

estou completo,/me destino, me faço tão sublime,/tão natural e cheio de segredos,/tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,/o povo, meu poema, te atravessa.”.

Evoco Neto, Melo, Gullar e Drummond só para dar a dimensão que atinge a escritura de António Jacinto, o seu poder de sintetizar as denúncias que aparecerão em outros poemas, esse poema simbolizando todos os aspectos da vida corrompida em África: no mato, no mar, na cidade ou dentro do próprio ser humano. Sobre ele assim se pronuncia Alfredo Margarido:

A convicção fundamental destes poetas é, pois, que o homem total, sendo embora inicialmente o sujeito-objecto vivendo dilacerado, vivendo embora dissociado e preso à necessidade e à abstracção, nem por isso deixará de ser uma realidade. A razão fundamental da alienação, numa sociedade pluriétnica, como aliás em qualquer sociedade, reside na ordem económica e social, pelo que importa que cada um dos elementos sociais se firme numa exigência absoluta: a da liberdade total. Só deste modo o poeta pode revestir-se da exemplaridade que deseja, não por mera exigência de um ideal transcendente, mas sim por saber necessária a criação de várias zonas de equilíbrio entre o biológico e o humano, o particular e o social, no âmbito de uma execução progressiva do pessoal no projecto social. A conexão e a unidade, sempre postas em evidência, existentes entre os elementos do conteúdo, provocam a necessidade de alcançar uma plena consciência da práxis. A exemplaridade do poeta está, pois, primeiramente, na realização total, pois esta não só lhe assegura o acesso ao universal, como evidencia necessidade – e a possibilidade – de criar um mundo humano, com a efectiva participação de todos os homens.(1980, p.275)

Finaliza esta parte o poema “O grande desafio”, construído em duas dimensões: uma, que representa o passado em constatações do que foi feito da diáspora fraterno-juvenil de “Naquele tempo”, em que alguns se perdem pelos caminhos da “Casa de Reclusão”, dos “contratados de São Tomé”, mas há os que se deram “bem” na vida e ignoram, no hoje do

enunciado, até quem lhe deu guarida. Isso era o tempo do “Nunca mais! Nunca mais!”, que lembra o “Never more! Never more!” do poeta norte-americano Edgar Allan Poe. Tempo do “grande desafio”, brincadeira de infância que se perde nas lembranças das coisas simples vividas na meninice. Os desencontros da própria existência humana. Dentro, porém, dessa perspectiva universal, o poeta não deixa de salientar os problemas locais que se tornam agora sim um “grande desafio” a ser feito:

Mas talvez um dia
quando as buganvílias alegremente florirem
quando as bimbos entoarem hinos de madrugada nos capinzais
quando a sombra das mulembeiras for mais boa
quando todos os que isoladamente padecemos
nos encontrarmos iguais como antigamente
talvez a gente ponha
 as dores, as humilhações, os medos .
desesperadamente no chão
 no largo – areal batido de caminhos passados
 os mesmos trilhos de escravidões –
onde passa a avenida que ao sol ardente alcatroamos
e unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças
vamos então fazer um grande desafio...

Outro aspecto a considerar é a forma; uma vez que esses poemas são quase narrativos e aproximam-se muito da prosa, a sua linguagem torna-se mais compreensível do que em poemas que se prendem mais à elaboração da linguagem, deixando à margem o conteúdo; não que nesses poemas ora trabalhados a poeticidade termine por se exaurir, mesmo porque o ritmo, que é uma característica da poesia africana de um modo geral, ou a ela filiada, lhe garante muita musicalidade, o que comprova terem sido muitos desses poemas musicalizados, o que permitiu fossem cantados por toda a gente do país, notadamente aquela gente a quem eram endereçados: os angolanos que se insurgiram contra a opressão do Estado português e propunham a independência.

1.3.4. António Jacinto: poeta sobrevivente do Tarrafal

1.3.4.1. Em redor do Tarrafal

Estes poemas são meus. É minha terra
é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
– Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?

(...)

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.
(Carlos Drummond de Andrade)

A primeira seção da segunda parte é constituída de 23 poemas mais ou menos curtos e datados, preocupando-se um pouco mais com a elaboração da mensagem em si, contrariamente aos que analisamos anteriormente; e revelam um eu lírico apartado de seus entes queridos, ora representado pela primeira pessoa do singular, ora pela primeira do plural, um eu que busca através da poesia, de “tu Poesia” (com letra maiúscula), um sopro de liberdade.

Agora o poeta, isolado e preso no Campo de Concentração do Tarrafal, envolto na angústia de quem nada pode fazer, vê o tempo passar (e como passa lento!), por isso busca refúgio no fazer poético e através dele alça os mais variados voos para além do *topus* em que se encontra enclausurado, exilado que fora por sua participação na luta pela independência de Angola. A poesia é o sustentáculo do eu lírico e, através dela, esse eu submete-se ao sacrifício, à subsistência “dos ratos de maldição”, a interrogar-se do definhar de si próprio e do esvair-se de suas raízes, daí a angústia de quem experimenta uma realidade brutal, a

insistência em germinar a terra, por mais pedra que ela seja, tal qual o catingueiro de João Cabral de Melo Neto. Às vezes um desânimo invade-o, e este parece deixar-se esmorecer. Há, porém, no “arquipélago” da vida insular em que se encontra, sempre o vislumbre de uma “vela” (chama e/ou embarcação) que o convida ao sonho de liberdade. Tomemos como exemplo *Paisagem “concentraciônica”*:

Esta é a forma imprecisa
fusão do céu e do mar
linha que não se divisa
nos limites da paisagem insular

O Pico do Fogo é um astro
satélite dos olhos meus
suspenso no ar com lastro
de nuvens:
enovelados algodoais

Gracioso, Malagueta e montes
casas de pedra que os trepam
são fronteiras a limitar
os limites deste sonhar

Poeta – este viver é incerto
sinta-se o homem liberto
Só de meditar

No pensar que é vida que se estua
— a ilha continua

C. T. Chão Bom. 19.4.66

(JACINTO, 2011, p.51)

É o vulcão “Iona” que, quedo na paisagem, irrompe dentro do poeta como o fogo

queimando a solidão, pois que “o fogo” é “saudade viva” e não pode permitir que o marxista (“Natal na Ilha”) se renda aos quebrantos da “nova morada” e suas formas de alienação.

Destaquemos, agora, os últimos poemas desta parte: “Ah! Se pudésseis aqui ver poesia que não há”, partindo da descrição geométrica do espaço *in loco*, o eu, dirigindo-se a um interlocutor que chama de “Mãe”, faz um paralelo entre o “aqui dentro” e o “lá fora”. Através da negação, estabelece-se a afirmação: a poesia, associada às coisas boas: à liberdade, à luz, rarefaz, paradoxalmente, as ausências, a morte, a tristeza e a “poesia que não há”.

As antíteses e as hipérboles dão assim uma visão surrealista ao poema que se transmuda no objeto de desejo, só alcançável através da arte poética, mesmo que negada: “Num cavalo de nuvens brancas/O luar incendeia carícias/E vem, por sobre meu rosto magro deixar teus beijos Mãe, teus beijos Mãe/Ah! Se pudésseis aqui ver poesia que não há!”.

O poema “Paisagem” é uma espécie de delírio de entrega à “paisagem” que não muda, à solidão que se intensifica com a reformulação ou reconstrução do poema de forma ainda mais sintética do que já o é; parece-nos um exercício poético como necessidade de expiação.

Em “Até mim”, encontramos pela primeira vez uma referência explícita do todo África como temática e apelação de liberdade coletiva. A revelação do sofrimento do povo africano se intensifica no poema “Ilha do Sal”, com as ricas imagens, através dos neologismos e das referências bíblicas, nas figuras do “sal” e de “Job”: que são o “Sal desta Ilha” e, ao mesmo tempo, o “Sal desta Vida!/E o sofrido povo-solferido/criamado à imagem de Job.../E a solidão, ano empós ano”, que corroboram a tragicidade a que foi impelida essa gente. Dilatemos os neologismos: o “sal desta Ilha” é o mesmo “sal desta Vida!”, dito assim com clamor da pontuação; e o “sofrido povo” é “povo-solferido”: ferido a sol e sal, monossílabos que por si sós intensificam a dor desse povo criado e amado como “Job”, sem, evidentemente, o que Deus a este ser bíblico lhe devolveu.

Aqui, para Ovídio Martins, temos a paisagem exterior, de fora, mas que se infiltra no âmago do poeta de forma extremamente dolorida. O eu, no entanto, mostra-se crente, não como “Job”, nas transformações, por mais que claudique em alguns momentos. Podemos

concluir que é a primeira convocatória direta ao povo africano, embora já em 1975. É um convite à humanização desse “homem-pedra”, desse homem “sal” e “sol”.

Ao compararmos sua poética com a de Neto, notamos, surpreendentemente, que António Jacinto tende a uma poesia mais filosofante, mais reflexiva, fruto evidentemente de sua condição de prisioneiro, enclausurado que estava no Tarrafal, à espera, como Job, da concretização do dito por Agostinho Neto em seus poemas mais agudos “Adeus à hora da largada”, “Confiança”, “Aspiração”, “Mussunda amigo” e “Caminho das estrelas”, para ficarmos apenas nesses cinco. Já afirmamos atrás que a poética de Jacinto tem vários contornos, conforme vamos esclarecendo, mas sem fugir em seu todo de sua marca de nacionalidade.

1.3.4.2. No interior de Tarrafal

Esta parte, *Tarrafal interior*, compreende uma coletânea de 24 poemas, sendo dois reescritos, “Censura” e “Alda Lara”, todos versando sobre o *locus* que se insere entre as muralhas da prisão do Tarrafal, em Santiago, Cabo Verde, os temas serão similares aos das poesias já interpretadas: a censura, acompanhada da permissividade corrupta, a liberdade, revelando um eu poético como construtor do mundo, nesse coro, também irmanado com a coletividade negra africana tão largamente comercializada para todos os continentes como mão de obra escrava.

Por mais pessoais que soem esses cantos, perpassam por eles o ideal de “Liberdade” e o combate à opressão. O eu lírico, construtor do mundo, como explícito em Agostinho Neto, nesse coro também irmanado com a coletividade negra africana, reivindica “As minhas mãos colocaram pedras/nos alicerces do mundo/também mereço o meu pedaço de pão”, e Jacinto: “Nas tarefas da construção do mundo/aqui estou de novo/unido/na procissão das vontades/alavancas em aplicação comburente/aqui estou de novo/presente”. A poesia é sempre vista como arma de combate, “suma poêmia imperecível/-digo-vos que sou perigoso quando/na força viril do meu verso/Espero!” e como construtora da paz universal. Ela, a

poesia, é de tal forma significativa para o poeta que chega a ganhar uma expressiva conotação fecundante de humanidade.

Há na poesia de Jacinto um perene diálogo com a arte poética e com outros companheiros do “lutar com palavras”, como diz Drummond. Um lidar às vezes experimental, cúmplice. A poesia personificada torna-se confidente, amiga e conselheira. Dessa entrega à poesia e aos companheiros e companheiras poetas, advém, como em “Alda Lara”, a consubstanciação da amizade em face das perturbações próprias de sua opção de vida. O eu não se parece muito crente na concretização de seus objetivos, daí a inquirição: “Quem desfez nosso sonho?”. Por vezes, claudica. Estamos diante de poemas límpidos, sucintos, cerzidos num português escorreito, no permanente labor do artefato, por isso a reelaboração de alguns deles. O desânimo assalta, às vezes, a alma do poeta, expondo suas fraquezas:

Fiquei
(mutilado vegeto)
resto teimando-me
vazio na iniciada estrada
larga estrada do destino que quero

mas eis que:

É preciso frustrar o desânimo!
Morri?
Mas eu vos acompanho
(a todo o tamanho)
Que a vida de novo bate à porta
Como importa:
— recado de ressurreição!

A esperança renasce, então, tal qual a fênix, pois tudo não foi mais que uma “nuvem passageira”. Novamente revigorado, o poeta (nem a morte da genitora é capaz de amputar

os sonhos de um mundo novo), já que o exercício poético é como o da própria existência, faz da vida um eterno recomeço. É importante salientar que “Mãe”, na poética de Jacinto, se inscreve, muitas vezes, como a própria genitora, ganhando um caráter específico, a ausência do símbolo maternal.

De tão sincopados, alguns poemas terminam por atingir um certo hermetismo, típico das escrituras filosófico-existenciais, por vezes, como em “Sonhemos sóis”, onde as assonâncias e aliterações dão mais poeticidade aos versos, dispersos no vácuo da poesia experimental, o que não invalida a inovação, nem diminui o valor literário, ao contrário, apenas o distancia dos objetivos propostos pela geração da *Mensagem* e o aproxima da corrente modernista brasileira de 1922 e dos concretistas da década de 1950. Observemos que o poema é datado de 1969 e sua concepção de poesia começa a se delinear para o próprio discurso poético como em voga. Nesses poemas, o que predomina é o exercício metalinguístico, o experimentalismo, por isso, em determinados momentos, como já expressei, o texto envereda-se pelo hermetismo. Por outro lado, o exercício poético transmuda-se no exercício da própria existência do eu: um eterno recomeço. E muitas vezes o eu lírico oscila entre Platão, Longino e Aristóteles, como bem exemplificam os poemas “Loucura” e “Apolo II”:

E nada
ou noite
mitos e símbolos
loucos
e tu poesia

Tua beleza
vinho-rubi
lábios-sangue
sol lá fora
Poesia!

(...)

Ainda permanecerá na Terra
E nos Espaços
Uma nova espécie
Poeta e Sonhador
Total e Aço
Ainda
O Homem...

O lirismo em desafio à ciência: será que o marxista se rendeu ao poeta romântico moderno? Fundiu-se nele a questionar o inexplicável, como os simbolistas? Perdeu o interesse pelas coisas objetivas do mundo, apegando-se ao sobrenatural, ou, ao menos, à busca do inconsciente, evadindo-se na loucura e pondo-se em devaneios entre a vida e a morte?

É “Loucura”, pois, um poema de alto nível psicanalítico, aliás, como o são vários dessa leva, em que alguns dos temas mais universais se põem à prova: vida e morte. O que se percebe é o egoísmo humano perante essas “causas pétreas” do outro, puro “sadismo”: cobrança, raiva, por se sentir lesado em seu direito do outro. Não vamos, porém, infiltrar-nos nessa seara por agora.

O eu lírico, no entanto, continua sua “faxina” interior: é a experiência intertextual, parafrásica, o diálogo entre os seres poéticos que se buscam na explicação do inexplicável, são os devaneios dessa alma embebida de Dionísio e de Apolo também.

“O ritmo do tantã”, símbolo da comunicação entre africanos e seus deuses, não está no sangue nem na pele, está no coração, no que pensa e no que sente, poema amalgamado num tom de revolta revela a autoestima, o orgulho e a autoafirmação das origens do eu poético, do ser-se africano, independentemente da cor.

É como se o eu lírico estivesse a dirigir-se a um interlocutor preconceituoso, que repudia aquele que não traz na pele a marca original da África Negra. É um recado de quem sofre no seu ser a exclusão que tanto combateu. É um reclamo de seus direitos. Talvez aqui o

autor nos chame a atenção para um problema inter-relacional do próprio povo angolano, também tratado por Pepetela em *Mayombe*. Jacinto, no último poema, convida-nos a refletir sobre os mistérios que cobrem as linhas limítrofes da existência humana: vida e morte, para que dessa reflexão possamos tirar as conclusões a nós mesmos inerentes.

1.3.4.3. Tarrafal lírico

Na última parte da antologia, composta de 13 poemas, relativamente curtos, encontramos um eu poético profundamente lírico e amoroso, se é que podemos vê-lo de outra forma que não abraçado à lira. Aqui estamos diante, verdadeiramente, de um poeta reveladamente lírico e contido em suas reflexões existenciais: quer sejam filosóficas, morais, políticas ou amorosas, trabalhando o poema, amalgamando sua forma ao conteúdo, como a buscar uma harmonia entre os dois: forma e conteúdo, onde a pureza e o desejo carnal exercem o imbróglio poético, exercendo aquela uma certa supremacia sobre este, numa clara intertextualidade com as prostitutas e as estrelas do bardo brasileiro, já citado, Manuel Bandeira de “Vou-me embora pra Pasárgada” e “Estrela da vida inteira”. Mesmo em “Apontamento para poema”, que tem seu início carregado de lascívia, termina “num discreto sorriso”.

Em “Evocação remota”, mais uma vez seguindo a linha do poeta modernista brasileiro Manuel Bandeira, para quem a “estrela” aparece como símbolo do objeto do desejo amoroso (a estrela e as prostitutas), o eu lírico recorda os momentos de puro amor “Em casa de Emília Sabalo”, onde se percebe o contraste entre a figura de “Nossa Senhora” e as atividades ali praticadas. Tudo isso “Na longetempopassada casa/De Emília Fragoso Sabalo...”. O poeta então volta sua “Entrega” aos devaneios de quando

Era

A existência repartida

E o sonho

Aromas de todas as flores

que murcham ao sol posto
e viçam primaveras
pela nova manhã

Trata-se, portanto, de um eu nostálgico, a falar de um “Amor” do passado, presente apenas pela força da memória e da arte poética. Em momentos raros como em “E agora que nos temos/Toda me tremes/Fremes/(oh! Jardim de delícias e...)/Delírio de beijos/E tactos/ (... de loucos cansaços!)”. O eu lírico se insinua mais lascivo, mas não ousa outros voos. Ao lado dos exercícios metalinguísticos, que compõem toda a obra de António Jacinto, encontraremos elementos da natureza como a noite, o sol, bem como a música e a dança, são esses componentes que dão vida ao “Amor” e arrefecem a tensão nostálgica, quiçá bânzica, que atormenta o eu lírico.

1.3.4.4. Algumas considerações do poeta sobre o seu trabalho poético

Em entrevista concedida a Michel Laban e publicada no volume I da coleção *Angola: encontro com escritores*, perguntado sobre quais influências sofrera no início de sua carreira como poeta, António Jacinto esclarece que as primeiras motivações partiram de sua mãe que, na infância, lhe narrava os contos infantis da tradição portuguesa, declamava poemas de poetas portugueses e cantava também. Lembremos que os pais do poeta, embora com a quarta classe escolar, tinham boa leitura dos escritores portugueses. Ele afirma, também, que, antes de entrar para o *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, os livros escolares eram a base de sua leitura, ao depois, manteve contato com a poesia dos movimentos *Claridade* e *Certeza*, de Cabo Verde, e com a poesia brasileira.

Mais especificamente e já nos anos de 1940, declara Jacinto serem os neorrealistas portugueses, do Novo Cancioneiro e sob o signo do galo, os brasileiros, basicamente os que fizeram o Modernismo, os escritores negros norte-americanos, da “Renascença do Harlem” e os poetas da “Negritude”, nos anos 50, além de Castro Soromenho, Alexandre Dáskalos e, principalmente, Noémia de Sousa, suas leituras habituais. Diz o poeta:

A Noémia tinha escrito os poemas que nós gostaríamos de já ter escrito – é esta a sensação! Esse caderno circulou. Eu assumi-me como proprietário do caderno, mas era só para não perder o seu destino. Então, foi circulando – ia e vinha – e toda a gente leu os poemas da Noémia. Adesão aos poemas da Noémia, muito grande... Se houve crítica à questão formal dos poemas, foi do Mário António. Porque o Mário António que ela acusava de artifícios emocionais muito grandes na construção dos poemas. O Mário António é um homem cerebral, criticava, e critica ainda, em poesia, a facilidade da construção declamativa, a grandiloquência sonora de certos poemas revestindo-os de um valor poético aparente que efectivamente não possuem. Era isso que apontava à Noémia. Mas nós todos aceitamos, como eu lhe digo: sentimo-nos desfraldados. Pensávamos queríamos escrever e já estava escrito! (LABAN, 1991, p.166)

É, portanto, de se ver que as influências giram em torno daqueles escritores que buscavam uma forma de libertação dos moldes clássicos e uma aproximação com as classes populares, uma vez que se tratava de escritos que se revestiam de muita crítica social. Havia, porém, já naquela época uma discussão sobre o fazer poético. Mais adiante declara o poeta:

Até porque, na altura, eu e outros nos considerávamos escritores muito medíocres, poetas medíocres, mesmo, principiantes... O que era preciso era dar uma mensagem política. Os meios? O que era acessível era a poesia: então, pois, seria poesia. Se houvesse outra possibilidade, seria outra... Através do conto, da poesia, a preocupação era de ordem política. (LABAN, 1991, p.149)

Esse depoimento é importante para esclarecer a divisão que fazemos da poesia de António Jacinto: a poesia do engajamento político e a poesia da prisão no Tarrafal, onde o poeta ficou por mais de dez anos. Mais adiante Jacinto esclarece ainda mais a sua visão do

fazer poético:

Eu não sei se houve evolução literária. Eu poderei dizer é que, praticamente, depois de 60 eu creio que não fiz versos com a frequência com que vinha fazendo anteriormente. Eu posso mesmo recuar: creio que depois da intensidade da vida política, a vida literária cedeu o passo a essa vida política. E versos que eu tenha feito são esporádicos... Isso aí são versos escritos noutras circunstâncias – são escritos no Tarrafal, num mundo muito fechado, também, concentracionário, longe das realidades da terra, com outra realidade, deixados influir também pelo ambiente cobo-verdiano (...) também com muita influência das leituras feitas lá... O Manuel Bandeira estará aí presente... Fernando Pessoa também estará presente, Eugénio de Andrade estará presente, José Gomes Ferreira (...) Aí já há a preocupação de codificar. Eu creio hoje que, também, daria outro arranjo, ou outra forma, a muitos poemas anteriores. Quer dizer que há uma concepção nova da obra poética...(LABAN, 1991, pp. 170-171)

O que se percebe é que se trata de um artista que tinha consciência de sua obra na altura em que escreveu os poemas de combate, vinculados à “Negritude” e ao neorrealismo, bem como ao longo dos anos que se seguirão à sua prisão, à independência e à pós-independência, um poeta cômico da arte em si e de seu trabalho. Ao longo da entrevista, é notória essa visão alargada da literatura angolana pós-independência, quando os escritores buscarão outros caminhos e outras formas de concretizá-la, seguindo, por assim dizer, as palavras de Agostinho Neto, o Camarada Presidente, nas duas intervenções que fez na União dos Escritores de Angola sobre a literatura e a cultura angolanas.

1.4. Viriato da Cruz: um poeta com bilinguismo

1.4.1. Perfil biobibliográfico e literário

(...) a maior parte dos poetas tem sido capaz de manter um contato mínimo com as populações do seu meio e identificar-se, traduzir a vida desses homens nos seus poemas. Assim o sentimos quando lemos os belos versos de Viriato da Cruz, de António Jacinto ou de Costa Andrade. (Agostinho Neto)

É através da *Mensagem* ou em ligação a ela que surgem as grandes figuras de escritores e revolucionários de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz. (Antero de Abreu)

Assim nasceu a literatura angolana moderna, distinguindo-se os primeiros poetas que começaram a decifrar o real quotidiano: Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto. A geração da *Mensagem* entoou, com efeito, o novo canto da angolanidade. (Mário Andrade)

Viriato Francisco Clemente da Cruz nasceu em Porto Amboim, Angola, em 1928. Foi o primeiro teorizador e ativista do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*. Esteve ligado à criação, em 1955, do Partido Comunista Angolano, além de ter sido membro fundador do MPLA e seu primeiro Secretário-Geral. Cresceu numa família em situação econômica difícil, uma vez que o seu pai a tinha abandonado. Apesar das dificuldades, fez estudos liceais no Liceu Salvador Correia. Nos anos 1950, esteve em contato com a movimentação anticolonial clandestina em Luanda, incluindo o Partido Comunista Angolano, sendo um dos seus fundadores. Abandonou Angola por volta de 1957, para se dirigir a Paris, onde se encontrou com Mário Pinto de Andrade, desenvolvendo atividades políticas e culturais.

Fez parte da recém-formada FRAIN (Frente Revolucionária Africana pela Independência Nacional dos Povos sob Domínio Português), e, ainda em 1960, fez uma viagem à China para obter apoios.

Em 1962, Viriato da Cruz abandonou o cargo de secretário-geral do MPLA, devido a divergências com o presidente do movimento, Agostinho Neto, e foi formalmente expulso, em 1963. Sobre o episódio assim se expressa o próprio presidente do MPLA:

O fraccionismo existe desde a fundação do MPLA. Tivemos que combater vários grupos fraccionistas, que hoje estão totalmente entregues ao imperialismo.

Em 1962/3, Viriato da Cruz conduziu uma ala fraccionista, ainda quando nós nos encontrávamos no exílio, no “Congo Kinshasa”, Viriato da Cruz quis formar o seu Movimento dentro do MPLA e acabou por se entregar à Fnla. Mais tarde, foi se entregar à China onde ele perdeu a saúde e veio a falecer. Quer dizer que já em 1962, nós tivemos que combater as ideias erradas que alguns dos nossos compatriotas defendiam dentro do MPLA e esses mesmos indivíduos não tiveram outro remédio senão entregar-se aos nossos inimigos. Entregar-se ao imperialismo para lutar contra nós, para encontrar armas para lutar contra nós e acabaram por desaparecer”.(Neto, p.9)

Viriato da Cruz viaja em 1966 para Pequim, onde fixa residência. A sua chegada deu-se, assim, no início da Revolução Cultural Chinesa. Uma das suas primeiras ações foi a de ajudar a dividir a Organização de Escritores Afro-Asiáticos (OEAA), no decorrer da sua Assembleia Geral Extraordinária, que decorreu em Pequim, entre os dias 27 de Junho e 9 de Julho de 1966, em duas agremiações distintas: a pró-soviética, baseada no Cairo, e a pró-chinesa, com sede em Pequim e em Colombo, no Sri Lanka. Por suas convicções políticas, entra em conflito com os objetivos maoístas, o que lhe acarreta uma espécie de prisão domiciliar na China.

Com o claro propósito de precipitar a expulsão do seu marido e família da China, a mulher de Viriato, Maria Eugénia, derrubou o busto do presidente Mao Zedong. O efeito foi precisamente ao contrário: as autoridades chinesas desterraram-nos para um campo de trabalho na região sul da cidade de Pequim. Os últimos anos de vida do poeta foram marcados por falta de alimentos, o que acabou por fragilizá-lo. Vindo a falecer no dia 13 de Junho de 1973. Foi sepultado no cemitério para estrangeiros quase como indigente.

Segundo o professor da USP, Fernando Mourão, que manteve relações de amizade

com o poeta:

Podemos afirmar que Viriato da Cruz, uma personalidade multifacetada, afirmou-se na qualidade de ‘mulato’ sem complexos, o que nada tem a ver com a sua concepção política de a liderança do aparelho partidário dever obrigatoriamente ser conduzida por africanos ‘negros’.

Fizeram-se e ainda se fazem críticas a Viriato da Cruz, pondo-se em evidência um certo desalento, com origens várias, do autor face às vicissitudes dos fatos, atribuindo essa possível maneira de estar a várias causas. Na verdade Viriato da Cruz mostrou uma enorme capacidade humana de resistência, como que sempre disposta a recomeçar, por vezes equivocado.

O lado humano de Viriato da Cruz merece destaque, até porque é uma qualidade rara entre os humanos e ainda pelo fato, que talvez seja uma das chaves para ultrapassar o sofrimento. Em Viriato havia duas constantes: por um lado o humanismo, por outro a busca infundável no campo da teoria política, guiada pelo desejo de fazer avançar a luta de libertação e ainda de relacionar o bem estar humano com o quadro teórico do marxismo, um marxismo, como se diz hoje, até certo ponto revisitado em relação aos textos clássicos. (ROCHA *et al.*, p.28)

Mais adiante, Mourão ratifica que Cruz acabou isolado na China, que, na altura da Revolução Cultural, proibia a liberdade de expressão dos artistas que lá viviam: “Li Kuchan foi perseguido por Jiang Quing, a esposa de Mao; Lu Yanshan, o último dos mestres das paisagens da China do Sul, é confinado numa só peça com a família; os artistas calígrafos são perseguidos”, o que evidencia o drama vivido pelo grande teórico do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*.

Viriato da Cruz colaborou com as seguintes publicações: *Cultura (I e II)*, *Mensagem* (Luanda e CEI), *Jornal de Angola* e *Diário de Luanda*. É unanimemente reconhecido como um dos principais precursores da moderna poesia angolana. Manteve com Mário Pinto de

Andrade, de quem o poeta era muito amigo, uma correspondência, contínua, prolongando assim as conversas culturais e literárias dos anos da juventude. Assim falou Andrade sobre Cruz: “Viriato era um homem de grande capacidade de organização e a ele se deve a emergência das forças mais progressistas de Angola”. O poeta tem uma única obra editada: *Poemas* (1961). Seu nome, porém, é referência em todas as antologias nacionais e estrangeiras de poesia africana. Vários de seus poemas foram musicados e até hoje ecoam nos ouvidos do povo de Angola e de Portugal, como são exemplos "Makézú" e "Namoro", musicados por Rui Mingas.

Segundo Noémia de Sousa, “Por terceiros soube do seu afastamento do MPLA e de outros episódios da sua vida, incluindo a ida para a China, a sua morte, a transladação dos seus restos mortais e o funeral, em 27 de Dezembro de 1990, para o cemitério do Alto das Cruzes, em Luanda”. Para ela, a imagem de Viriato da Cruz que fica é a de um homem magro, de óculos de aro grosso, grande craveira intelectual e política, poeta inovador, fino sentido de humor, apaixonado por uma causa, e que não deixava ninguém indiferente. A amiga ainda lembra que alguns dos seus contemporâneos, que à época do seu afastamento do MPLA se lhe opuseram, como Mário, lamentaram mais tarde não se ter feito o esforço necessário para a conciliação, reconhecendo-lhe grandes qualidades organizativas e de liderança. Lembra ainda que outro fundador do partido que tem governado Angola desde a independência, Hugo Azancourt de Meneses, afirmou que Viriato foi um elemento determinante na criação do MPLA (cf. ROCHA *et al.*, p.28).

Esse depoimento da poetisa moçambicana é importante para termos a clareza do valor humano, político e poético que compunha a figura de nosso ilustre pensador africano, de um modo geral, e, no particular, de Angola e de sua gente. Outro depoimento que enriquece o nosso trabalho é o do poeta Tomás Jorge: “Então, num ápice, o grupo de dois conquistou mais dois e mais dois e, em breve tempo, éramos muitos, na maioria poetas: Viriato, eu, António Jacinto, Bandeira Duarte, Humberto da Silvan, Leston Martins, mais tarde os mais novos como Mário António e António Cardoso, tendo como escriba o prosador seguro de nome Mário Alcântara Monteiro, que colige toda a colaboração da revista *Mensagem* sob o slogan «Vamos Descobrir Angola», de autoria incerta, talvez do poeta mais modesto Humberto da Silvan”. Para Jorge, Viriato foi um caudilho, um lutador cívico, um

intelectual maior, sem, no entanto, ter deixado obra literária ao nível superior do seu talento. Uma vez que estava mais ocupado com a revolução e a doutrina marxista-leninista, do que com a poesia, embora fosse poeta de grandeza maior, escultor e até pintor. “O «Vamos Descobrir Angola» é o slogan de motivação, bandeira oral, que se pronunciava com energia e emoção” (ROCHA *et al.*, p.28). Com esses depoimentos, finalizamos o que deve aqui ser considerado o percurso existencial, poético e político de Viriato da Cruz, visto não ser nosso objetivo lidar com uma biobibliografia completa de nenhum dos autores tomados como *corpus* nosso.

1.4.2. Viriato da Cruz: o poeta e sua poesia

Os poemas que escreveu continuam a ser populares em Angola, conhecidos e cantados em Portugal, antologiadados por toda a parte. O nome e a obra circulam hoje pela Internet, em páginas lusófonas, francófonas e anglófonas de poesia ou crítica. «Na- moro», por exemplo, tornou-se um clássico ao mesmo tempo da música popular angolana e da portuguesa. Sem rima, com métrica muito flexível, com o ritmo agitando-se entre o do verso e o da prosa, tanto como entre o do metro e o da marimba, contando um caso tipicamente luandense de enamoramento, foi fácil de musicar e mais fácil ainda foi consumi-lo no país colonial, como em outros onde chegou só por via escrita.

Quais as razões do sucesso num poeta de que saiu um pequeno livro, com escassos poemas e que, segundo tudo indica, trocou muito cedo a poesia pela política? Aliás, de um homem onde o político matou o poeta? Porque foi ele tido por “possivelmente o poeta representativo da poesia angolana”, “o melhor realizado dos poetas angolanos”? Segundo Mário António, o que “iria fixar, para os [poemas] de Viriato, uma posição ímpar na poesia angolana”, tornando-o no “primeiro poeta angolano”, era “o sentido de descoberta”, que faria com que não se soubesse “onde começa o poeta e onde começa a sua gente”. (Francisco Soares *in* prefácio de *Poemas*, Nóssomos, 2013)

A obra de Viriato da Cruz resume-se a apenas 12 poemas: 10 publicados na antologia da Nóssomos, de 2013, e que utilizamos como referência de nosso *corpus* e dois dispersos

não inclusos na edição (não existe, até o momento, nenhuma publicação com os 12 poemas do poeta). Apesar da escassa produção, o nome do poeta é referência em todas as antologias da moderna poesia angolana produzida entre as décadas de 1940 e 1970, destacando-se pela ênfase que dá às raízes da poesia popular e da denúncia da exploração do povo e da terra africana, cognominada de “Mãe Terra”, no seu sentido mais profundo. Trata-se, pois, de poemas com rara plasticidade poética, nascidos da interação eu/lírico-povo-terra-cultura-exploração, dando maior enfoque às histórias populares, àquilo que compõe o cerne do folclore angolano.

Compete-nos, em primeira linha, fazer uma apreciação das palavras do eminente crítico e historiador da literatura angolana Francisco Soares em epígrafe, uma vez que discordamos, em parte, dela. Já no seu primeiro parágrafo, diz Soares: “Pela influência que deixou, pela recepção que teve mas, sobretudo, pelos poemas que escreveu, Viriato da Cruz pode ser considerado o grande paradigma da literatura nacional angolana e o seu máximo expoente poético”. Embora concordemos que os poemas de Viriato da Cruz podem servir de modelo para as gerações seguintes, assim como os de Agostinho Neto e de António Jacinto, somos obrigados a discordar do peso emocional com que Soares carregou suas palavras finais: “o seu máximo expoente poético”. Só podemos admitir que o crítico tenha sido acometido por uma carga afetiva em razão das vicissitudes que acometeram o nosso grande poeta, pois, para nós, baseados em profícua pesquisa acadêmica, inclusive em livros de pesquisadores por ele referendados, não pode ser Viriato da Cruz elevado à condição de arauto máximo da poesia nacional de Angola, por vários motivos, bastando apenas dois para derrubar a sua tese: Viriato escreveu tão somente 12 poemas; embora de altíssima qualidade alguns, sua obra, ainda, torna-se insuficiente para exercer tal posto, quer seja pela quantidade, quer seja pela substância poética que caracterizaria a produção da *Mensagem*, órgão responsável por divulgar o produto poético e crítico de seus representantes e influenciadores: Guillén, Langston Hughes, Aimé Césaire, Fanon, Keita Fodeba, David Diop, Francisco José Tenreiro, dentre outros.

Acreditamos, e a análise que segue de seus poemas há de confirmar, que Viriato da Cruz tem seu espaço, indiscutivelmente, dentro do cânone da nova poesia angolana, estando, porém, longe de ser o “expoente máximo”, como querem alguns e não nos convém

assegurar essa posição a nenhum deles, embora reconheçamos em Agostinho Neto, por tudo que foi dito a seu respeito e sua obra, inclusive pelo próprio Viriato da Cruz, um poeta mais completo. Nas circunstâncias que norteiam este trabalho, por uma parte, identificamos Neto como aquele poeta que mais se aproxima do identitário angolano em seu conjunto político, histórico, linguístico, cultural e revolucionário. Essa constatação não desqualifica, em nenhum momento, o bom poeta que é Viriato da Cruz. Senão vejamos.

Os três primeiros poemas “Dois poemas à Terra”, “Na encruzilhada” e “Sá da bandeira” constituem referenciais diretamente voltados ao elemento terra, ao *locus*, ao espaço onde vive o eu lírico e sua gente. O primeiro, dividido em duas partes, é introduzido e encerrado pela mesma apóstrofe: “Oh Terra, oh Terra! Oh minha Mãe Terra!!”. A ela, o eu lírico se dirige como sendo uma série de opostos identitários da espécie humana, inclusive o pó, a matéria de que somos compostos. O ser, porém, que fala no poema outorga-se uma superioridade edípica em face do resto da humanidade. Sequioso, ele tenta explicar ao resto da humanidade, através da “Mãe Terra”, a universalidade dos bens do planeta, tudo isso acompanhado por um sentimento de pertença:

Mas sou amor, ódio, emoção
(...)
Graças aos meus nervos, às minhas cames, aos meus olhos,
À minha voz – a este corpo!
do barro do teu chão
da água das tuas fontes
Só por ti consigo ser
o amor que transforma para melhor,
o ódio libertador que atemoriza, arrasa e silencia,
a emoção que dinamiza a apatia
e vence os impossíveis
(...)
– de onde vêm, de onde vêm senão, ó Terra
do seres o berço de todos,
o regaço de todos

A Mãe ubérrima livremente dadivosa e igual – de todos?...

Oh!

Oh Terra! Oh Terra, oh nossa Mãe Terra ... (CRUZ, 2013, pp. 29-31)

É de se notar a transformação individualista do eu no coletivo, agora “minha Mãe Terra” passando a ser “nossa Mãe Terra”, perdendo a incerteza apresentada na interrogação “de todos?”.

O segundo poema, dedicado a Du Bois e a Agostinho Neto, “Na encruzilhada”, pelo título aponta para três caminhos, ou as três faces de Hécate: a deusa da magia, se desdobrarmos o termo “en/cruz/ilhada” e buscarmos o seu significado: por onde se cruzam dois ou mais caminhos, ou ainda, local onde se praticam rituais e feitiços. É um texto que pode levantar alguma suspeita, mas numa leitura mais sóbria e buscando a voz do próprio poeta:

Para além da alegria multimoda deste parque acolhedor

(...)

Para além do olhar amplo mar manso das crianças

(...)

Para além de quanto me dá esta emoção positiva, eu vejo

(...)

A mão no arado a mão no tear a mão na enxada,

(...)

a agulha na mão debaixo da mão tachos no fogo que a mão

domou, eu vejo

Cabeças na escora da mão pensando aumentar da mão o

poder, eu vejo,

o livro na mão o Homem a Mão, eu vejo ‘

o trabalho crescendo na Paz criadora oh a Paz –

o modo humano da existência fecunda! Glória

À Paz

E a vós também ó paladinos da Vida –

Humanizais os corações de pedra do mundo cobrindo-os
Com o manto indomável da vossa acção de musgo
Nos olhos incegáveis do vosso querer de musgo, um parque
(...)
E tomaremos nosso alimento com as nossas mãos de semente
Cheias de inocência e poder construtivo oh
Glória! A vós campeões da Vida – Glória! (CRUZ, 2013, pp. 32-33)

Ele parece-nos querer dizer que os sonhos do povo de África estão nas mãos desses dois ícones que o representam. Serão, pois, Dubois e Neto os construtores de um novo tempo, de uma nova terra eivada de paz, amor e harmonia? A dedicatória não é em vão, pois Viriato já concebia Neto à altura do Dr. Dubois, já o via como um ícone.

Já o poema “Sá da Bandeira”, descritivo que é, prende-se à beleza pictural que emana da paisagem natural, arquitetônica e humana da cidade, predominando o toque lúdico e lírico que encanta o ser poético.

O poema “Rimance da menina moça”, “(segundo o *Dicionário Informal Online*, rimanceiro ou romanceiro, de onde deriva “rimance”: é um género poético de origem medieval, que corresponde, na península Ibérica à balada narrativa medieval europeia. (...) Por seu turno, na segunda metade do século XVI, a barroquização crescente do género alterá-lo-á profundamente, perdendo a sua narratividade e adquirindo uma tonalidade extremadamente lírica. Mas, em paralelo com a versão fixada no códice manuscrito e no livro ou folheto impresso, o Romanceiro viveu e vive na memória colectiva, transmitido de geração em geração, daí as erróneas designações popular e oral para este género)”, texto de Cruz, poeta moderno, adota a pluralidade métrica, embora mantenha o verso curto, notadamente a redondilha menor, como base do desenvolvimento, da glosa, e os mais longos como estribilho ou arremate, ou motivo, sem rimas, porém num ritmo extremamente musical, em que se alternam várias vozes: a do eu lírico/narrador: “A menina da roça/está no terreiro/cosendo a toalhinha/pro seu enxoval...”; a da menina: “Que céu tão lindo!./e o encanto da mata!/Ai, tanta beleza/na cafezal!...”; e a dos negros: –“Está ele a chegar?!”, e a das negras: “–‘Já viu a minina?...’/‘Hem... tem cor amarela/do mburututu...’/–‘E não come

nem nada...’/–‘E os olhos de mel/tão-se afundar/numa lago azul/que faz sonhar...’”. Para Francisco Soares, o texto “remete para líricas e narrativas típicas de certos períodos das literaturas brasileira e portuguesa, do século XIX e da primeira metade do século XX”. Crê ele que as da literatura brasileira ganham especial destaque num título, *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, texto que recupera a história da Inconfidência Mineira e de personagens como Marília e Dirceu, do Arcadismo. Diz ele: “A titulação repete-se na lírica da mesma autora, com a forma “rimance”, em *Vaga Música*, publicada em 1942, também no Rio. Para ele “A ‘menina da roça’ leria provavelmente os romances regionalistas brasileiros em que se falava nas roças e nos seus amores infelizes. Viriato da Cruz contrapunha-lhes as de Angola e São Tomé, respondendo a esse tipo de literatura com uma representação dialéctica. A palavra “roça”, ali, remete para estes dois aspectos contraditórios. O primeiro é representado pela menina; o segundo é representado pelos comentários subtis do poeta, que vou referir ainda” (Rocha *et al.*, pp. 91-92). Eu prefiro esta outra linha, que não é em seu todo diferente. O tema é típico dos poetas românticos que antecederam a geração da *Mensagem* em Angola e no Brasil, em que a dor da protagonista se mistura aos elementos da natureza, integrada ao sentimento humano: “Menina da roça – águas do rio/saudades da fonte... desejos de amar”. Esse tipo de romanceiro é muito recorrente no cancionero popular de várias culturas; um exemplo bem conhecido é o tema de “Teresinha de Jesus”:

Teresinha de Jesus
De uma queda foi ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos três chapéu na mão:
O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que a Teresa deu a mão

Chico Buarque de Holanda também recria o tema: “O primeiro me chegou/Como quem vem do florista/Trouxe um bicho de pelúcia,/ (...) O segundo me chegou/como quem chega do bar (...) O terceiro me chegou/como quem chega do nada”, o já citado Trilussa

também o recria em “La Vispa Teresa”, só para ficarmos nesses dois. Somos, no entanto, a favor da seguinte tese apresentada por Soares:

O poema de Viriato da Cruz pode ser lido como uma resposta da poesia nacionalista angolana ao carácter, originalmente subtil e requintado, mas alienado, que a história do “rimance” continha no país (por via da lírica dos colonos) e fora dele (pelas vias citadas). Por tal motivo o caminho que aponta à angolanidade literária é o de uma alegoria comprometida com uma visão crítica da sociedade. O aspecto crítico está representado, na terceira estrofe, pela imagem da menina alongando “a vista”, à qual se segue a resposta “do aço de enxadas / dos negros na tanga ...” , que nega a ilusão do carro a vir, o carro que traria o seu amado pelas rodas da civilização. (Rocha *et al.*, pp. 92-93)

O poema “Serão de menino”, ou sarau, ou reunião recreativa, no caso, o contar estórias para as crianças à noite, normalmente, nele três vozes dialogam: a do narrador das estórias (“Na noite de breu/ao quente da voz/de suas avós,/meninos se encantam/de contos bantus...”, a voz ancestral “Era uma vez uma corça/dona de cabra sem macho...”); a dos meninos, encantados e amedrontados com o balouçar dos galhos das árvores, das “mulembas” (“– Eué/– É casumbi...”); e a da “gente grande” que ri do medo das crianças (“bem perto dali/feijão descascando para o quitande – /a gente grande com gosto ri.../Com gosto de ti, porque ela diz/que o casumbi males só faz/a quem não tem amor, aos mais/seres busca, em negra noite,/essa outra voz de casumbi/essa outra voz – Felicidade...”). Nesses trechos, percebe-se a perfeita integração: crianças, gente grande, estórias, ancestrais, costumes e natureza. Mesmo aqui, em que se insinua uma advertência da supremacia do bem sobre o mal, através das alegorias, como metáfora do colonizador vs. colono, o que sobressai é o folclórico, não nos esqueçamos, repudiado por Fanon. A *mise en abyme* é uma técnica muito utilizada por Cruz, como bem esclarece Soares:

Como já fizera em «Sô Santo», aqui Viriato não só transcreve as falas das

personagens, também introduz uma parcela de outra estória, numa proliferação típica de mil e uma noites e de vários diálogos filosóficos também – a proliferação estrutural e narrativa a que os franceses chamam «mise en abîme». Essa estrutura narrativa tem paralelos, portanto, com discursos de sabedoria veiculados pela tradição escrita e vai trazer uma mensagem que se cola à sabedoria dos velhos. Quer dizer, não deixa de se relacionar simultaneamente com a tradição oral. (Rocha *et al.*, p.89)

O poema “Makézú”, musicado e interpretado por André Mingas, uma das obras-primas do cancionário popular angolano, escrito em heptassílabos, característica dos cantares populares, revela-nos mais uma contradição do mundo novo africano, dito “civrilizado” e o passado vivido por “avó Ximinha” e “mano Felisberto”, em face das vicissitudes inexoráveis do tempo, apresentadas no diálogo entre as personagens que se negam a admitir o novo, o que de certo modo parece ter o aval do eu lírico. Rico de poeticidade e sabedoria popular, afeito, contudo, ainda ao folclore local, o que não desmerece sua grandeza, mas, repetimos, se distancia um pouco dos poemas negritudinistas e pan-africanistas de Neto. Na estrofe a seguir, que usamos como ilustração, é admirável a irreverência, a ruptura linguística, num aproveitamento genial do falar do povo, como diria Bandeira (“a língua errada do povo, a língua certa do povo”):

“E diz ainda pro cima,
(Hum ... mbundu kene muxima ...)
Qui, o nosso bom makézú
É pra veios como tu” –,
– “Eles não sabe o que diz...
Pru qué qui vivi filiz.
E tem cem ano eu e tu?”

O segundo verso, carregado de ironia, de desdém, escrito em kimbundo, encerra um chiste do tipo “Valei-nos Nossa Senhora”, e exprime a revolta com a desfeita do valioso

manjar, responsável pela longevidade de ambos: “– É praquê nossa raiz/tem força do makèzú...”. É preciso, no entanto, argumentar que Alfredo Margarido, no que se refere ao processo poético de Cruz, posiciona-se de maneira um tanto adversa:

Se Viriato da Cruz adapta muitas vezes estruturas poéticas portuguesas, é para as violentar, ao impor-lhes uma construção angolana. A mudança não é somente temática no sentido de que ele tenta encontrar uma construção especificamente angolana no interior das estruturas da poética portuguesa. O recurso ao quimbundo, assim como às deformações fonéticas do português, não são uma tentativa folclórica ou populista mas a busca duma semântica angolana. (MARGARIDO, p.339)

Compete-nos esclarecer, em virtude das palavras do decano dos estudos africanos de língua portuguesa, que a busca das raízes, ou mesmo o termo folclore, aqui não é, de forma alguma, utilizado pejorativamente, mas como engrandecimento da autenticidade de um povo e, também, porque corroboramos com suas palavras, visto que no poeta do “Vamos Descobrir Angola!” a volta às raízes tem um fundamento didático-revolucionário de conscientização, assim como em Jacinto e Neto, embora com graus diferentes. Vejamos o que diz Francisco Soares:

O sentido da “descoberta” (a do «Vamos Descobrir Angola!») especifica-se nos poemas de Viriato da Cruz sistematicamente, sendo “cada um deles [...] um caminho aberto à pesquisa da forma e do fundo angolanos de uma expressão literária. Em cada um deles se utiliza um meio próprio para essa pesquisa. O seu aspecto prospectivo é o que mais se impõe”. Relativamente a «Sô Santo», Salvato Trigo observa o mesmo, um “modelo textual e discursivo da moderna literatura angolana, anunciada pelo «Vamos Descobrir Angola!»”. A palavra “pesquisa” e a palavra “moderna” dão sinal de uma valência de raiz universal na poesia de Viriato da Cruz. (Rocha *et al.*, p.73)

O poema “Sô Santo” é um canto irônico que narra a decadência da burguesia angolana da época colonial, representada pela figura da personagem, caracterizada entre o passado e o presente. O primeiro revela um homem de posses, de poder: “Bengala na mão/Grande corrente de ouro, que sai da lapela/Ao bolso ...”; o segundo introduz um sujeito “que não tem um tostão”, com “cigarro apagado/bengala na mão”, em que o termo “bengala” perde aí o seu ar de superioridade expresso na primeira citação. A opulência de “Sô Santo”, outrora, é uma afronta aos mais necessitados, aos subalternos que lhe dedicam uma atenção desmedida de inferioridade e bajulação:

Quando sô Santo passa
Gente e mais gente vem à janela:
– “Bom dia, padrinho...”
– “Olá...”
– “Beçá cumpadre...”
– “Como está!...”
– “Bom-om di-ia sô Saaanto...”
– “Olá, Povo!...”

(...)

“Coma e arrebenta
e o que sobrar vai no mar...”

o eu poético, no entanto, intervém através do estribilho: ““Muari-ngana Santo/dim-dom.../ualó banda ó calaçala/dim-dom/Chaluto mu muzumbo/dim-dom...”, como quem diz: cuidado “sô Santo”! É importante frisar que a língua de intervenção é a materna, o kimbundo. A morte de “sô Santo”, então, é aguardada com muita curiosidade e expectativa, a fim de se descobrir o grande mistério atribuído nos últimos versos: “Se ele é o símbolo da raça/ou a vingança de Sandu...”, recheados, aliás, de profunda ambiguidade. Segundo Salvato Trigo (*apud* Rocha):

Viriato da Cruz desenvolve a mesma temática” de «Makèzú» e faz do protagonista o “símbolo de uma burguesia nacional angolana vítima dos «tempos novos»”. A dicotomia faz-se notar na disjunção final: se “é o símbolo da ‘Raça / ou vingança de Sandu ...’”. Por um lado, ela constitui a expressão daquilo que irão perguntar a Ngombo através de um Quimbanda – é ao mundo “negro” que se vai buscar a resposta, ao ‘substrato cultural’ do mundo Africano, onde Ngombo é a “entidade espiritual da adivinhação”, “o espírito revelador da verdade”. A tal atitude o poeta adere, ou pelo menos usa-a para pedir a verdade, para chamar a atenção sobre ela, ao contrário do que se passou com alguns dos seus colegas. Por outro lado, essa decisão responde a uma cisão (entre, “velho” e “novo”) (ROCHA *et al.*, pp. 81-82)

Essas palavras de Trigo ratificam então o nosso pensamento, por um lado, e, por outro, aprofundam as questões da sociedade angolana da época e como eram tratadas pelos seus poetas: os mais novos e os mais velhos. Se confrontarmos Neto e Cruz, perceberemos quão o primeiro foi mais aguerrido na defesa de seu povo, poeticamente falando, do que o segundo.

O poema “Namoro”, o mais badalado dos poemas de Viriato da Cruz, também musicado, segue a vertente de “Rimance da menina da roça”, só que alternando as posições dos seres amorosos, agora quem se queixa é o ente masculino, mas nesse poema o final será feliz. Nele, o jogo amoroso segue o percurso dos contos populares, como é comum nesse tipo de narração. Escrito em primeira pessoa, o enunciador é, portanto, o próprio candidato ao coração da amada, que exercerá uma função de esquiva, com propósitos definidos, quais sejam os de ter a certeza de ser amada e não ser apenas uma aventura do amante.

O poema inicia-se com o envio de uma “carta” que começa por dispensar vários elogios à amada, que responde com um “não”; ao depois, o amante faz a proposta, o que novamente é recusado, então vindo a humilhação do amante pelo objeto do desejo, o apelo ao sobrenatural, mas nada a demove de seu “não”, nem a oferta de bens materiais; então, como último recurso, o eu lírico utiliza-se do desprezo ao ser amado, agora ignorado pelo

amante, o que termina por demovê-la de sua persistente recusa. É preciso salientar que a concreção do enleio amoroso só se confirma depois de várias provações do amante, como ensina Propp, o que garante o fim da trama, numa festa popular, animada por uma dança, embora não típica, mas muito comum naquele ambiente do Bairro Operário:

Para me distrair
levaram-me ao baile do sô Januário
mas ela lá estava num canto a rir
contando o meu caso às moças mais lindas do Bairro Operário

Tocaram uma rumba – dancei com ela
e num passo maluco voamos na sala
qual uma estrela riscando o céu!
E a malta gritou: “Ai, Benjamim”
Olhei-a nos olhos – sorriu para mim
Pedi-lhe um beijo – e ela disse que sim.

Sobre o fato de não ser uma dança qualquer, mas a rumba, Francisco Soares tece o seguinte comentário: “A rumba designa ao mesmo tempo uma dança e o tipo de música dançado. A sua origem é dupla: hispânica e africana, tendo-se desenvolvido em Cuba desde o século XVI, com a chegada dos primeiros escravos negros”. Para ele “A escolha da música não é casual e um dos prazeres desta poesia é, precisamente, o de vermos como nela nada se deixa ao acaso. Na sua origem a rumba imitava os movimentos do acto sexual, dançando-se mais com as ancas do que com os pés. Os passos do homem sugeriam uma atitude “sensualmente agressiva” e os da mulher uma postura essencialmente defensiva”. No Samba de roda, do recôncavo baiano, também vamos encontrar essa mesma insinuação sexual, ou não, na umbigada. Principalmente quando se trata de pessoas de sexos diferentes a fazerem a performance. Acrescenta Soares sobre “Namoro”, que é “como se o seu poema fosse a representação literária da rumba e a actualização de um quadro literário local e antigo”. (ROCHA *et al.*, p.85)

Essas observações servem para corroborar o nosso pensamento em relação a esse retorno de Viriato aos seus antecessores, sem, no entanto, copiá-los, evidentemente, muito pelo contrário, reatualizando o tema, a linguagem e dando-lhes uma nova roupagem. O tema é muito recorrente em Guillén, um velho conhecido de Cruz, que tem um poema intitulado “Rumba”; aliás, Guillén é um dos grandes recuperadores da dança afro-cubana através da poesia, notadamente em *Sóngoro Cosongo*. Se fizermos uma comparação temática entre os dois poemas (“Rumba”, de Guillén, e “Namoro”, de Cruz), veremos que eles se complementam, o de Cruz, mais prosaico, rende-se ao narrar os fatos, a fazer uma espécie de exegese do de Guillén, que se exprime mais próximo do ritmo da música e da dança que representa, mas o foco narrativo é o mesmo, inclusive o seu fechamento.

O último poema, também o único verdadeiramente negritudista/pan-africanista, é dedicado ao escritor revolucionário haitiano Jacques Roumain (1907-1944), “Mamã Negra”, também subintitulado “Canto de esperança”. Alinha com o pensamento dos Novos Intelectuais de Angola e segue a esteira dos poemas netianos “Adeus à hora da largada”, “À reconquista”, “Sangrantes e germinantes”, “Desterro”, dentre outros.

O eu poético dirigindo-se a “minha Mãe”, como representação do continente e da raça, “pela tua voz”, voz daqueles forçados a deixar sua terra-mãe, constrói o percurso de retorno da diáspora de “Virgínia”, de “Carolinas”, do “Alabama”, de “Cuba”, do “Brasil”, do “Harlem Hill District South” (dessas vozes que compõem “toda a América” e “toda a África” e são representadas pelos seus grandes poetas “Corrothers”, “Langston”, Guillén”), num discurso laudatório, resgatando as figuras ilustres dela oriundas, bem como a força viva de sua cultura disseminada pelo mundo. Mas, também, como não poderia deixar de ser, esse mesmo eu lírico, em tom revoltante, expõe as distorções em que se estruturam os dois mundos: a África expropriada de seus bens mais caros e o resto do mundo beneficiado por essa expropriação. Vale a pena citar o final do poema:

Pelo teu regaço, minha Mãe,
Outras gentes embaladas
à voz da ternura ninadas
do teu leite alimentadas

de bondade e poesia
de música ritmo e graça...
santos poetas e sábios...

Outras gentes... não teus filhos,
que estes nascendo alimárias
semoventes, coisas várias,
mais são filhos da desgraça:
a enxada é o seu brinquedo
trabalho escravo - folguedo...

Pelos teus olhos, minha Mãe
Vejo oceanos de dor
claridades de sol-posto, paisagens
roxas paisagens
dramas de Cam e Jafé...
Mas vejo (Oh! se vejo!...)
mas vejo também que a luz roubada aos teus
[olhos, ora esplende
demoniacamente tentadora – como a Certeza...
cintilantemente firme – como a Esperança...
em nós outros, teus filhos,
gerando, formando, anunciando –
o dia da humanidade
O DIA DA HUMANIDADE!...

Como em Neto, apesar de todas as discrepâncias, humilhações e indiferenças, o objetivo final do poeta, e não apenas do eu lírico, é a conquista de sua dignidade, de justiça e igualdade entre os povos. É um poema de grande expressão humanística e rara beleza formal e linguística.

Segundo Mário António, citado por Soares, “Mamã Negra” “marca a adesão do poeta à negritude”. Para Soares, o poeta haitiano tinha em comum com Viriato a “defesa da

negritude” e “uma forte ligação ao marxismo”, uma vez que ambos são fundadores do Partido Comunista em seus respectivos países. Ligados a essa posição marxista estão ainda Langston Hughes, Nicolás Guillén, Claude Mackay e Solano Trindade, e eu acrescentaria Fred Souza Castro, embora este venha a constituir um caso diferenciado nesse contexto, como veremos em tempo. Para Soares, “todos eles (Mackay, Hughes, Guillén e Trindade) tinham traços em comum: promoviam a solidariedade entre os povos ‘negros’, valorizavam a respectiva cultura, propunham a negritude como tópico e motivo do canto e reivindicavam a igualdade com os ‘brancos’, o que passava pela defesa da independência”. Assim “Mãe Negra” caracteriza-se por ser um poema negritudista/pan-africanista, como já o dissemos, como o são a grande maioria dos poemas de Neto e muitos dos poemas de Jacinto e de outros não analisados neste trabalho.

Com relação ao advento, do ponto de vista cronológico, da negritude no seio dos membros da *Mensagem*, pouco valor tem para nós, uma vez que poemas anteriores a 1949 já estavam eivados de sua tônica, tomando o termo na acepção de Pires Laranjeira e que transcrevemos abaixo:

A Negritude, caução cultural de um movimento com preocupações sociais, é apresentada como reconquista e reabilitação dos valores perdidos, «personalização», readaptação ao ambiente, afirmação de «presença no mundo» e «expressão concreta das realidades negras». Desde logo, a assunção da concretude, do testemunho, da revalorização do homem negro e da redefinição de uma identidade social, por todo o mundo onde negros houvesse: Américas, Europa, África. Mário de Andrade, Agostinho Neto ou Orlando de Albuquerque concebem a «literatura negra» como uma entidade universal (Alda E. Santo define também a «poesia negra» como sendo a americana e africana, produto da raça negra, do «orgulho da raça»), aquele último indicando mesmo as línguas em que ela se forja – inglesa, espanhola, francesa e portuguesa –, abrangendo assim os Negrismos e todos os movimentos literários que prenunciaram a Negritude. Para eles, a «literatura negra» colocava-se na posição de suprir uma lacuna formativa e informativa, não ambicionando mais do que ser útil. (LARANJEIRA, 1995)

Se, por outro lado, aproveitarmos as definições de outro crítico já citado, Kabengele Munanga, para quem a negritude é “posição intelectual” e o pan-africanismo representa “posição política”, e que ambos afirmam “que todos os africanos tinham uma civilização em comum” e “que todos os africanos deviam lutar em conjunto”, então teremos os poemas todos de Viriato da Cruz enquadrados na primeira fonte, com exceção de “Mamã negra” que, também, representaria o segundo movimento.

É nossa convicção de que Viriato da Cruz, como representante fundador dos Novos Intelectuais de Angola, empunhou com esmero a bandeira “Vamos Descobrir Angola!”, tanto no campo poético, quanto no campo político, mais neste que naquele, o que comprova sua parca produção literária e sua adversa postura política que o levou, como atestam críticos e contemporâneos do fervoroso defensor dos direitos humanos africanistas, à morte prematura aos 45 anos de idade.

O bilinguismo, podemos assim dizer, é uma constante na obra dos poetas angolanos, notadamente aquele que engloba o português europeu, o português africano e o kimbundo, além de outras línguas locais. Em Viriato da Cruz, esse bilinguismo é mais acentuado e repetido na maioria de seus poemas. Sobre o assunto, recorreremos ainda a Soares:

A distribuição dos níveis de língua faz-se entre duas línguas, pelo menos, sendo sempre uma delas de origem europeia. Na maior parte dos casos a outra é banto. Só em «Mamã Negra», hino à diáspora forçada pela escravatura, a componente banto submerge completamente sob o jugo da portuguesa em lúdica disputa com a inglesa (embora esta ocupe muito pouco espaço) e com referências a várias Américas.

O aspecto pedagógico é por sua vez característico de algumas das tradições em jogo ali. Dá-se bem com as tradições orais, onde encontramos vários gêneros reservados ao treino para a, e à transmissão da, sabedoria dos mais velhos. E satisfaz, ao mesmo tempo, o ideal clássico europeu do *docere*, no seu tempo rentabilizado pela poesia militante, que durante o século XX foi sendo escrita e reescrita em qualquer dos continentes e em todo o espaço lusófono. Funciona, portanto, como um conector entre as várias partes, um

suporte à tradução poética. (ROCHA *et al.*, pp. 104-105)

Como se pode observar, a função pedagógica, como sói nesse tipo de poesia, exerce uma função primordial no enunciado, configurando-se mesmo no seu âmago, embora num viés transgressor e atualizado.

PARTE II – A POESIA AFRO-BRASILEIRA

2.1. A PRESENÇA DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA

Trecho do Manifesto de 1981 dos *Cadernos Negros*:

Os autores do *Cadernos Negros* 4 — Prosa são aqui continuadores da luta e das ideias de um Agostinho Neto, de um Solano Trindade, de um Richard Wrigth, de um Léon Damas. O negro hoje faz ponte, liga suas ideias e age.

Ontem fez dois anos que Agostinho Neto morreu. Poeta e político, não por acaso. E não é por acaso também que a resistência ao colonialismo no Continente Africano foi, em grande parte, feita por poetas, como José Craveirinha, Amílcar Cabral, Kalungano, Luandino Vieira, Noêmia de Sousa e tantos outros. Poeta é aquele que vê e avisa por meio de versos. Quando é necessário unir o visionário ao ativista, ele vê e age, como soldado, político. Tal é o caso de Agostinho Neto.

Neste momento angustiante da vida do povo angolano, que vê o seu território invadido por uma potência racista, nosso sentimento de negros é que nós estamos sendo invadidos, porque somos unos com o negro do mundo inteiro. Negros, nós sentimos também que a nossa luta está ameaçada. Identificados com o esforço e resistência do povo angolano, em sua solidariedade esta Roda se chama: Roda de Poemas Agostinho Neto.

Assinam o Manifesto: Abelardo Rodrigues, Cuti, Henrique Cunha, Oswaldo de Camargo e Sônia Fátima da Conceição

É importante salientar que o nosso propósito é tão somente o de fazer um prévio assento da presença do negro na literatura brasileira, a fim de que possamos situar os dois poetas que escolhemos como contraponto dos poetas angolanos acima analisados. Não se trata, portanto, de uma pesquisa do “negro na literatura brasileira”, mas de cinco poetas (três angolanos e dois brasileiros) que viveram num mesmo tempo, uns mais outros menos, e construíram uma poética sobre a raça negra, cada qual experimentando a linguagem, a cultura e a existência desse ser dentro da formação do povo angolano e do povo brasileiro no âmbito particular, como também na formação de outros povos espalhados pelo mundo afora. Além do mais, estes poetas têm em comum, como já acenado, o fato de comungarem

a cartilha do marxismo.

Não nos queiram, portanto, exigir um tratado sobre a presença do negro na literatura brasileira, o que seria extremamente gratificante, não fosse o nosso objetivo outro: o de analisar os poetas mencionados, construindo entre eles, ou entre suas poéticas, um caminho para a reflexão de suas obras previamente selecionadas com a finalidade de extrair-lhes semelhanças e diferenças, convergências e divergências que possam saltar aos olhos curiosos de quem nelas se debruça.

Creemos necessário, para tal, uma síntese, um espelho (pelo qual possamos mirar) da presença da raça negra na literatura brasileira. Esse espelho é uma espécie de pano de fundo para a análise dos poetas escolhidos: Solano Trindade, muito pouco trabalhado pelas academias, embora se possa encontrar um ou outro trabalho a seu respeito, como se verá; e Fred Souza Castro, praticamente um ilustre desconhecido das academias, embora tenha exercido boa impressão no círculo intelectual de Salvador desde fins da década de 1950 até, possamos assim dizer, aos nossos dias, uma vez que seu passamento se deu em 2012.

O primeiro teórico a que recorreremos é Oswaldo de Camargo, que, em seu livro *O negro escrito*, faz um esboço da passagem do negro pela literatura brasileira. Segundo ele, Alfonso Álvares foi o primeiro autor de “origem etíope” a escrever em língua portuguesa e Henrique Dias foi “o primeiro negro que escreveu um texto no Brasil”. Trata-se de uma carta enviada a “El Rey de Portugal”, datada de 01 de agosto de 1650. Camargo, no entanto, considera Manuel Silva Alvarenga (Vila Rica 1749-1814 Rio de Janeiro) o primeiro poeta mulato brasileiro, “filho de um músico mestiço e pobre”, autor de *Glaura*, tendo seu contemporâneo Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1740, ou Bahia, 1738 – Lisboa, 1800), também mulato, granjeado mais importância que ele.

Camargo ainda cita Evaristo da Veiga (1799-1837) e José Natividade Saldanha (1795-1830), reconhecendo, no entanto, que esses intelectuais, de um modo geral, não se inscreveram na história como representantes do “negro escrito”.

Assegura o ensaísta que é a partir do Romantismo que o negro passa a ter uma maior representação dentro de nossa literatura, quando surge Trajano Galvão de Carvalho (Maranhão, 1830-1864), branco, que escreveu sobre a vida dos escravos, Antonio Gonçalves

Teixeira e Sousa (1812-1861), mulato, pioneiro do romance no Brasil, mas não muito apreciados pela crítica nacional. E mais José Bonifácio, o Moço, e Joaquim Nabuco, brancos, ao lado de negros como Luís Gama e José do Patrocínio (1853-1905), que dão continuidade na manutenção do negro como tema literário, exceção feita aos mulatos Laurindo Rabelo e Francisco Otaviano, que se mantêm ausentes ao tema, até mesmo o mestiço Gonçalves Dias, acrescenta Camargo, filho de escrava, se abstendo de um aprofundamento do tema.

Noutro passo, Camargo historia o mulato Paula Brito (1809-1861), primeiro editor brasileiro, poeta, dramaturgo e contista; Castro Alves (1847-1871), branco, que, para o autor de *O negro escrito*, “É a voz, a consciência, o espírito do movimento abolicionista. Ergueu-se até os limites do possível”. E resume o ensaísta a presença do negro durante o Romantismo da seguinte forma: “Entre os romances, poemas e peças de teatro onde, de qualquer forma, se sublinha a presença do negro, antes da “Abolição”, podemos citar estes: *O Comendador* (folhetim) – 1859 – Francisco Guimrães Pinheiros; *O Demônio Familiar* (teatro) – 1859 – José de Alencar; *Mãe* (teatro) 1862 – José de Alencar; *O Cego* (teatro) – Joaquim Manuel de Macedo; *A Escrava Isaura* – 1875 – Bernardo Guimarães; *História de uma moça rica* (teatro) – 1861– Pinheiro Guimarães; *As vítimas algozes* (três histórias) – 1869 – 1873 – Joaquim Manuel de Macedo; *Mota Coqueiro ou a Pena de Morte* – 1877 – José do Patrocínio; *Mauro, o Escravo* (poema) – 1864 – Fagundes Varela; *O Cabeleira* – 1876, *O Matuto* – 1878 e *Lourenço* – 1881 – Franklin Távora”. (CAMARGO, p.48)

Se se pode notar uma escassez do negro nas letras brasileiras até ao Romantismo, nos movimentos seguintes até ao advento da Semana de Arte Moderna, o cenário assim ainda permanece: Lúcio de Mendonça (1854-1909), com *A Besta Morta*; Raimundo Correia, com *Banzo*; Gonçalves Crespo (1846-1883), poeta luso-brasileiro, mulato; Bernardino da Costa Lopes (1859-1916), também mulato; Machado de Assis (1839-1908), mulato, que pouco ou nada disse por sua raça, como ousara denunciar José do Patrocínio; Aluísio Azevedo, com *O Mulato* e *O Cortiço*; Adolfo Caminho e seu *Bom Crioulo*; Júlio Ribeiro em *A Carne*; Salvador de Mendonça, com *Marabá*; e Inglês de Sousa, com seus *Contos Amazônicos*. Camargo ainda cita Vicente de Carvalho e seu poema *Fugindo ao Cativo* e D. Silvério Gomes Pimenta, um ilustre desconhecido, embora muitos dos citados beírem, também, o caminho do ostracismo, ao menos nos livros didáticos escolares.

Fechando esse período, Camargo destaca Cruz e Sousa (1861-1898), para muitos o maior poeta simbolista do Brasil, negro e filho de escravos, recebeu a alcunha de Cisne Negro; e Lima Barreto (13 de maio de 1881-01 de novembro de 1922), também negro, considerado um dos ícones do romance e do conto brasileiros. Sobre ele, escreve Clóvis Moura, em citação de Camargo:

“Os negros que fizeram literatura no Brasil, a fim de não se marginalizarem intelectualmente obedeceram (ou tiveram de) aos padrões estéticos brancos, à temática branca, situando-se em uma posição de dobradiças amortecedoras de uma consciência étnica – e de classe – do negro brasileiro. Um Cruz e Sousa, um Henrique Castriciano, uma Auta de Sousa, todos, mais ou menos intensamente, branquearam a sua posição, o seu ideário e a sua mensagem. Os mulatos, por seu turno, contribuíram menos ainda. (CAMARGO, p.71)

Nota-se, pela citação, que há mais uma presença do negro como personagem do que como autor e, quando autor, muitos tendem a temáticas mais universalistas. Mais adiante, Camargo fecha essa questão: “Com a morte de Lima Barreto desaparece o último “grande mulato” da Literatura brasileira, o último da Literatura oficial”. Acrescenta Camargo que, após sua morte, em 1922, ano de fundação do Modernismo no Brasil, não verá aparecerá, misturada às vozes de Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Jorge de Lima e, depois, Jorge Amado – e tantos outros – a voz do negro. Só com o aparecimento de Lino Guedes, em 1926, o negro volta a falar: “O negro cala-se nas primeiras décadas da República. Produção nula. *Malungo*, contos de Gervásio Moraes, outro negro, aparece em dezembro de 1943. Mas não tem valor, não deixa consequências. Gervásio não aprendeu nada com Lima Barreto, bem ao contrário”. A presença, segundo ele, do negro, no palco da Literatura brasileira, dar-se-á pelas mãos do escritor branco. “E se o elemento afro-brasileiro se insinua, por vezes, apenas como esteio para variedade na ficção, não há negar que em vários romances ele se movimenta de corpo inteiro, é o personagem”. (CAMARGO, p.73)

Lamenta o ensaísta que até à segunda metade do século XX o “negro escrito” esteve

quase ausente, não fossem algumas aparições como as de Romeu Crusoé, Lino Guedes, Solano Trindade, e nos fornece uma lista de livros “onde se sublinha a presença do negro na ficção brasileira de 1888 a 1952”, com destaque para Lima Barreto, Jorge Amado e José Lins do Rego. Essa ausência, acrescenta ele, se dá também no teatro.

Segundo Camargo, só na segunda metade do século passado é que se evidencia uma maior aparição do negro na literatura brasileira, momento, inclusive, em que surgem vários movimentos voltados para a questão da “negritude” no Brasil e várias vozes se levantam no campo cultural, sociológico e literário, notadamente no da poesia. São elas: Carlos Assunção, o próprio Oswaldo de Camargo, Oliveira Silveira, Adão Ventura, Eduardo Oliveira e suas *Gestas Líricas* da negritude, Milton de Godoy Campos, Oliveira Silveira, Madalena de Sousa, Pery do Embu, Charlain Galvão, Bélsiva (Benedito Lourenço da Silva), Marcílio Nascimento Fernandes, Anajá Caetano, Costa Pinto e *O negro no Rio de Janeiro*, Abelardo Rodrigues, Paulo Colina e a *Axé – Antologia contemporânea da poesia negra brasileira*, Geni Mariano Guimarães, José Carlos Limeira, Éle Semog, Masuo Yamaki, Cuti (Luís Silva), Arnaldo Xavier, Miriam Alves, Márcio Barbosa, Oubi Inaê Kibuko, Jamu Minka, Esmeralda Ribeiro, Jônatas Conceição, Henrique Cunha, Ângela Lopes Galvão, Hugo Ferreira, Mário Jorge Lescano, Sônia Fátima da Conceição, Hermógenes Almeida S. Filho, Marise Tietra, Ramatis Jacino, Deley de Acary, Ari Cândido Fernandes, Estêvão Maya-Maya, Zenaide, Kilamba, Roseli Nascimento, Célia Aparecida, Ronald Tutuca, José Luanga Barbosa, Abílio Ferreira, entre outros.

Referindo-se a Arnaldo Xavier, Camargo faz o seguinte comentário: “Espera-se de Arnaldo que se insira, ‘claro e negro’, na corrente de poetas onde já estão instalados Solano Trindade, Carlos Assunção, Oliveira Silveira, Adão Ventura, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues, Cuti, Éle Semog, por exemplo”. Mais adiante ele cita os *Cadernos Negros, Reflexões sobre a Literatura Afro-Brasileira* (Edição do “Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo”). A edição é de 1985, e um trabalho do Quilombhoje. Assinam textos os poetas e contistas Cuti (Luiz Silva), Esmeralda Ribeiro, J, Abílio Ferreira, Jamu Minka (José Carlos Andrade), Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko e Sônia Fátima da Conceição. E mais *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*, de 1987, reúne textos críticos elaborados a partir do *I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros*, realizado em São Paulo – setembro de 1985, entre outros (que podem ser

encontrados em CAMARGO, pp. 107-108).

Embora haja uma efetiva participação de muitos intelectuais negros, a partir de 1950 e mais precisamente a partir de 1978, quando aparecem *Cadernos Negros*, a *Revista Lição* e o *MNU-Movimento Negro Unificado*, é que a literatura afro-brasileira, ou afrodescendente, ganhará mais destaque. Observamos, é bem verdade, um grande número de escritores, o seu nível, porém, sendo bastante contestado, até mesmo pelo próprio Camargo: “Salvaram-se, não há dúvida, alguns que por lá andaram e lá permanecem. Não são, porém, da escola dos *Cadernos*, por muito tempo permissiva(...). Faltou, porém, muitas vezes, tinta de qualidade no escrever das letras de muitos que lá se imprimiram, faltou perspectiva de História Literária. Deve-se comemorar. Mas se poderiam soltar mais fogos...” (CAMARGO, p.109)

Em seu livro *Literatura negro-brasileira*, publicado em 2010 pela Selo Negro, na coleção Consciência em Debate, Cuti (Luiz Silva) chama a atenção para o fato de serem os estrangeiros, Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Rabassa, a questionar a relação do negro com a literatura brasileira. No capítulo 3, o autor traz à discussão a polêmica que envolve as expressões “afro” e “negro”, o que muito nos interessa, visto que elucidar da melhor forma possível a utilização de um dos prefixos sem incorrer em preconceito ou banalidade, buscando a forma científica mais adequada, é o nosso intuito. Para Cuti: “A produção literária de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações interraciais, tem vieses diferentes por conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde esses produzem”. A partir do Romantismo, sugere ele, a literatura brasileira começa a se firmar pela vontade coletiva de escritores e críticos, que procuram dar destaque aos elementos que diferenciavam a produção local da metrópole portuguesa. Diz Cuti: “No interior da literatura brasileira, várias são as vertentes destacadas, sendo as mais comuns a estilística e a regional. Todas nascem de uma vontade coletiva”. Cuti ainda esclarece que há uma hegemonia, quanto à produção literária do segmento negro da população, de escritores brancos sobre o tema. Sentencia o ensaísta: “os estudiosos, desde o começo do século XX, tentam aplicar nomes ao recorte feito. Tendo em vista tanto a temática quanto a nomenclatura não serem reservas só de escritores negros, desde Castro Alves, a questão da subjetividade branca tem dado o tom hegemônico acerca da

interpretação e da nomeação das obras.” (CUTI, pp. 33-34). Isso parece inquietá-lo sobremaneira. Daí a recusa da denominação de “afro” à produção literária negro-brasileira “(dos que se assumem como negros em seus textos)”, porque, para Cuti, isso é projetar à origem continental de seus autores, “deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas”, ou seja, tanto “afro-brasileiro” quanto “afrodescendente” “são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana”. Prevalecendo, segundo ele, apenas a produção de autores brancos como componente da literatura do Brasil. Cuti ainda vê outros interesses por trás de tais denominações: “O aval do Estado Brasileiro dá à denominação “afro-brasileira” um caráter compulsório, enquadrando a produção literária em seus pressupostos ideológicos. O interesse de intercâmbio econômico com os países africanos sustenta as iniciativas de intercâmbio cultural”. (CUTI, pp. 35-36)

A preocupação e a crítica do ensaísta sobre a questão, além de esta ser justa, servem para referendar a terminologia adotada aqui neste trabalho. Entendemos, também, que há uma tendência de apresentar os “negros como detalhes de uma suposta generalidade branca” em vários aspectos da cultura. Esclarece Cuti que afro-brasileiro ou afrodescendente não é a mesma coisa que negro-brasileiro, uma vez que afro se refere a todos os nascidos em África. Para ele: “A palavra “negro” é uma das mais polissêmicas do vernáculo. Sua polissemia, quem sabe, contribuiria para seu desprezo na caracterização de um *corpus*. Afro-brasileiro, expressão cunhada para a reflexão dos estudos relativos aos traços culturais de origem africana, independeria da presença do indivíduo de pele escura, e, portanto, daquele que sofre diretamente as consequências da discriminação” (CUTI, p.39). O que nos deixa à vontade para usar a expressão poesia afro-brasileira no título de nossa tese e dentro do corpo do texto as expressões adequadas ao momento. Fechemos esta polêmica com mais uma citação de Cuti:

Portanto, a palavra “negro” nos remete à reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão “afro-brasileiro” lança-nos, em sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as

quais nem todas são de maioria de pele escura, nem tampouco estão ligadas à ascendência negro-brasileira. Remete-nos, porém, ao continente pela via das manifestações culturais. Como literatura é cultura, então a palavra estaria mais apropriada a servir como selo. (CUTI, p.40)

Salientamos que conhecemos e aprovamos a expressão “negro” como forma de se afirmar de parte da população brasileira organizada ou espontânea, pois, como diz o próprio Cuti, “o que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra 'negro'”. Com isso ele reafirma e autentica a denominação que usou para seu instigante livro *Literatura negro-brasileira*, centrado em argumentos plausíveis e dignos de um pesquisador, professor e escritor “negro” no sentido mais revolucionário que esse termo carrega dentro de si. Por ora, ainda adotaremos a expressão cunhada no início de nossa pesquisa “afro-brasileira”, que, para nós, mais se coaduna com o nosso propósito.

Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto, no dizer de Cuti, são os precursores de uma escrita condigna com o termo “negro”, mesmo que sejam atuações isoladas em todo o século XIX e no limiar do século XX. Referendado por Raymond Sayers, ele traça um perfil de como o negro era visto dentro de nossa literatura, desde Gregório de Mattos, quase sempre calado, fiel, sofredor ou de despertador de interesses luxuriosos, assinados pelo “viés de uma ideologia ‘brancocêntrica’”, passando por Castro Alves e o seu “O navio negreiro”, tendo como “divisor de águas” “os versos de Luiz Gama, que configuram um ‘eu’ lírico negro”.

Para Cuti, “Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto são exemplos do isolamento estético-literário no quesito subjetividade negro-brasileira.” A consciência de uma coletividade negro-brasileira só tomaria corpo na segunda metade do século XX. Ainda na primeira metade desse século, o autor cita Lino Guedes como um identificador de sua gente: o negro-brasileiro. Para ele, o fato de uma obra conter traços de origem africana não lhe confere autoridade para considerá-la “negro-brasileira”.

No capítulo *Identidade por dentro*, Cuti tece uma série de comentários a respeito de escritores mais novos, publicados entre as décadas de 70 e a primeira deste século, cuja literatura é a afirmação do negro como negro, o combate veemente ao racismo declarado

e/ou velado e a legitimidade do texto por eles escritos como parte indissociável da literatura brasileira, com um caráter também universal, já que muitos críticos tendem segregar a nossa literatura com o fim único de estabelecer o que para eles é de qualidade ou não, algo parecido com o “Regionalismo de 30”. São citados nomes como os de: Éle Semog, José Carlos Limeira, Oliveira Silveira, Cristiane Sobral, Lepê Correia, Serafina Machado, Elisa Lucinda, Lande Onawale, Márcio Barbosa, poetas de grande valor estético.

As associações negras, segundo Cuti, tiveram uma importância fundamental na formação de seus associados, principalmente pelo incentivo à leitura e pelo apreço à produção escrita: jornais, livros, teatro, etc. : “Os autores que constituem esse grupo são: Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Carlos de Assumpção, Eduardo de Oliveira, Oswaldo de Camargo e Oliveira Silveira”. Observemos que esse grupo traz duas referências essenciais, sem demérito para os demais, Abdias do Nascimento “o criador do Teatro Experimental Negro” e o grande “ícone da militância negra”, além de ator, diretor, escritor teatral, poeta e político. O outro é Solano Trindade:

Poeta que assumiu a noção “popular” em seus textos. Com a significação de “politizada” e de esquerda, realizou obra de forte incandescência verbal e rítmica. Criador do Teatro Popular Brasileiro. Foi um militante de ideias socialistas, sua poesia atingiu amplo conhecimento não só pelo trabalho de seus companheiros de partido político, mas pelo mérito interno de sua realização poética. Publicou: *Poemas de uma vida simples* (1944); *Seis tempos de poesia* (1958); *Cantares ao meu povo* (1961/1981); *Tem gente com fome e outros poemas* (1988); *Poeta do povo* (1999/2008); *Canto negro* (2006); e *Poemas antológicos* (2008). Foi um exímio declamador. (CUTI, p.118)

Solano Trindade, como *corpus* deste trabalho, será, mais adiante, devidamente estudado nos vários aspectos que compõem sua trajetória poética.

Já o propósito de Zilá Bernd, em seu livro *Negritude e literatura na América Latina*,

fruto de sua pesquisa de doutorado na USP, é apontar o identitário de uma literatura no Brasil, algo já preconizado por alguns pesquisadores, como os por ela citados: Roger Bastide e Thales de Azevedo, para os quais seria um erro duvidar da existência de uma literatura afro-brasileira, ou até mesmo negro-brasileira, como nos assegura Cuti.

Para Bernd, no entanto, a questão de uma literatura negra estar vinculada à cor da pele fica fora de cogitação, uma vez que “Partir da evidência textual nos parece ser o caminho que assegurará um maior rigor científico à análise da questão. Assim, poderão ser considerados como literatura negra aqueles textos em que houver um eu enunciador que se quer negro, que reivindica a sua especificidade negra”. (BERND, p.16). Parece-nos, também, que o termo “negro” associado ao fazer literário adquire um caráter reivindicatório de um determinado grupo, que, pelas circunstâncias da própria história da humanidade, teve os seus direitos tolhidos nas necessidades mais caras ao ser humano: a liberdade, o direito de ser perante o outro e a sociedade, desde os direitos primários de cidadania até aos mais complexos que também deveriam ser universais, como o da arte, por exemplo. Assim se expressa Bernd:

Esta comunidade de situação que irá determinar uma construção mental comum é igualmente observada no contexto brasileiro. Certos escritores apresentam-se como autores negros e esta reivindicação não se prende a uma simples questão epidérmica, mas a características textuais. Ou melhor, seus textos apresentam marcas de enunciação que os particularizam, entre as quais a presença de um sujeito de enunciação que se quer negro. (BERND, pp. 16-17)

Não vamos aqui adentrar na polêmica do assunto, mas tão somente elucidar melhor a utilização dos termos tipo “afrodescendência”, “afro-brasileira” e “negro-brasileira”, como dito acima, para não incorrerem em questiúnculas que tergiversem a missão a que nos propusemos. Temos consciência, já o dissemos, das questões inerentes aos movimentos revolucionários legítimos do mundo e do Brasil que sempre souberam reivindicar os seus direitos em face da usurpação das elites ao corrente da história, no nosso caso, a literatura

desses poetas, às vezes questionados por seus próprios pares.

No caso específico desta tese, temos cinco poetas, dois autenticamente negros, segundo a cor da pele: Agostinho Neto e Solano Trindade, um mestiço, Viriato da Cruz e dois brancos, António Jacinto, que é uma espécie de branco/pardo, dentro das considerações étnicas brasileiras, e Fred Souza Castro, de tez branca. Todos, no entanto, falam do negro, cada qual à sua maneira, por isso essas expressões vão sendo utilizadas segundo os seus teóricos e as necessidades do próprio texto reivindicar.

Segundo Domício Proença Filho: “O processo literário envolve basicamente a inter-relação entre quem faz o que, como o realiza e quem o usufrui, vale dizer, entre o autor, o texto e o leitor. Logo, em um sentido restrito, será negra a literatura feita por negros ou descendentes de negros reveladora de ideologias que se caracterizam por uma certa especificidade. Em um sentido lato, será negra a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões peculiares aos negros ou aos seus descendentes” (in BERND, p.17). Essa definição de Proença serve-nos em determinados pressupostos, mas sabemos, como quer Antonio Candido, que toda arte subalternizada só se impõe pela “transgressão”, como o fez, por exemplo, Luíz Gama no século XIX.

Bernd orienta que devemos atentar para os seguintes elementos: “a) a existência de uma articulação entre textos dada por um certo modo negro de ver e de sentir o mundo; b) a utilização de uma linguagem marcada tanto a nível do vocabulário quanto dos símbolos usados pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida”. Assim sendo, teríamos “uma escritura negra, vale dizer, uma literatura que se propõe a desconstruir o mundo nomeado pelo branco e erigir a sua própria cosmogonia. Seria, em suma, uma literatura disposta a romper um contrato de fala vigente e a buscar uma dicção nova dentro do contexto literário” (BERND, p.18). Bernd ainda elenca vários nomes sobre a questão do negro na literatura brasileira (do teatro, da poesia, da crítica e da música popular brasileira), alguns já citados e outros não, sem muita importância, porém, para o que nos propomos aqui, pelo simples motivo de não ser o negro na literatura brasileira a essência de nossa pesquisa, no sentido de balizar a sua presença entre os vários autores brasileiros: de Gregório até aos nossos dias, embora jamais nos esquivemos desses parâmetros. Aqui, reforçamos, fazemos precipuamente uma viagem pelo mundo poético do *corpus* escolhido, tendo como ponto

central a poesia de Agostinho Neto e como dialogam com a poética de Neto, quando dialogam, os outros poetas escolhidos como contraponto, dentro duma análise comparatista, fazendo uma analogia entre ambos, cujo fim maior é mergulhar em suas poéticas em busca do mundo mágico de Orfeu negro e/ou branco de nossos dois atlânticos, sem nenhum intuito de privilégios.

Nossa restrição segue a linha de todos aqueles que fazem pesquisas mundo afora: o interesse particular do pesquisador, as afinidades e a necessidade de torná-los conhecidos do mundo acadêmico, embora alguns já o sejam de certa forma. Além, evidentemente, da impossibilidade de falar de todos.

“Negro” e “Negritude” são dois termos que se afinam, mas, de certa forma, percorrem caminhos diferentes, principalmente se comparamos a sua utilização nas quatro primeiras décadas na Europa, a partir da década de 1950 em África, no nosso caso em Angola e, algum tempo depois, no Brasil.

Para tanto, embora já tenhamos esclarecido o termo “Negritude” na primeira parte deste trabalho, fazemos algumas apreciações de Zilá Bernd sobre os termos, extremamente pertinentes. A ensaísta parte das polêmicas geradas nos anos de 1930: Senghor vs Césaire, Sartre vs Fanon. Segundo ela: “negritude, num sentido amplo, remete à vontade de ser, à afirmação da validade universal do negro. Neste sentido (com “n” minúsculo) ela é inquestionável e permanecerá enquanto houver negros na terra, como já sublinhou Césaire, pois é sinônimo da busca de uma identidade, ou de uma determinada dimensão de identidade”. Já o termo “Negritude – alvo das mais contundentes críticas – é justamente aquela que, transformando-se em ideologia, passou a servir aos interesses dos dominadores. É a esta Negritude (com “N” maiúsculo) e, essencialmente, às trilhas pelas quais a conduziram Senghor e seus seguidores que passamos a nos referir”. (BERND, p.31). Parece-nos uma tendência à excomunhão de Senghor, herege que surge dentro do seio do negritudinismo criado em solo europeu. Mais além, Bernd, baseada nas contradições que o termo alcançou, vinculando-se ao conceito de raça em detrimento do de classe, ganhando assim, no dizer da ensaísta, um caráter ideológico em que por vezes patrocina atrocidades e “dá voz, por exemplo, ao escritor enquanto negro e não enquanto homem”, perdendo assim toda sua essência de movimento revolucionário, afirma ser positiva a negritude que se

desenha como a “opção dos escritores terceiro-mundistas que é a de explorar nossa circunstância imediata. É um dever mais do que um direito do escritor do Terceiro Mundo forjar uma consciência de negritude que possa coexistir com a de americanidade, antilhanidade, latinidade, brasilidade, mineiridade, etc., e no interior da qual se exercite a consciência de classe”. (BERND, p.35). Para então vislumbrar um sentido que se possa estender ao Brasil, diz ela:

Achamos, portanto, que se pode falar, em sentido lato, em uma vertente brasileira da negritude que não é um movimento estanque, mas um fenômeno que ocorre em diferentes culturas (EUA, Antilhas, África, América do Sul), com diferentes condições sociais, exprimindo-se em várias línguas, portanto essencialmente migratório e não sincrônico.

Tentar ver os atuais movimentos brasileiros, que voltam-se sobre si mesmos para fabricar uma autoimagem, como um sistema de vasos comunicantes, como o canto polifônico da negritude, poderá ajudar a entender melhor a realidade da literatura negra e da própria literatura brasileira. (BERND, p.38)

Nesse sentido, podemos dizer que a poesia de Solano Trindade se encaixa perfeitamente dentro desse conceito, como veremos adiante. Para a ensaísta, a literatura negra brasileira, tanto nos planos espacial quanto temporal, se articula de forma reivindicatória, na luta “pelo resgate de uma memória que dará aos negros as peças para a montagem de uma autoimagem positiva”, uma vez que ela agora “busca uma nova dicção” a fim de afirmar a identidade negra, que ela chama de “negritude”, em oposição ao *status quo* estabelecido, mas sem negar sua condição de operário, de latino-americano, de mulher, enfim, de ser oprimido pela classe dominante.

Afinal, qual o mérito da poesia negra brasileira? Já vimos atrás as posições de Cuti e Camargo; vejamos então o que diz Bernd:

Qual o mérito desta poesia? Talvez, se comparada à já consagrada poesia

européia, a poesia negra pareça ingênua e “sem defesa”. Seu valor, contudo, reside no fato de ela estar aberta para o homem “por inteiro”. Sua grandeza emana mais de seu conteúdo que de sua forma: ela se constituirá no espaço em que o poeta negro perde “o medo de si próprio e assume sua total natureza”. A poesia negra nasce no ponto de intersecção entre o eu e o mundo, deixando escorrer “uma gota de sangue” .

Qual a condição primeira do poeta? É a fidelidade àquele que deve constituir-se no tema central da poesia: o homem em torno do qual passa a gravitar o mundo. Esta fidelidade implica necessariamente humildade em resistir aos apelos da “ciência, da moral e da cultura” para voltar-se para a descrição do negro cotidiano, que deverá ser retratado sem os estereótipos do exótico ou do grotesco, como foi representado por toda uma literatura.

Finalmente, qual a matéria poética? O poeta aqui não será apenas o recriador, mas, necessariamente, o próprio criador de um mundo onde, se possa vislumbrar uma nova maneira de ser e de sofrer, de morrer, de resignar-se, em suma, de carregar uma certa carga de homem...” (BERND, 1987, pp. 56-57)

E, citando Césaire, ela conclui que a poesia negra “é a verdadeira poesia porque não se restringe à retórica dos poetas que permanecem na superfície de si próprios: ela emana das ‘profundezas’ do ser que toma consciência de si mesmo e de sua condição”, tratando-se, portanto, de uma poesia reivindicatória, social, transgressora e ao mesmo tempo individual e coletiva, não sendo uma poesia apenas de deleite, mas de denúncia em sua grande parte.

Para Bernd, a expressão “literatura negra” parece a mais adequada para definir esse filão da literatura brasileira que vem lutando por um espaço nas instituições de nossa sociedade, por ser, para ela, mais alargada a sua dimensão, por ir além do nacional e do linguístico e, quiçá, do da cor da pele, atestado por alguns depoimentos colhidos pela ensaísta nos prefácios lidos em livros de escritores brasileiros representativos dessa literatura: “enquanto alguns consideram que a poesia negra é aquela que é feita por negros,

pois só um negro pode ter a “experiência negra”, outros afirmam que o que caracteriza a poesia não é a cor da pele do autor, mas o fato de retratar o negro enquanto raça possuidora de determinada cultura e valores.” (BERND, 1987, p.81). Deixando-nos, mais uma vez, à vontade quanto ao uso das terminologias “afro-brasileiro” ou “negro-brasileiro”, já que Bernd pensa, assim como Cuti, que o primeiro termo “corresponde a reconhecer uma literatura empenhada em resgatar uma ancestralidade africana” e o segundo reconhece “que há um estilo, um léxico, uma temática, etc., que particularizam um discurso literário de forma marcante e definitiva”.

Referindo-se aos *Cadernos Negros*, antologias que surgiram no final dos anos 1970, criadas por Cuti e Jamu Minka, Bernd mostra-se muito crítica no que concerne às publicações dos anos de 1980, em virtude da qualidade poética de alguns de seus colaboradores, notadamente os mais jovens, chegando ao ponto de comprometer a qualidade inicial defendida por seus fundadores. Sentencia ela: “O discurso desintegrador se ritualiza, transformando os poetas em meros epígonos, em artesãos que nada mais fazem do que repetir modelos petrificados. Isto determina um efeito contrário ao que os poetas visaram obter”. Reconhece Bernd, como Camargo, que alguns se salvaram e construíram uma poesia que caminha, de certa forma, noutra vertente, mas com um tino poético mais aguçado, diferenciando-se daqueles que se mantêm presos em “um discurso homogêneo onde as singularidades tornam-se praticamente imperceptíveis”, dentre os que se destacam estão José Carlos Limeira e Éle Semog, poetas que, além da poesia de protesto e do lamento, cultuam a poética do “amor, a beleza da mulher negra, o samba e a fé na existência, tornando sua fala mais fecunda que a dos demais poetas do grupo”. Interessa ressaltar, aqui, que muitos dos poetas colaboradores dessas antologias fizeram uma viagem de regresso às origens africanas, num ato transgressor de contrariedade ao que se viu no tempo da escravidão, em busca de nomes africanos, como uma retomada de sua identidade vilipendiada pelos senhores de escravos que lhes punham nomes cristãos.

Bernd finaliza seu texto com as seguintes considerações: a) a poesia negra brasileira situa-se ainda na “sombra”, uma vez que não há anuência das grandes editoras e seus autores, na maioria das vezes, bancam os seus próprios livros; b) essa literatura é um meio de os negros “pleitearem seu reconhecimento como sujeitos para poderem impor sua efetiva

participação num diálogo de culturas”; c) recuperação da cosmogonia africana esfacelada com o projeto escabroso da escravidão e dos heróis das lutas pela libertação que remontam a priscas eras, como fonte e motivos poéticos; d) renova o discurso dominante, estabelecendo uma nova valoração, assim, termos antes com teor negativo passam a simbolizar o positivo, numa atitude transgressiva de seus operadores; e) com isso o negro recupera sua autoestima, estabelecendo uma relação antitética entre “eu/eles”, numa inversão de valores em que o eu representa o “positivo” e o eles o “negativo”.

Abordemos um recente conjunto de volumes dedicados ao resgate dessa literatura. *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica, coleção organizada por Eduardo de Assis Duarte, em quatro volumes, editada pela UFMG, fruto de pesquisa feita em todas as regiões do país, envolvendo 61 pesquisadores, vinculados a 21 instituições de ensino superior e seis estrangeiras, abordando 100 escritores afrodescendentes, desde o período colonial, mais precisamente a partir do século XVIII, com Domingos Caldas Barbosa, até aos nossos dias.

É de fato um trabalho de grande amplitude, publicado no ano de 2011, pela quantidade de escritores antologizados e pelas referências bibliográficas apresentadas. Nessa coleção, em seu prefácio, o organizador traça um perfil da literatura negra, que ele prefere denominar de afrodescendente, no mundo, nomeando figuras já nossas conhecidas: Aimé Césaire, Léon Damas, Léopold Sédar Senghor, dentre outros. O autor faz, também, um apanhado dos movimentos negros, também aqui já reverenciados: Negritude, Indigenismo Haitiano, Harlem Renaissance e o Teatro Experimental do Negro, criado no Brasil por Abdias do Nascimento.

O autor tece ainda críticas profundas ao preconceito declarado de intelectuais do porte de Paulo Duarte, defensor do processo de um Brasil branco, o que nos é extremamente inaceitável. Tece críticas, também, ao luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. Duarte reserva um espaço para mencionar a literatura dos países africanos de língua portuguesa que fizeram da poesia o seu “canto armado”. São citados Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto, Noémia de Sousa. Ele, também, ratifica os nomes dos estrangeiros Roger Bastide, Sayers e Rabassa, como pioneiros na pesquisa da presença do negro na nossa literatura.

Duarte ensina que a partir da década de 1970 até aos nossos dias surgem novos trabalhos sobre a “literatura afrodescendente”, destacando nomes como os de: Teófilo de Queiroz Júnior (1975), Benedita Gouveia Damasceno (1988), Jean Mareel Carvalho França (1998), Heloisa Toller Gomes, Moema Parente Augel, Domício Proença Filho, David Brookshaw (1983), Zilá Bernd (1987, 1988 e 1992) e mais: Oswaldo de Camargo (1987), Luiza Lobo (1993, 2007) e Leda Maria Martins (1995); as coletâneas críticas organizadas por Maria Nazareth Soares Fonseca (2000 e 2002), por Niyi Afolabi, Márcio Barbosa e Esmeralda Ribeiro (2007) e por Edimilson de Almeida Pereira (2010); e os volumes ensaísticos do próprio Edimilson de Almeida Pereira (2007), Florentina da Silva Souza (2005), Jônatas Conceição da Silva (2004), Miriam Alves (2010), Cuti (2009; 2010). Este último, pseudônimo de Luiz Silva, um dos fundadores do Quilombhoje. Destaque-se ainda o volume teórico e historiográfico organizado por Florentina Souza e Maria Nazaré Lima (2006); o ensaio crítico de Patrícia Weis-Bomfim (2000), publicado na Alemanha; o livro de Emanuelle Oliveira (2008), editado nos Estados Unidos; as obras enciclopédicas de Eduardo de Oliveira (1998), Nei Lopes (2004 e 2007) e Lícia Soares de Souza (2009); o ensaio biográfico de Maria Lúcia de Barros Mott (1989); e os estudos comparados de Maria Aparecida Salgueiro (2004) e de Suely Meira Liebig (2003 e 2010). Cumpre destacar ainda a obra *A mão afro-brasileira*, organizada por Emanuel Araujo em 1988 e reeditada em 2010. (DUARTE, 2011, pp. 29-30). Por ser muito extensa a sua citação e por hora não nos interessar diretamente todas essas leituras, acrescentemos apenas: *Cadernos Negros*, publicados entre 1978 e 2010, a coletânea *Cadernos Negros: os melhores poemas* (1998), as antologias organizadas por Paulo Colina (1982), Edu Omo Oguiam (1982), Oswaldo de Camargo (1986 e 1987), Zilá Bernd (1992), Jônatas Conceição e Lindinalva Barbosa (1999 e 2000) e, ainda, a recolha feita por Luiz Carlos dos Santos, Maria Galas e Ulisses Tavares (2005). (DUARTE, 2011, p.31)

Fecham a lista os nomes de Fernanda Felisberto (2004) e o de Luiz Ruffato (2009). Esclarece o autor que a antologia privilegiou os escritores com publicações individuais, às quais os pesquisadores tiveram acesso, aqueles que se assumiam como afrodescendentes ou revelam em seus escritos tal sentimento e os que, já mortos, tiveram a anuência de seus herdeiros, sendo a ficção e a poesia os gêneros escolhidos. A antologia ainda nos presenteia com uma série de estudos sobre o assunto assinados por Arnaldo Xavier, Silvano Santiago, Octávio Ianni, o próprio Eduardo de Assis Duarte, Zilá Bernd, dentre outros, que serão

estudados de acordo com a pertinência da teoria e do texto literário lido. O primeiro volume – Precursores – é dedicado aos autores nascidos antes de 1930. Inclui escritos daqueles que, mesmo não assumindo explicitamente um projeto literário afro-brasileiro, apresentam traços discursivos que os situam, em muitos momentos, numa órbita de valores socioculturais distintos dos abraçados pelas elites brancas. O segundo volume – Consolidação – contempla os nascidos nas décadas de 1930 e 1940, marco histórico de múltiplos sentidos para a cultura do país. O terceiro volume – Contemporaneidade – compreende autores nascidos na segunda metade do século XX, com publicação a partir das últimas décadas. Há uma forte presença de autores revelados nos *Cadernos Negros*: Cuti, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Abílio Ferreira, Lia Vieira, Sônia Fátima da Conceição, Fausto Antônio, Ramatis Jacino, Abelardo Rodrigues. Há também nomes mais conhecidos em seus estados de origem, que mantêm presença discreta na série, a exemplo de Éle Semog, José Carlos Limeira e Jônatas Conceição. E, ainda, autores desvinculados do Quilombhoje, tais como os poetas Edimilson de Almeida Pereira, Salgado Maranhão e Ronald Augusto, além dos Hedonistas Adilson Vilaça, Paulo Lins, Luís Carlos de Santana e Ana Maria Gonçalves. Na prosa infanto-juvenil estão presentes Júlio Emílio Braz, Heloisa Pires e Cidinha da Silva. O quarto volume – História, teoria, polêmica – é composto de depoimentos e ensaios de escritores, bem como de críticos e historiadores da literatura brasileira. Seu propósito é fornecer aos estudiosos não apenas dados historiográficos, mas também subsídios teóricos a respeito dessa discursividade etnicamente marcada. (...) Os depoimentos, colhidos em diferentes momentos da pesquisa, contêm revelações e impressões de autores como Abdias do Nascimento e Oswaldo de Camargo, cuja produção remonta a meados do século XX, bem como de participantes de gerações posteriores, a exemplo de Conceição Evaristo, Cuti, Alzira Rufino, Edimilson de Almeida Pereira, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa. Apresentam ainda os posicionamentos de Zilá Bernd, uma das precursoras desses estudos na década de 1980. (DUARTE, 2011, pp. 35-39)

Essa antologia, principalmente em seus textos críticos e teóricos, será de grande valia para os nossos estudos, assim como os livros anteriormente comentados, uma vez que neles nos pautaremos no momento da análise dos textos que fazem parte de nosso *corpus*.

2.2. OS CASOS DE SOLANO TRINDADE E FRED SOUZA CASTRO

2.2.1. Solano Trindade e o movimento da negritude no Brasil

2.2.1.1. Perfil biobibliográfico e literário

De todos os escritores negros, agora já atuando ligados à coletividade negra brasileira, o que deixou presença mais forte foi Solano Trindade. (CAMARGO, p.79)

Pode-se, com segurança, afirmar que Solano Trindade é o representante brasileiro da linhagem, à qual se vinculam os autores mencionados, caracterizada pelo engajamento ao marxismo e por um forte sentimento de pertença ao solo americano. Estes autores pensaram a cultura das três Américas como uma totalidade: ser negro é uma forma de ser americano; ser negro americano é participar, pela mediatização do discurso poético, da desconstrução da imagem negativa que a sociedade elaborou sobre ele. (BERND, 1987, pp. 86-87)

Os dados biográficos que aqui se apresentam foram colhidos de biografias escritas pela filha do poeta, Raquel Trindade, uma das quais publicada no livro *Solano trindade: o poeta do povo*, editado pela Ediouro em 2008.

Solano Trindade nasceu no dia 24 de julho de 1908, no bairro de São José, em Recife, Pernambuco. São seus pais: Manuel Abílio, filho de negra com branco, e Merença (Emerenciana), filha de negro com índia. Cresceu ouvindo os pregões dos vendedores ambulantes: “Ostra chegada agora/chegada agora, chegada agora”, “É doce, é doce o abacaxi/é doce, é doce e é barato”, “Pitomba, tomba não tomba/chora menino por um vintém/pede a papai que mamãe não tem”, “É mungusá, táquentinho/o mungusá/está bom, ispiciá”, “Banana prata/maçã madurinha”, “Sapoti, sapotá/manga espada/manga rosa/Sapatinho Itamaracá”, “É a bolinha de cambará!/Dois pacotes é um tostão”. À noite, havia serenatas e briga de malandros, enquanto nas casas pequeno-burguesas soava o piano.

Havia, também, os tipos populares: “Minha Vela”, “Uma Vez Só”, “Lagartixa Barbada”, “Jacaré Sessenta”, “Arara”, “Mel com Água”, “Bucheça”, “Periquito”, “Garapa”, “Zuza”,

“Tobinha” e “Canela de Açúcar”. O homem do caranguejo e a freguesa das bonecas de pano, personagens que povoaram de encantamento a infância do menino Solano.

O Natal era caracterizado pelos fandangos, pastoril, bumba-meu-boi, presépios, lapinhas e mamulengos. No carnaval: os frevos Vassourinhas, Pás Douradas, Lenhadores, Toureiros faziam a festa do “menino de Ouro”, como era apelidado o seu pai, de quem Solano jamais se afastava nessa época. Sua mãe era analfabeta, mas para ela o aprendiz de poeta lia novelas e outras histórias.

Iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios, onde fez o hoje chamado Ensino Médio. Em 1935, casou-se com Maria Margarida. Até 1940, foi diácono presbiteriano. Nessa época, seus poemas eram místicos e uma revista do Colégio 15 de Novembro, de Garanhuns, publicou suas primeiras poesias que falavam do Gólgota, de Tiago e de João Evangelista. Depois tornou-se socialista e veio a fase da poesia negra.

Em 1936, fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileiro com o pintor Barros (O Mulato), Ascenso Ferreira e o escritor José Vicente Lima. O Centro tinha por objetivo, entre outros, divulgar os intelectuais e artistas negros. Nele, Solano publicou seus “Poemas Negros”. Num de seus números lia-se o seguinte: “Não faremos lutas de raças, porém ensinaremos aos irmãos negros que não há raça superior, nem inferior, e o que faz distinguir uns dos outros é o desenvolvimento cultural. São anseios legítimos a que ninguém de boa-fé poderá recusar cooperação”.

Depois passou por Belo Horizonte e Pelotas, fundando nesta, com o poeta Balduino de Oliveira, o Grupo de Arte Popular, em 1940. Em 1942, estava no Rio de Janeiro, em Caxias, onde se reunia no bar “Vermelhinho” com os amigos, tornando-se logo figura popular. Carregava uma pasta cheia de poemas, de planos sobre movimentos artísticos e sonhos, declamava para seus amigos: “Não disciplinarei minhas emoções estéticas; deixá-las-ei à vontade, como o meu desejo de viver ...”.

Nessa época, editou o seu livro *Poemas de uma vida simples*. Seu poema “Tem gente com fome” fez sucesso nos meios literários. Ligou-se à pintora Djanira, a Ferreira, Oscar Meira, Fernando Fan, Milton Ribeiro, Aldemir Martins, Barbosa Leite, Bruno Giorgi, Grande Otelo, Pascoal Carlos Magno e Antonio Bandeira.

Já desenvolvendo seus dotes de pintor, participou, em 1942, de uma coletiva, tendo vendido seus quadros (pela primeira vez) ao Secretário do Governo da Venezuela e a ingleses da África do Sul.

Em 1945, fundou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro com Raimundo Souza Dantas e Custodio Corsino Brito, depois juntou-se a Haroldo Costa para formar o Teatro Folclórico Brasileiro. Dai saíria, em 1949, a famosa "Brasiliiana". Com a entrada do diretor Askanasi, Solano se afastou porque o grupo estilizou-se e perdeu sua autenticidade. Em 1950, junto com sua esposa Margarida Trindade (coreógrafa e terapeuta ocupacional) e o sociólogo Edson Carneiro, transformou um de seus sonhos em realidade, fundando o Teatro Popular Brasileiro, cujo lema era: "pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte". O TPB fazia uma autêntica arte popular e seu elenco era formado por domésticas, operários, estudantes e comerciários.

Em sua casa de Caxias, foram apresentados os primeiros espetáculos (Batuques, Lundus, Jongos, Samba Carioca, Pastoris, Bumba-Meu-Boi, Chegança, Guerreiros de Alagoas, Folia de Reis, Baião, Candomblé, Dança das Fitas etc.), que atraíam para lá embaixadores, artistas, jornalistas e outros intelectuais. Encontravam-se Antonio Bandeira e Jean Louis Barrault, Aladir, Augusto Rodrigues e Anibal Machado, dentre outros. O TPB realizou espetáculos especiais para companhias estrangeiras como "Comedie Française", "Cia. Marcel Marceau", "Cia. Madeleine Renault- Jean Louis Barrault", "Opera de Pequim", "Cia. Italiana de Comedia" e para personalidades como Edith Piaf, Jean Sablon etc.

Vai a São Pulo em 1954, pela primeira vez, para, com o Teatro Popular Brasileiro, participar das comemorações do IV Centenário da cidade. Em 1955, sempre com o TPB, Solano viajou para a Europa, onde apresentou espetáculos de canto e dança, deu entrevistas na televisão, participou do Concurso Internacional de Danças Populares e ganhou medalha de ouro. Apresentou-se em estádios para plateias de 2 a 5 mil espectadores. Exibiu-se em oito cidades da Polônia e treze cidades da Tchecoslováquia. Na Europa, foram filmadas as danças para o documentário *Brasil Danças*.

De volta ao Rio, Solano Trindade, com o seu TPB, se apresentou nos teatros João Caetano, Carlos Gomes, República, Municipal do Rio, no estádio de Niterói, em faculdades,

na televisão e em clubes (Fluminense, Cabiras, Sociedade Hípica etc.). Para Silveira Sampaio, em *O país dos Cadilacs*, Solano forneceu o material folclórico, coreográfico e musical. Em *De Pedro a Pedro*, coube a Margarida Trindade, uma das fundadoras do TPB, ensinar o Jongo e Bumba-Meu-Boi.

Em 1957, Solano estava novamente em São Paulo. Sua poesia tinha uma aguda consciência de classe, mas sem ódios. Participou com integrantes do TPB da peça *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro Maria Delia Costa. Separou-se de Margarida e começou a amar Dione. Realizou espetáculos em São Paulo para o "Balé Espanhol", "Balé Mexicano" e "Balé Negro Americano". Em 1960, publicou seu livro de poemas *Seis Tempos de Poesia* e, no Teatro Aliança Francesa, apresentou o espetáculo *Sambalelé tá doente*.

Em 1961, Solano conheceu o escultor Assis, que o convidou para ir a Embu das Artes (além de Assis, já estavam lá Sakai, Azteca e Cassio M'Boi). Acompanhado do elenco do TPB, apaixonou-se por Embu, sua terceira cidade. Começou então um movimento muito sério. O TPB poderia "mostrar, incentivar e desenvolver as artes populares tradicionais do povo brasileiro, a dança, a música, a escultura, a pintura, a poesia e todas as manifestações folclóricas" (palavras do próprio Solano). Apresentou espetáculos no Embu e começou a atrair multidões de turistas para aquela cidade colonial. O Embu foi ficando conhecido no mundo inteiro, atraiu outros artistas plásticos e, com eles, os colecionadores de arte.

Em 1962, publicou, pela Editora Fulgor, o seu livro *Cantares ao meu povo* ("para falar ao povo numa linguagem que ele entendia"). E deixou Dione para amar Lycia (a baiana).

Em 1965, chateado com os "picaretas" e a comercialização que começava a aparecer no Embu, Solano foi morar na Vila Sônia e depois no Ferreira (bairros da periferia de São Paulo). Voltou dois anos depois a convite do antiquário Marcos Mariano. Sua casa transformou-se em um verdadeiro núcleo de arte.

Em 1969, Solano começa a adoecer, estado que se agravou em 1970 com a morte de sua baiana Lycia. Em 1971, a arteriosclerose já estava num estado bem adiantado e Solano era cuidado por sua filha, a pintora Raquel, e pelo escultor Vicente de Paulo. Em 1973, Raquel foi para o Rio e pediu a sua mãe, Margarida, que o levasse para o Rio também, no que foi prontamente atendida. O poeta, no entanto, contraiu uma pneumonia e foi internado

por Margarida e sua filha Godiva em uma clínica de Santa Tereza, onde faleceu, no ano seguinte, sendo enterrado em Jacarepaguá.

Até hoje, em Embu das Artes, o Teatro Popular Solano Trindade, dirigido por Raquel Trindade e Vitor Trindade, continua a apresentar os espetáculos de dança e canto que tanto notabilizaram seu grande criador.

Vários intelectuais se pronunciaram a respeito de Trindade e de sua poesia: “Eis um grande Poeta Negro. Não conhecer alguém, os que não conhecem (poucos, devem ser muito poucos), um legítimo poeta Negro. A família não é grande. Atualmente está quase toda na América do Norte, com vozes muito altas (entre as quais a maior — a patente e profunda voz de Langston Hughes). No intervalo centro-americano, há também alguns representantes. Nicolas Guillén, o principal. No Brasil, Luiz Gama, saldo dos gemidos das senzalas, e o gigante Castro Alves, sem pigmentos na epiderme, mas Negro em vários poemas e na defesa da raça escravizada”. Assim falou Paulo Armando. Corsino de Brito diz: “o poeta Solano Trindade é poesia em essência, a serviço de uma causa; transformismo dos navios negreiros em brados de sonoridade altiva. Solano Trindade com Pablo Neruda formam uma dupla “diferente” na poesia americana; são os maiores poetas do Novo Mundo porque compreenderam, mais que os outros, a arte como aversão natural aos nazi-fascismos”. “Entre os raros poetas negros que conheço neste Brasil mestiço, Solano Trindade é o que melhor me satisfaz. Porque Solano Trindade não se encerrou na torre de marfim da arte pura e tampouco escreveu poesia negra com linguagem de “negro-branco”, desses que se envergonham de abordar o típico das gafeiras e das macumbas como legítimas expressões do anseio estético e da misteriosa espiritualidade negra. Ele é Negro, sente como Negro, e como tal cantou as dores, as alegrias e as aspirações libertárias do afro-brasileiro. Para mim Solano Trindade é o brado da raça, o maior poeta Negro do Brasil contemporâneo”. Assim falou Abdias do Nascimento.

Recebeu cumprimentos, também, de Sergio Milliet, Arthur Ramos, Nestor de Holanda e, de Carlos Drummond de Andrade, essas elegantes palavras: “A leitura de seus versos deu-me confiança no poeta que é capaz de escrever “Poema do Homem” e “O canto dos Palmares”. Há nesses versos uma força natural e uma voz individual, rica e ardente, que se confunde com a voz coletiva”. (Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1944.)

2.2.1.2. Solano Trindade e a negritude no Brasil

Entre os raros poetas negros que conheço neste Brasil mestiço, Solano Trindade é o que melhor me satisfaz. Porque Solano Trindade não se encerrou na torre de marfim da arte pura e tampouco escreveu poesia negra com linguagem de "negro-branco", desses que se envergonham de abordar o típico das gafieiras e das macumbas como legítimas expressões do anseio estético e da misteriosa espiritualidade negra. Ele é Negro, sente como Negro, e como tal cantou as dores, as alegrias e as aspirações libertárias do afro-brasileiro. Para mim Solano Trindade é o brado da raça, o maior poeta Negro do Brasil contemporâneo. (Abdias do Nascimento/Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1944 *in* TRINDADE, 2008, p.25)

Poeta da nova geração, Solano Trindade é uma das melhores expressões rítmicas do Nordeste.

Pernambucano e de origem humilde, seus versos e seus escritos possuem um animado colorido folclórico, valorizado, entretanto, pelo cunho universalista que transparece da sua poesia social, com a qual descreve a vida nos mucambos e as ânsias das classes desfavorecidas que padecem da mesma forma em qualquer parte do mundo. (O Censitário/Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1943 *in* TRINDADE, 2008, p.26)

Solano trindade escreveu os seguintes livros: *Poemas d'uma vida simples* (1944); *Seis tempos de poesia* (1958); *Cantares ao meu povo* (1961), com 2ª edição aumentada em 1981; além de 20 poemas in: *Veredas*, revista de letras da Universidade de São Paulo, nº 1, setembro de 1979; *Solano trindade: o poeta do povo*, editado pela Ediouro em 2008; *Tem gente com fome* (em formato infanto-juvenil), em 2007; e *Poemas antológicos de Solano Trindade*, de 2011, o qual tomamos como base para análise nesta pesquisa.

É interessante notar que os livros mais completos da obra de Trindade são *Solano Trindade: o poeta do povo*, editado pela Ediouro em 2008, com 183 poemas divididos em quatro partes intituladas pelos organizadores por cadernos: 1º Poemas sobre o negro, 2º Poemas de cunho político-social, 3º Poemas de amor e 4º Poemas sobre a vida do poeta. Essa edição traz ainda algumas fotos do poeta e do TPB, além de vários depoimentos de intelectuais brasileiros e estrangeiros sobre a sua obra, nomes como os de Roger Bastide, Arthur Ramos, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. E o outro é a antologia da *Nova*

Alexandria, de 2011, *Poemas antológicos de Solano Trindade*, uma seleção e introdução de Zenir Campos Reis. Essa edição também é dividida em capítulos: 1º Vida, nossa vida; 2º Deuses e raízes; 3º À flor da pele; e o 4º Resistência e luta. A antologia é composta de 107 poemas e tem ilustrações da filha do autor Raquel Trindade.

Como se vê, as duas antologias têm o mesmo número de divisões, que no fundo se equivalem tematicamente, mesmo que assinaladas algumas divergências, talvez por apreciações de cunho pessoal por parte dos editores. Mesmo nos apoiando nas divisões estabelecidas pelas duas edições, por uma questão didática da própria pesquisa, em virtude do enfoque que estamos perseguindo desde o seu início, adotaremos a seguinte sequência para a análise dos poemas de Solano Trindade: a) O cantor de sua gente; b) O poeta entre Deus e os Orixás; c) O poeta e seus amores; e d) Solano Trindade e o movimento da negritude afro-brasileira.

Em seu livro *Negritude: usos e sentidos*, Kabengele Munanga, nascido na República Democrática do Congo e naturalizado brasileiro, professor da USP, estabelece algumas considerações que julgamos importantes na interpretação da poesia negra feita no Brasil, notadamente a de Solano Trindade, especificamente relativas ao termo “Negritude”, criado por Aimé Césaire e que tem gerado uma série de polêmicas.

Munanga toma como ícones das novas gerações negras que surgirão ao longo do século XX os nomes de W. E. B. Du Bois (n. em 1863), doutor em Filosofia e secretário do Primeiro Congresso Pan-Africano, realizado em Londres, em 1900, tendo sido, até hoje, aclamado como o “pai do pan-africanismo contemporâneo”. Segundo o professor da USP, “Por ter defendido a volta às origens, Du Bois merece também o nome de Pai da Negritude”. Nascido nos Estados Unidos da América, defendia a luta dos negros americanos pelos seus direitos como cidadãos daquele país e, ao mesmo tempo, instigava os africanos a se libertarem dentro de sua própria terra. Dizia Du Bois: “Sou negro e me glorifico deste nome; sou orgulhoso do sangue negro que corre em minhas veias...”.

O outro é Langston Hughes, poeta e militante do chamado “Renascimento Negro”, precursor do movimento da “Negritude”, em França, encabeçado por Césaire e Senghor, ficou bastante conhecido com o seu famoso poema “Eu também sou a América”: “Todos os

tantãs do mato batem no meu sangue. Todas as luas selvagens e ferventes do mato brilham na minha alma”.

Em 1932, surgiu a revista *Légitime Défense*, iniciativa de alguns estudantes negros antilhanos (Étienne Léro, René Menil, Jules Monnerot e outros) (cf. MUNANGA, 51). Seguindo os passos dos criadores do movimento da Renascença negra norte-americana, esses jovens rebelaram-se contra os anos de escravidão a que fora subjugado o povo negro e impuseram uma voz de assunção de suas origens e das aspirações do povo oprimido.

Em 1935, surgiria *L'Étudiant Noir*, que também se opunha à “política de assimilação cultural”, sendo seus criadores: “Aimé Césaire, que criou a palavra negritude, o guianense Leon Damas e o senegalês Léopold Sedar Senghor, cercados de Leonard Sainville, Aristide Maugée, Birago Diop, Ousmane Soce e dos irmãos Achille”. Segundo Munanga:

O exame da produção discursiva dos escritores da negritude permite levantar três objetivos principais: buscar o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana). protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não universal como a extensão de uma regional imposta pela força – mas uma civilização do universal, encontro de todas as outras, concretas e particulares. (2012, p.52)

São objetivos desses jovens intelectuais negros a busca da identidade africana, a rejeição ao assimilar-se, o reforço da preexistência de uma cultura africana e a sua equivalência com a ocidental, daí Césaire redefinir a *negritude* em três palavras: identidade, que consubstancia-se no orgulho de ser negro; fidelidade, que “repousa numa ligação com a terra-mãe, cuja herança deve, custe o que custar, demandar prioridade”; e solidariedade, sentimento de união entre todos os povos negros.

Relevadas as polêmicas geradas pelas várias visões sobre a Negritude, notadamente as que envolvem Césaire e Senghor, podemos afirmar, e assim nos assegura Munanga:

A crise desperta no negro um desejo de afirmação cada vez maior. Ultrapassando os limites da literatura, a *negritude* aspira ao poder, anima a ação política e a luta pela independência. A criação poética torna-se um ato político, uma revolta contra a ordem colonial, o imperialismo e o racismo. O movimento da *negritude* deu um vigoroso impulso às organizações políticas e aos sindicatos africanos, esclarecendo-os na sua caminhada à independência nacional. Conquistadas as soberanias, continuou a servir na causa da unidade africana, ao mesmo tempo que oferecia um quadro ideológico a partir do qual seus protagonistas, tornados homens de Estado, iam pensar o desenvolvimento econômico e social e abordar o sistema de representação dos valores culturais de seus respectivos países. (2012, p.55)

Creio que podemos falar, então, que já se passaram quase 80 anos das primeiras discussões a respeito da Negritude: seus valores, suas polêmicas, seus erros e acertos e sua ramificação no resto do mundo, enfocando, portanto, um pouco o seu desdobramento no Brasil. Para Munanga (2012, p.57), citando Bernard Lecherbonnier, “as diversas definições da negritude oscilam entre duas interpretações antinômicas: uma mítica e outra ideológica”. A primeira acepção, como se pode prever, estaria voltada para o passado africano, os seus primórdios, no sentido de “revitalizar a realidade africana” tão modificada pelos ocidentais, para não dizer vilipendiada. A outra encontra seu sustentáculo nos ensinamentos marxistas e busca ações efetivas que promovam os ensinamentos necessários no pensamento do africano a fim de que este estabeleça as mudanças fulcrais no seio da sociedade, abrindo novos horizontes e apontando com veemência para as mazelas deixadas pela colonização.

Ainda segundo Munanga, essas duas concepções não são incoerentes: “Enquanto mito, interpreta-se a negritude como realidade voltada ao passado, sonhadora e contemplativa, ególatra e autossuficiente, não de combate, projetada para o futuro”, essa visão foi insistentemente combatida por Fanon, mas Munanga chama a atenção para algo que soa bastante crível e não estaria tão desvinculado das teorias do pensador martinicano: “As linhas-força que serão pensadas para a frente e justificadas pela análise da situação

presente pertencem à ideologia (de luta), mas podem ter sucesso quando apoiadas por uma vontade coletiva, reflexo de um passado real ou mítico” (2012, p.58).

Interessa-nos até aí essa discussão por conta de que a poesia a ser analisada, em seguida, embora boa parte dela eivada desses conceitos, segue suas particularidades: a situação social (quer queiramos ou não), o *locus*, a cultura, a política, a linguagem, a religião e os objetivos. Segundo Pires Laranjeira, a poesia brasileira que fala da África, inclusive a de 1922, não sugere quase nada desse continente: “É eleita (a África) como símbolo ou ícone, uma África ausente (imaginária e fantasiosa quando ultrapassa a mera nomeação) e o negro, porque mais próximo, encarna a representação que do continente imaginam os que nenhum conhecimento dele têm” (1995, p.40). Acrescenta ainda o ensaísta português que a África não passa de um adorno poético ou “uma pura ilusão livresca”.

Buscamos, por isso, através de Bernd, construir uma definição para a expressão Negritude ou, ao menos, situá-la dentro do contexto brasileiro a partir do século XX. A ensaísta inicia seu discurso sobre o assunto com duas perguntas: “1) É possível falar em negritude em relação ao contexto brasileiro? 2) Poderá este termo recobrir a totalidade das tendências que os movimentos negros apresentam no Brasil?”. Para respondê-las, Bernd parte para fazer a distinção entre negritude (com minúscula) e Negritude (com maiúscula). Sem desconhecer os vários movimentos de insurreição de negros que permearam os anos de existência do Brasil colônia e *a posteriori*, não encontramos, na altura dos movimentos a que aludimos atrás (nos EUA, na Europa e na África), mesmo após a criação em 1930 da Frente Negra Brasileira-FNB, a “reivindicação” do termo negritude por parte dos intelectuais brasileiros.

Houve o surgimento da imprensa negra, em 1915, ainda a fundação do Teatro Experimental do Negro-TEN, por Abdias do Nascimento em 1944, o Teatro Popular Brasileiro-TPB, criado por Solano Trindade em 1948 e o Movimento Negro Unificado Contra a Democracia Racial/MNUCDR, depois transformado em MNU, simplesmente, em 1978, além de muitos outros, com objetivos claros de reafirmação da raça negra.

Segundo Bastide, a negritude no Brasil não teve um caráter de “volta à mãe-África”. Nem poderia, haja vista a contextualização “multirracial”, o que fazia o movimento inserir-se

num propósito maior “nacional multirracial” a favor da melhoria de vida do proletariado brasileiro em geral, e é nesse contexto que vai se infiltrar a poesia de Solano Trindade. Lamenta Bastide: “Eu gostaria de poder afirmar que a Negritude aqui foi a tomada de consciência de um nacionalismo brasileiro por brasileiros de ancestralidade africana” (BERND, 1987). Vejamos o que diz a própria ensaísta:

Achamos, portanto, que se pode falar, em sentido lato, em uma vertente brasileira da negritude que não é um movimento estanque, mas um fenômeno que ocorre em diferentes culturas (EUA, Antilhas, África, América do Sul), com diferentes condições sociais, exprimindo-se em várias línguas, portanto essencialmente migratório e não sincrônico.

Tentar ver os atuais movimentos brasileiros, que voltam-se sobre si mesmos para fabricar uma autoimagem, com um sistema de vasos comunicantes, como o canto polifônico da negritude, poderá ajudar a entender melhor a realidade da literatura negra e da própria literatura brasileira. (1987, p.38)

As palavras da estudiosa corroboram com o nosso pensamento e iluminam a nossa caminhada na análise que havemos de fazer sobre os poetas Solano Trindade e Fred Souza Castro. Acreditamos, como Bernd (1987), que a poesia negra é, em geral, possuidora de uma vertente extremamente particularizada, à procura de uma identidade própria, sem, porém, omitir-se dos elementos estéticos que tornam um texto efetivamente literário. Cremos, também, que a identidade não está alicerçada na cor da pele, embora reconheçamos a sua importância na expressão negritudinista brasileira. Para Bernd: “Uma identidade alicerçada na cor da pele, isto é, num dado empiricamente verificável, é uma identidade de primeira ordem. Ou aquela que se dá na superfície, admitindo uma correlação inerente entre características raciais e produção de cultura, o que é, como já afirmamos, cientificamente falso, tendo originado posições racistas que atribuíram à raça nórdica pretensa superioridade.” (1987, p.39).

Julgamos, por se tratar de um trabalho de doutoramento, importante a fala de Renato

Ortiz como sustentação de nossas convicções, uma vez que o referido professor e escritor goza de vasto prestígio entre a comunidade intelectual brasileira e internacional. Ortiz assinala que os movimentos negros atuais “buscam formas concretas de expressões culturais para integrá-las e reinterpretá-las dentro de uma perspectiva mais ampla”. Para ele, a cultura afro-brasileira integra em um todo coerente “as peças fragmentadas da história negra – candomblé, quilombos, capoeira – os intelectuais (agentes) constroem uma identidade negra que unifica os atores que se encontravam anteriormente separados. A identidade é, neste sentido, elemento de unificação das partes, assim como fundamento para uma ação política.” (in BERND, 1987, p.41).

Assim, a poesia de que nos ocupamos envereda pelo caminho das descobertas ou redescobertas da identidade poética de quem a pratica, com finalidades próprias, pensadas a partir de um eu para ser repartida entre vários eus componentes de uma coletividade que pode não ser apenas àquela que diz ou impõe a “minha pertença”, sendo esta, embora, uma forma de afirmação do eu próprio diante do outro. Passemos, então, à análise poética a ver o que ela nos propõe como fonte de comunicação, de deleite, de contestação, de denúncia, de revolta e de comunhão.

a) O cantor de sua gente

“Pinta pinta pintainho
Zorra me zorra
Que já está forra
Sola sapato
Rei rainha
Debaixo da cama
Da camarinha”

Como parece esta lua com aquele outro luar
Que quando pequeno vi
A lua estava amarela
Rodeada de estrelas
Pra minha infância a sorrir

“Cru Cru Cru
A Velhinha do Angu”

Como sublime é lembrar

Aquela cena singela
Da mamãe toda curvada
Batendo de mão em mão
Tá quente ou tá fria
(Solano Trindade)

Já disseram que os poemas simples tendem a perder sua qualidade estética, e é possível que sim; podem, no entanto, esses poemas tornar-se mais populares, mais lidos, mais ouvidos e, pela sua própria estrutura e linguagem, mais devidamente compreendidos, cabendo ao poeta a escolha do caminho a trilhar, mas a partir do momento em que a academia passa a ver com outros olhos esses poetas, às vezes, aparentemente simples, e a preocupar-se com sua obra, é sinal de que algum efeito estético avultou, provocando aquilo que os teóricos russos chamaram de “estranhamento”.

É talvez o que esteja acontecendo com alguns poetas, de várias nacionalidades, que só agora têm sua obra sob olhar crítico das universidades, o caso Solano Trindade por exemplo, que já tem uma meia dúzia de teses a seu respeito, todas empenhadas em não deixar o autor a perder-se no ostracismo das belas letras.

Roger Bastide, pesquisador francês da cultura negra brasileira, assim se refere a alguns poemas de Trindade que lhe foram enviados pelo próprio poeta: “O senhor faz dos seus versos uma arma, um toque de clarim, que desperta as energias, levanta os corações, combate por um mundo melhor” (cf. Anexos). O próprio crítico se diz apreciador de “Poemas que realizam uma síntese entre o passado e o futuro, entre as aspirações de reis proletarizados e as canções do folclore, entre o amor moderno, a sombra das chaminés de usina, e o amor místico, sob o olhar dos Orixás”. E acrescenta “Creio, de fato, que o progresso não deve destruir o que há de grande e lírico na cultura trazida outrora da África, e que deve tornar-se uma herança comum a todos”. Observemos que Bastide começa por chamar o poeta de “inaugurador” de uma nova concepção poética. Adiante faz, porém, uma advertência: “Talvez possam lhe reprovar certa limitação do vocabulário e do ritmo”, porque é exatamente a simplicidade que coroará a quase totalidade da obra de Trindade, e o faz de forma consciente, pois é do próprio poeta o seguinte depoimento de 1961 e apenso ao livro *Solano Trindade: o Poeta do Povo*:

”Apesar de tudo que tenho ouvido e lido sobre poesia, resultado das teses e debates nos congressos de poetas e críticos, não me sinto disposto a mudar de linha, de sair do caminho popular de minha poética. Sem querer discutir o valor dos herméticos ‘concretistas’, ‘dadaístas’, etc. (eruditos donos da cultura ocidental), prefiro levar ao meu povo uma mensagem, em linguagem simples, em vez de uma mensagem cifrada para um grupo de intelectuais. Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através dos seus livros e das suas conversas, porém a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo, no povo em geral as reivindicações sociais e políticas, e nas mulheres, em particular, o Amor. Agradam-me profundamente os títulos de ‘poeta negro’, ‘poeta do povo’, ‘poeta popular’, às vezes ditos de modo depreciativo, mas que me dão uma consciência exata do meu papel de poeta na defesa das tradições culturais do meu povo, na luta por um mundo melhor. Unir o Universal ao Regional, num poema participante ou amoroso, num verso de protesto ou ternura, mas em palavras bem compreensíveis. – Quem me ouvir, ouça”. Solano Trindade, São Paulo, julho de 1961.

Essas são palavras de um homem consciente de seus objetivos e a par do que se passa no mundo acadêmico e das teorias eruditas sobre o fazer poético, mas prefere uma poesia mais leve e comunicativa, menos rica do ponto vista vocabular, mais expressiva, no entanto, do ponto vista linguístico. Como diz Bastide: “o que para alguns críticos é um defeito, para outros – para os que veem na Poesia uma "mensagem" – será, ao contrário, uma qualidade, tornando possível uma mais rápida compreensão dos poemas e uma ação mais eficaz”. Particularmente, congratulamo-nos com o escritor francês, quando escolhemos a poesia de Solano Trindade para contrapor à dos poetas angolanos Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz, por pura identificação com sua poética, o que não nos tira o direito de apreciar um Fernando Pessoa ou um João Cabral de Melo Neto. Tomemos como ponto iniciático o poema “Advertência”:

Há poetas que só fazem versos de amor
Há poetas herméticos e concretistas
enquanto se fabricam bombas atômicas e de hidrogênio
enquanto se preparam
exércitos para guerra
enquanto a fome estiola os povos...

Depois
eles farão versos de pavor e de remorso
e não escaparão ao castigo
porque a guerra e a fome
também os atingirão
e os poetas cairão no esquecimento...
(p.17)

Aparentemente, simples, diria singelo, numa visão metalinguística cortante, o poeta faz a “advertência” aos companheiros de escrita, podendo ser inclusive uma autor-reprimenda, pois ele próprio há de se deliciar em belos versos de amor, como se verá. Ele, o poeta, se intitula o cantor de sua gente, por isso a reprimenda geral, mas é que, apesar das guerras e da fome, a vida também é feita de coisas boas: na infância, pode-se desfrutar das “histórias de Trancoso”, com “rei e rainha”, com “bichos que falam”, suas “Princesas encantadas”, como bem exemplifica “Abençam papai, que bicho é esse?”, embora essas lendas, na voz do poeta, tenham sempre uma conotação de crítica social.

Os poemas “Barca Suzana”, “Bumba-meu-boi”, “Pau de sebo” e “Papai Noel” representam esses cantos, folguedos, festas populares, carregados de figuras exóticas, como “Minha Velha”, “Uma Vez Só”, “Lagartixa Barbada”, “Jacaré Sessenta”, “Arara”, “Mel com Água”, “Buchecha”, “Periquito”, “Garapa”, “Zuza”, “Tobinha” e “Canela de Aço”, ou excedoras de algum ofício popular como a parteira “D. Micaela”. É desse mundo que nasce a poesia de Trindade, como ele próprio se refere no poema “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.
(2011, p.23)

Poemas que lembram Manuel Bandeira de "Irene no Céu", de "Meninos Carvoeiros", e de "Profundamente", entre outros, carregados de ternura, alegria e de tristeza muitas vezes. Havia, também, muito respeito pela morte, como no poema "Domingo triste na

Barreira”, em que o eu diz: “O domingo foi triste/Não houve jogo/Nem a escola ensaiou...”(2011, p.29). Em Trindade, a poesia funciona como alimento espiritual do poeta, desde que atenda, primeiro, as necessidades sociais dos injustiçados, é bem verdade. Fala o poeta: “Hoje estou exuberante/estou poroso de poesia/como o liberto/recém-saído da cadeia”, eu “Valorizo o homem que passa”, pois “Em tudo há graça”, por isso “Hoje estou exuberante” e “poroso de poesia” (2011, 33). É um certo regozijo por ser um poeta, essa condição narcísica, e é, também, uma maneira de autoafirmação.

É também um poeta voltado para as questões familiares, o labor prazeroso do pai: “Sino do terço repicando/e meu pai batendo sola/brincando de trabalhar ...”(2011, p.28), as vicissitudes nas recordações do dia de seu nascimento, em “O poema de mamãe”, carregado de plasticidade, num jogo metafórico dos contrastes que caracterizam a existência humana, em que “Bach Chopin Beethoven” se misturam ao som das “Crianças brincando de roda/gente discutindo a revolução”. Ao mesmo tempo, dirá o poeta: “Minha família é incontável/eu tenho irmãos em todas as partes do mundo (...) no Oriente e no Ocidente”, então “por que estreitar o mundo a um lar”, há uma necessidade de ampliar o território familiar: “Oh! Pares, vinde para que eu baile/e possa conhecer todos os meus/parentes” (2011, p.37), uma vez que o poeta não se deve render apenas ao particular, pois sua família é a congregação de todas as pessoas “dignas”. Há sempre um fundo social nos poemas que se reportam ao folclore, como detectamos nas antíteses e metáforas de “Pau de sebo”: observemos o “sobe/desce”, pois a “a vida é um pau de sebo”, no “pau de sebo da vida”, há “aplausos/vaia”, bem como “cruzeiros/pancada”(2011, p.48), é um eterno “subir” e baixar, como nos aconselham os percalços da própria existência.

Os poemas “Papai Noel” e “Para que vim” ratificam o caráter desconstrutor e reconstrutor da realidade: o “Papai Noel” que nos apresentam não nos serve, é preciso substituí-lo por outro, da mesma forma que enquanto houver “ameaça de guerra”, eu não posso estar a “fazer lindos buquês” (2011, pp. 50-51), mais uma vez o poeta subvertendo a ordem de sua poesia.

A vida simples familiar é retomada e vai ser refletida na sua “poesia duma vida simples”, como fala o próprio poeta, mas não nos enganemos que essa vida seja realmente simples, o simples não podendo ser sinônimo de acomodação, de subserviência, de

subalternidade. Com essa poesia, o eu continua a saudar “os que amam a liberdade/sem ter medo de prisões e fuzilamentos”(2011, p.55) (Ele próprio teve um filho vítima da ditadura militar de 1964), a cometer erros gramaticais, e há nele a certeza de que “só morrerei depois”, como diz o eu: “Tenho o Amanhã o Amor e a Poesia”; por isso, “cada dia que passa/eu fico mais jovem/os velhos morrem/e eu só vou morrer/depois do Amanhã...”. Prestemos bem atenção a esta última expressão “o Amanhã”, que é uma personificação de algo abstrato que há de se concretizar, poderia estar até em outro bloco, mas o preferimos aqui. Em Solano Trindade, até um “velho trapo” vira poesia de utilidade.

Aos 50 anos de sua existência, o poeta escreve o poema “Vida”, uma espécie de autoavaliação dos anos passados, prestação de contas, em que percebemos o mesmo eu lírico: a cantar a vida, suas belezas e agruras, a falar de si, a cantar as saudades por onde passou e em que viveu: “Pelotas/Princesa do Sul”, ou “Rio de Janeiro”, ou “Recife” lembradas em “Canção à minha cidade”, ou “Olinda” e Salvador da “Baianinha”. Nesses poemas, vamos encontrar um eu mais solto, mais leve, mesmo que em determinados momentos imponha uma postura de denúncia e revolta, mas ainda são versos para o deleite da alma. Nessa perspectiva, assim se refere Leda Maria Martins: “Naquela época, já ameaçado pela doença, solitário e triste, esquecido dos becos, bares e batuques, da alegria juvenil que marcara grande parte de sua vida, Solano, em seus últimos poemas, escreve como se ditasse um inventário da vida, da sua poesia, de sua arte, de suas utopias”. E nos dá como exemplo os versos: “o tempo volta numerado/Contando histórias/Dizendo verdades/Estive muitas vezes preso/Perdi um filho na cafua/Na epidemia/Dos acidentes/Com um tiro no coração/(eu já era cardíaco)/Nunca vendi o meu pensamento/Nem em prosa nem em verso/Tive um amor em cada fase da vida/Nunca matei ninguém/Fiz alguns poemas /Puxei loas em grande parte do mundo.” (DUARTE, 2011, p.390). Mais adiante a ensaísta comenta os epítetos dados ao poeta, às vezes utilizados de forma carinhosa, outras nem tanto, como foi o caso, também, de Vinicius de Moraes, alcunhado de “poetinha”, termo eivado de ambiguidade. Para Martins: “De fato há oscilações na produção poética de Solano. Mas há também uma urgente necessidade de revisão de muitos poemas e de uma edição crítica de sua obra, inclusive para fixação de poemas que, em algumas publicações, apresentam diferenças significativas de ortografia.”(2011, p.398). Essas “oscilações” apontadas por Martins foram por nós detectadas e corroboramos com o seu

pensamento, sendo preciso um trabalho filológico sobre sua obra, a fim de corrigir essas impurezas.

b) O poeta entre Deus e os Orixás

Deformação
Procurei no terreiro
Os Santos D'África
E não encontrei,
Só vi santos brancos
Me admirei ...

(...)

Agora
Oxum, Yemanjá, Ogum,
É São Jorge,
São João
E Nossa Senhora da Conceição.

Basta Negro!
Basta de deformação!
(2011, p.72)

O percurso religioso de Trindade é bem parecido com o de Agostinho Neto, pois ambos começam cristãos, depois tornam-se ateus. O primeiro chega a ser diácono, como vimos; Neto, a protestante metodista, provavelmente influenciados pela família como sói acontecer. Ao que nos parece, o contato com o pensamento marxista e a vida prática permeada de injustiças e violência contra, principalmente, o povo negro desenvolvem nesses homens de pensamento, nesses poetas, uma visão mais clara da sociedade, muitas vezes mascarada pela ação religiosa, imprimindo nesses espíritos, muitas vezes, uma raiva incontida.

Ao analisarmos o primeiro bloco dos poemas de Trindade, é forçoso esclarecer, percebemos que estão um pouco distantes da tez que matiza os poetas angolanos anteriormente trabalhados, notadamente Agostinho Neto, mais próximos de um Viriato da Cruz, com “A velhinha do angu”, o “Bum Bum Bum” e “Pregões do Recife antigo”, mas não

queiramos uma unidade absoluta entre esses poetas, é preciso compreender que os contextos são bastante díspares, porquanto enunciação e enunciado também díspares, mas em que eles se aproximam? Só há divergências ou há congruências entre eles? É o que tentaremos responder até ao final desta pesquisa.

Neste bloco, composto de 14 poemas: “Jaboatão”, “Baianinha”, “Deformação”, “História para criança”, “Macumba”, “Noite de Yemanjá”, “Olorum Ekê”, “Olorum Shanu”, “Plagiando o Novo Testamento”, “Xangô”, “Janaína”, “Uma negra me levou a Deus”, “Outra negra me levou à macumba” e “Batucada”, a poemática de Trindade trilhará uma seara nova: a dos deuses orixás, tema não contemplado pelos poetas da *Mensagem*, algo facilmente explicável, uma vez que o tema está ausente de sua mundividência, enquanto no Brasil exerce um poder de afirmação do negro de capital importância. Segundo Pierre Verger:

A presença dessas religiões africanas no Novo Mundo é uma consequência imprevista do tráfico de escravos. Escravos estes que foram trazidos para os diferentes países das Américas e das Antilhas, provenientes de regiões da África escalonadas de maneira descontínua, ao longo da costa ocidental entre Senegâmbia e Angola. Provenientes, também, da costa oriental de Moçambique e da ilha de São Lourenço, nome dado nessa época a Madagascar.

Disso resultou, no Novo Mundo, uma multidão de cativos que não falava a mesma língua, possuindo hábitos de vida diferentes religiões distintas. Em comum, não tinham senão a infelicidade de estar, todos eles, reduzidos à escravidão, longe das suas terras de origem.

Desde muito cedo, ainda no século XVI, constata-se na Bahia a presença de negros bantu que deixaram a sua influência no vocabulário brasileiro. Em seguida, verifica-se a chegada de numeroso contingente de africanos, provenientes de regiões habitadas pelos daomeanos (gêges) e pelos iorubás (nagôs), cujos rituais de adoração aos deuses pareceram ter servido de modelo às etnias já instaladas na Bahia.

(...)

As convicções religiosas dos escravos eram entretanto colocadas a duras provas quando de sua chegada ao Novo Mundo, onde eram batizados obrigatoriamente “para salvação de sua alma” e deviam curvar-se às doutrinas religiosas de seus mestres.(2002, pp. 22-23)

As palavras do pesquisador francês, que morou muitos anos na Bahia e conheceu de perto a África, servem para reforçar o que já é sabido sobre as sujeições a que foram submetidos os negros escravos traficados para o Brasil, tendo sido obrigados, inclusive, a aceitar o sincretismo como forma de burlar a ordem estabelecida e manter as suas tradições. Cabe aqui alertar, como fala Verger, que houve uma mútua influência entre as diversas etnias chegadas ao Brasil, principalmente no campo religioso, ao que nos parece ser o culto dos orixás desconhecido dos negros traficados de Angola e só na América adquirido a partir do contato com as outras etnias, particularmente a iorubá.

No poema “Jaboatão”, que poderia estar no bloco anterior, preferimos ligá-lo a este pelo seu caráter combativo à religião oficial, embora sustentemos a postura de um Estado laico. Em “Baianinha”, que é também um poema de amor, provavelmente um dos amores do poeta, mas que preferimos aqui, já que enriquecido de referentes relacionados ao mundo do candomblé, palavra de origem banto, que designa na Bahia as religiões africanas em geral (2002, p.31). A “Baianinha” traz em si as comidas típicas como o “vatapá”, o “doce de coco”, o azeite de “dendê” que servem de oferenda aos deuses orixás, além da dança e da música e dos elementos sagrados: “patuá” e “tambor”, como um “feitiço de lansã”, simbolizando assim um ritual do “Candomblé”, mas um candomblé particular “da minha madrugada”, possuidor de uma característica especial: de “revolução de cuba” e de “libertação do Congo”, reentrâncias da negritude pan-africanista, com um sabor bem brasileiro, algo muito comum na poesia de Trindade.

O poema “Deformação” é o repúdio ao sincretismo religioso que impõe a supremacia dos deuses brancos, é a rejeição da subalternidade, a tão desejada voz de Spivak, solta com maior veemência em “História para criança”. O poema “Macumba” é uma espécie de mistura, como outros do poeta, das figuras dos orixás, com a dança e com a música,

marcando a iniciação ou insinuação amorosa, talvez um fator diferenciador das duas religiões: católica/candomblé. Os versos curtos e seu ritmo musical nos levam a essas festas populares, muito comuns na Bahia, no Rio e em Pernambuco. Macumba tanto pode ser o ritual do candomblé, quanto um trabalho ou até mesmo um instrumento de percussão, é de se notar, também, a expectativa vivida pelo eu, o seu deslumbramento com a figura feminina: “Mulata cai no santo/corpo fica belo/mulata cai no santo/seus peitos ficam bonitos/Eu fico com vontade de amar...” (2011, p.77), onde “cai no santo” representa o ser possuído pelo orixá. Yemanjá será tema em outros dois poemas “Noite de Yemanjá”, em celebração pela passagem de ano, e “Janaína”.

“Olorum Ekê” e “Olorum Shanu” são dois poemas que evocam o mito da gênese iorubá, já que, segundo Verger, *Olódùrum* ou *Olódùmarè*, ou simplesmente *Olorum* ou *Olodumaré*, é considerado o “deus supremo” e não um orixá, é um deus distante, inacessível e indiferente às preces e ao destino dos homens. É um ser supremo fora do alcance da compreensão humana e está acima de todas as contingências de justiça e de moral. “Nenhum culto lhe é destinado. Ele criou os orixás para governarem e supervisionarem o mundo. É, pois, a eles que os homens devem dirigir suas preces e fazer oferendas. *Olódùmarè*, no entanto, aceita julgar as desavenças que possam surgir entre os orixás”. (2001, p.21)

No primeiro poema, o eu evoca a entidade suprema no sentido de identificar-se como um seu descendente, primeiro como poeta, portanto, também uma divindade: “Eu sou o poeta do povo” e “A minha bandeira/É de cor de sangue” que é a cor “da revolução”, talvez uma referência ao socialismo leninista/marxista, depois esclarece: “Meus avós foram escravos” e “Eu ainda sou escravo”, porém “os meus filhos não serão”(2011, p.80), sentença categoricamente como o fez Agostinho Neto em muitos de seus poemas.

O segundo poema é a voz do *griot* a contar a história da gênese africana num bilinguismo quase que didático a tornar sua mensagem compreensível e compreendida, dentro de um espírito ritualístico, passo a passo, até que “De noite/É Oxum/Ao lado das estrelas/Embelezando/Obatalá/Olorum Shanu”, finalizando o texto assim sem nenhum sinal de pontuação, o mesmo acontecendo com o poema anterior, isso nas duas antologias citadas. Talvez isso não tenha muito valor, mas o final de “Olorum Shanu” nos passa uma

ideia de continuidade ou de pausa para a continuidade do processo de criação do mundo mítico africano.

O poema “Plagiando o Novo Testamento”, dividido em três estrofes, possui, igualmente, três dimensões: a primeira é a elevação do amor carnal ao nível divino, o que para os mais religiosos poderia soar até como uma heresia, o poeta, no entanto, defendendo a grandiosidade do ato amoroso, como coisa divina; a segunda, é a revolta contra aquele que, desobedecendo os ensinamentos bíblicos, procura sempre ter mais em face do pobre que nada tem; e a terceira, reservada para as figuras bíblicas de Ananias e sua esposa Safira, mostra que, mesmo dentro da Igreja primitiva, já havia a corrupção, o descumprimento dos alicerces de uma sociedade erguida nas bases da igualdade, por isso, para esses que tiram do povo, só existe uma saída “Paredão! Paredão!”(2011, p.83), sentencia um eu implacável, é o que sucede ao casal infiel aos princípios de Deus. Na verdade, Trindade se apropria do texto bíblico e faz, não um plágio, como indica o título, mas uma brilhante intertextualidade, formando uma exegese do Novo Testamento, de onde tira suas próprias conclusões, num texto que requer uma certa formação e sapiência para não se perder em suas entrelinhas.

Em “Xangô”, prevalece o caráter memorialista, saudosista das histórias contadas pelo *griot* a respeito de seus deuses, o eu poético ouve o canto “Mariô ê/Mariô á/Iemanjê/Yemanjá”, é um canto “nagô”, que vem do “xangô da baiana”, que pode muito bem ser uma casa de candomblé, já que xangô, em Pernambuco, designa, segundo Verger, o conjunto de cultos africanos praticados nesse estado (2002, p.139). No poema, o cântico, vindo desse terreiro, evoca as saudades de África representada por seus elementos: “Yemanjá, nagô, água africana e xangô”, o próprio clima evoca essa “viagem” mítica, senão ouçamos o poeta: “Até a lua cantava,/E dançava,/Este canto nagô,/O mar suspirava,/O mar soluçava,/Era água africana/Na praia do Pina/No xangô da baiana”(2011, p.92.)

Em “Uma negra me levou a Deus” e em “Outra negra me levou à macumba”, temos dois poemas que refletem bem o poder que a figura feminina exerce sobre o poeta ao ponto de conduzi-lo ao encontro religioso, é a mulher, como em tantos outros poetas, elevada a símbolo de sedução, na verdade, é ela a própria personificação de “Deus”: “Ali estava o Deus/que eu procurava”(2011, p.123); no outro poema, a condução é também a um templo religioso: “Xangô da Baiana”, (não mais a “igreja”), onde se cultua a “macumba”: ritual

religioso do povo africano de Recife, nessa outra negra o que envolve o eu lírico é a voluptuosidade, não mais o recato, atentemos para esses versos: “Dançava no corpo/Que lindo o andar”, e “tinha um cheiro no corpo/que me levou ao pecado/Faltei com respeito/ao seu Orixá”, o eu se deixa possuir, pois “Seus seios bonitos/pulavam no ritmo/do atabaque/e do agogô/Fui pra casa da negra/Fomos os dois pro céu//Recebi o santo/do corpo da negra/e fiquei o maior dos Ogans/e passei a cavalo/de Obatalá...”, essa possessão elevando o eu a um delírio tal que ele se vê “o maior dos Ogans”, o maior dos chefes dentro do ritual do candomblé, mais: o verdadeiro Deus criador do mundo e dos homens, o próprio “Obatalá”, o mesmo que Orunmilá. Noutra vertente, podemos encontrar Obàtálá formando a trindade máxima dos Deuses criadores ao lado de èsú e Òrúnmilá.

Observemos que o eu passa a ser “cavalo” de Obatalá, ou seja, elégùn, o que recebe o Orixá. Há, no entanto, algumas versões em que o Deus supremo não monta o elégùn, na de Pierre Verger por exemplo, referindo-se a Orunmilá.

“Batucada” é o último poema dessa série, mas que poderia estar em outra, da mesma forma que “Uma negra me levou a Deus” e “Outra negra me levou à macumba” poderiam estar entre os de amor, funcionando aqui apenas uma questão didática. Nesse poema, o que predomina é a denúncia, à época, da perseguição às religiões africanas: “Branco adora o Deus que quer,/ Mas o negro não pode não,/Tem de adorar Deus de branco/Ou sinão vai pra prisão ...” (2011, p.130). Com relação à batucada, o uso de instrumentos musicais nos rituais das religiões africanas, em todas elas (e que está presente na poesia de todos os poetas aqui retratados, mais especificamente em Agostinho Neto, Solano Trindade e também em Fred Souza Castro), Verger salienta o seguinte:

No início da festa, três atabaques de tamanhos diferentes, denominados rum, rmpi e lé, acompanhados de um sino de percussão, o agogô, tocam apelos ritmados às diversas divindades. Esses atabaques apresentam uma forma cônica e são feitos com uma única pele, fixada e esticada por um sistema de cravelhos para os nagôs e os gêges, e por cunhas de madeira para os tambores ngomas, de origem congoleza e angolana

(...)

No caso de um desses atabaques ser derrubado ou cair no chão durante uma cerimônia, esta é interrompida por alguns instantes, em sinal de contrição.

(...)

Os orixás são recebidos com gritos e louvores e, em seguida, fazem a saudação aos atabaques, ao pai ou à mãe-de-santo, aos “ogãs” do terreiro sendo, finalmente, levados pelas “ekedis” ao “pejí” do seu deus. (2002, pp. 71-73)

Faço essa citação para que fique clara a importância dos instrumentos musicais e da dança na formação geral do povo africano, o que reflete profundamente em sua arte como um todo. Já o dissemos antes, mas nunca é muito reiterarmos essa relação que têm esses elementos na formação do povo afro-brasileiro.

c) O poeta e seus amores

Eu gosto de ler gostando,
gozando a poesia,
como se ela fosse
uma boa camarada,
dessas que beijam a gente
gostando de ser beijada.

Eu gosto de ler gostando
gozando assim o poema,
como se ele fosse
boca de mulher pura
simples boa libertada
boca de mulher que pensa...
dessas que a gente gosta
gostando de ser gostada.
(Solano Trindade)

A poesia amorosa de Trindade é múltipla e contrastante, e nessa multiplicidade aparece como elemento central: o ser humano, como ser universal, espiritual, mas a mulher,

no que diz respeito ao amor físico, é a figura central, aí se revela um eu, no dizer de Zenir Campos Reis, “ másculo”, uma relação literal “macho-fêmea”, mas também “o companheirismo, comunhão de corpo e sentimento, bússola da existência, aqui traduzido na terminologia musical: “canto”, “música”, “ritmo”.

E, ao lermos o poema em epígrafe “Eu gosto de ler gostando”, vem à memória Roland Barthes em seu *O prazer do texto*, porque em Trindade, principalmente nesta parte, é tudo o que Barthes quis dizer em seu livro com relação ao ler com sabor, o fruir das palavras, o gozo como coisa carnal, tal como nos poemas “A cabocla que eu queria”, “A mensagem do poeta”, “Amar é uma constante em mim”, “Amor, amor, sempre amor”, “A vida me deu uma negra”, “A musa e a poesia”, “A rosa vermelha”, “As amadas de minha ternura”, “Balada molenga a uma negra dengosa”, “Cafunés”, “Canto à amada”, “Canto à musa ceroula”, “Cirandinha da vida”, “Criança”, “Eu gosto de ler gostando”, “Janaína”, “Linda negra”, “mandinga”, “Meu canto ao mar”, “Meu grande amor”, “Minha missão”, “Muleque”, “Mulher em preto e branco”, “Negra bonita de azul e branco”, “O mar também é casado”, “Ó mulata pastorinha”, “O tempo jogou prata na minha cabeça”, “Poeticamente polígamo” e “Primeira loa do amanhecer”.

Como dissemos, a mulher é, na maioria desses poemas, a figura central, mais ainda, a mulher negra, mulata ou cabocla, sempre enaltecida e lembrada a partir do cancionista popular, haja vista muitos desses poemas serem passíveis de musicalização; para Trindade “O poeta é um mensageiro da vida” (...) “E no homem/Está a maior mensagem da vida...”, mas também “A mensagem do poeta/Fala do corpo da mulher”, isso “Porque a mensagem do poeta/Vem do ventre da mulher”(2011, p.95), afirmando ele: “O ser humano é a minha bandeira/Esta é a minha arte”. O amor, então, aparece como fim absoluto da vida, e, como disse Drummond, “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”, a matéria de Trindade é o “Amor, amor, sempre amor” e “Todo amor é de agora.../Não existe amor futuro”.

Há vários poemas para celebrar tão somente o amor, poemas descontraídos, que revelam um eu poético polígamo: “É necessário criar muitas musas/para que a poesia não pare”(2011, p.100), ele próprio afirmando: “Eu sou poeticamente polígamo/Amo inumeráveis musas/e elas não são iguais...”. Declara-se o eu, mas o que era apenas

“poeticamente”, se revela de repente: “há grande variação/entre as amadas/e nos seus olhares/encontro inspirações diversas/e nos seus corpos/diferentes perfumes”(2011, p.125), pois afinal o amor também é sexo, além, é claro, de pureza, sensibilidade e consciência, assim como diz o eu: “no corpo/levarei o sol do meu sexo/nas mãos/a pureza das crianças/nos pés a sensibilidade dos bailarinos/na cabeça a consciência do século”(2011, p.101). Noutro momento, a guerra, a fome, a dor e a miséria entram em concorrência quando o eu lírico quer falar de amor: “Vou desdobrar-me em ternura/já que não tenho forças/para exterminar as guerras/a dor/ a miséria, a fome...”, aí retoma o eu: “Vou abraçar/as minhas amadas/vou beijá-las ternamente/sentir seus olhos, seus seios/esquecendo que há uma guerra no Vietnã/injusta guerra contra um povo faminto/que luta por liberdade!” (2011, p.102), quando não, ele se deixa levar pelo canto mavioso de Orfeu entre “dengos” e “cafunés”, afinal: “Sou Molengo/Molengo/Cheio de dengo” (2011, p.104).

Neste bloco, gostaria ainda de destacar os poemas “Janaína”, “Meu canto ao mar”, “O mar também é casado”, que nos conduzem ao cancionero popular marítimo, tema tão caro a Jorge Amado e Dorival Caymmi e que tanto frequentou a poética de António Jacinto, O Poeta do Terrafal. Vejamos alguns trechos desses poemas: “Oh! Eu não sou marinheiro/Oh! Não sou homem do mar/mas Janaína me persegue/pras águas quer me levar/Não me leves pr’as águas/Janaína dona do mar”. Ou “Eu tanto falei ao mar,/que o mar me atendeu,/Mandou a minha amada,/Bem pra junto de mim,/Pra que ela me conte,/História da vida simples,/Do bairro dos meus amores,/Enfeitado de coqueiros,/Da vida dos pescadores”, ou “Quero beijar minha amada,/Quero os seus lábios beijar/Quero que a amada me beije/Como a areia beija o mar”. São poemas compostos em versos que variam entre cinco e sete sílabas, o que lhes dá uma tendência para a musicalidade, como o cancionero medieval ou como as canções de Caymmi: “É doce morrer no mar/nas ondas verdes do mar”.

d) Solano Trindade e o movimento da negritude afro-brasileira

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!
(Solano Trindade)

Neste bloco, englobamos os poemas que, para nós, de uma forma ou de outra, são representativos de uma possível “Negritude” brasileira que, como vimos, tem em Solano Trindade o seu primeiro cantor. Reunimos aqui: “Abençam Dindinha Lua”, “A manhã será melhor”, “Bolinhas de gude”, “Chamada”, “Contrastes”, “Convocação”, “Esperemos”, “F. da P.”, “Gravata colorida”, “Lamento”, “Meu canto de guerra”, “Mulher barriguda”, “Nicolas Guillén”, “O canto da liberdade”, “O drama do circo”, “Poema autobiográfico”, “Tem gente com fome”, “Tem gente morrendo, Ana”, “velho atabaque”, “Reencarnação”, “Tristes maracatus”, “Toque de reunir”, “Rainhas e escravas”, “Canto dos Palmares”, “Civilização branca”, “Congo”, “Conversa com Luci”, “Eu quero maracatucar” (musicado por Vítor Trindade), “Maracatu da boneca de cera”, “Navio negreiro”, “Negros”, “Pregões do Recife antigo”, “Quem tá gemendo?”, “Reminiscências soltas”, “Sou negro”, “Zumbi” (musicado por Vítor Trindade) e “Viva a rapaziada da canela suja”, num total de 37 poemas, sempre nos detendo naqueles mais substanciais às questões da “Negritude”.

Em todas as pesquisas que fizemos, parece haver uma unanimidade em apontar Solano Trindade como o primeiro poeta negro da moderna poesia brasileira, negro na cor e na assunção do ser-se negro de corpo e alma, bem como na poesia e na arte que fez e defendeu até os últimos dias em que viveu, como bem atesta o poema “Sou negro”:

SOU NEGRO

Sou Negro

meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh`alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs.

Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço
plantaram cana pro senhor do engenho novo
e fundaram o primeiro Maracatu.
Depois meu avô brigou como um danado
nas terras de Zumbi
Era valente como quê
Na capoeira ou na faca
escreveu não leu
o pau comeu
Não foi um pai João
humilde e manso
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
(2011, pp. 162-163)

Poema emblemático da Negritude brasileira, inteiramente ligado aos ideais propostos

pelo grupo da *Mensagem* angolana. Trata-se, no entanto, não de um africano, mas de um negro brasileiro que se reconhece um próximo dos irmãos poetas angolanos: “Contaram-me que meus avós vieram de Loanda”. Há no eu poético toda uma herança de África: “minh`alma recebeu o batismo dos tambores/atabaques, gonguês e agogôs” e isso é motivo de orgulho, mesmo que seus avós tenham seguido para o Brasil “como mercadoria de baixo preço”, como escravos, pois foi aí que eles “fundaram o primeiro Maracatu”. São motivos de orgulho, também, a participação de seu avô nas lutas empreendidas pelo destemido líder Zumbi e a de sua avó “Na guerra dos Malés”, contrastando assim com a figura do “pai João/humilde e manso”, tão divulgada na literatura brasileira; é, portanto, esta herança que veio de África que formará a personalidade do poeta: “Na minh`alma ficou/o samba/o batuque/o bamboleio/e o desejo de libertação...”. Marcas que também vamos encontrar nos poemas dos poetas da *Mensagem* angolana.

O poema “Zumbi”, da mesma forma que a Rainha Ginja para os africanos natos, será o grande herói da resistência negra no Brasil, e Palmares, a África americana, símbolos de liberdade, muitas vezes evocados por tantos outros poetas brasileiros de várias épocas. Palmares será tema do grande poema de Trindade que analisaremos mais à frente. Como anuncia o poema em epígrafe, a poesia negritudinista de Trindade se ramifica em pan-africanista, da negritude, do proletariado e dos injustiçados e miseráveis de um mundo desajustado, independentemente da cor, como vimos também em Neto. Estamos diante de poetas que seguem uma linha marxista, cujo objetivo é a defesa do direito das classes oprimidas. Notemos, pois, que é uma poesia universal, podendo ser cantada “na guerra” ou “na paz”, mas voltada para “O homem que geme” e “que sofre”, pois “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”.

Assim, também, veremos, em “Abençam Didinha Lua”, o caráter socialista da divisão dos bens, em que o eu, de forma carinhosa, se dirige à “Lua” pedindo o mínimo “pão com farinha” para amenizar a fome “da humanidade”, e “Muita muita liberdade”, pois o trabalhador está “Sempre a trabalhar”, nos “campos”, nas “fábricas”, também “Nos hospitais” e “nas cadeias”, então o poeta se questiona: “Quais as esperanças/Do trabalhador?”(2011, pp. 18-19), talvez as de “Jorginho” do poema “Bolinhas de gude”. Não

nos parece, no entanto, esse o pensamento do poeta. Em determinados momentos, a fim de combater as iniquidades e evitar a formação de outros “Jorginho”, o eu se põe em convocatória, como em “Chamada”, em que o poeta é intimado a participar da construção do novo mundo; afinal ele (o poeta em si) é quem conhece “o segredo da vida”, o que se exige dele não é a comiseração, por isso em “Convocação”(2011, p.26), poema marxista em linha direta, congruente com a linha netiana, o eu se assume “Contra o fascismo,” e convoca: “Marchemos, camaradas,/A Liberdade nos chama,/Para o dia de amanhã”. A “Liberdade” está grafada com letra maiúscula, instando a que não se comportem, parece clamar o eu, como aquele que dorme até “Às dez”, enquanto ouve “o pisar forte dos trabalhadores/sobre o barro mole da estrada./Vão pegar o trem das quatro”(2011, p.25), repetindo o eu: “Marchemos, camaradas,/Teremos a nossa parte/Na salvação do mundo”, quando Neto dirá com mais ênfase: “As minhas mãos colocaram pedras/nos alicerces do mundo/mereço o meu pedaço de pão”(1987, p.79), e esse merecer não é um pedido de esmola, é uma exigência factual, como já dito mais acima.

Vimos atrás que, em determinados momentos, Trindade, ao invés de falar de amor, faz o inverso, fala de outra coisa, como acontece com o poema “Esperemos”(2011, p.30), o que seria um poema de amor subvertendo-se num de denúncia da crueldade dos homens, das injustiças, pois essa concepção poética está em primeiro lugar, o poema para a amada pode esperar, o de denúncias, não. O poeta que se comporta de forma contrária é um “F. Da P.” (2011, p.30), é a total ojeriza à poética de gabinete. Na mesma linha, temos “Gravata colorida”: a poesia como práxis social, visto que afinal o poeta tem o poder de escutar o “lamento do homem”, venha de onde vier, pois, como diz a epígrafe, “Meu canto de guerra” também é de paz. É sempre bom frisar que, embora cante o drama particular do negro, o poeta estende sua palavra a todos os oprimidos, é de “todas as raças”, é “da multidão”, reforçemos.

Como em Neto, o mundo evocado é sempre o da paz, o eu está sempre preocupado com aqueles que não vão de vir (“Mulher barriguda”), haja vista a imprecisão do mundo futuro, a incerteza que cerca o destino que vai ter a nova geração, por isso “O canto da liberdade” se opera como oráculo dos novos tempos, é um “canto que faz vibrar” e “que está penetrando/em todos os ouvidos...”, esse canto é, também, universal. Como vimos atrás,

os poetas angolanos dialogam com o poeta do “Negrismo” cubano Nicolas Guillén, ao ponto de divulgar seus poemas em suas revistas e antologias ao lado de um Langston Hughes. Também Trindade há de fazer esse diálogo no poema-diálogo “Nicolas Guillén”. Cabe, antes, aqui ressaltar que o poeta cubano esteve por quatro vezes no Brasil, numa delas foi saudado, na ABL, pelo poeta Manuel Bandeira: “A grande novidade dessa poesia é que nela o negro não entra mais apenas como curiosidade folclórica, como elemento de pitoresco, e sim como realidade racial. Social e Política, como fator essencial no processo da vida cubana, como irmão degradado e escravizado que urge redimir”. (Pronunciada na Academia Brasileira de Letras) (1986, pp. 16-18). Essa citação serve para que tenhamos uma dimensão real do significado de Guillén e de sua poesia para o campo intelectual brasileiro da época. Essas palavras de Bandeira foram pronunciadas na Academia Brasileira de Letras no ano de 1947, quando o poeta cubano, em passagem pelo Brasil, ficou hospedado na casa de Cândido Portinari e começou a escrever a “Elegia a Jesús Menendez”, tendo sido saudado por outros escritores brasileiros como Carlos Drummond de Andrade. A fala de Bandeira foi publicada no livro *Sôngoro Cosongo e outros poemas*, tradução de Thiago de Mello, pela editora Philobiblion, na qual consta parte de uma entrevista concedida por Guillén (1902-1987) a Jaime Sarusky, Samuel Feijóo, Francisco Garzón Céspedes, Ciro Bianchi e Nancy Morejón e que consta em nossas indicações bibliográficas.

Trindade, como sabemos, nasceu em 1908, no Recife e morreu no Rio em 1974, sendo, portanto, contemporâneo de Guillén e também faz sua saudação, como o fazem nossos irmãos de África acima estudados. No poema específico do poeta brasileiro, diretamente nominificado “Nicolas Guillén”, o eu lírico aproxima-se de Guillén, como se aproximam os poetas africanos em geral, incluindo os da diáspora, em som, ritmo e dança, como a querer repeti-lo em sua cadência fônica, para irmanarem-se em suas angústias e aspirações, acompanhados implicitamente pelos instrumentos de percussão metaforizados no ritmo do poema: “Nicolas/Nicolas Guillén” e “Nicolas/Nicolas Guillén”, e “Nicolas Guillén/Nicolas Guillén/Nicolas”, entre um som e outro, que podem caracterizar um coro de vozes e a voz denunciadora do poeta a sussurrar ao ouvido do “irmão de Cuba” as mazelas que afetam o Brasil e os brasileiros, e que são similares às que afetam Cuba e os cubanos, esse encontro de vozes sendo capitaneado pelos elementos que unem os três povos – “Batuque macumba samba”(2011, p.41) –, podendo até arriscar-se dizer que o poema é um

verdadeiro aporte do “fonetismo cubano”. É claro que esta, digamos assim, sonificação poética, característica de toda poesia, é uma especificidade daquela originária do continente africano, ao menos com mais veemência, como diz o próprio Guillén em título de um de seus livros: *Cantos para soldados y sones para turistas*, em que o canto representa o ato da comunicação, o tornar comum entre poeta/mensageiro e o soldado/interlocutor da mensagem, não apenas sons perdidos no vácuo. Eles representam, como nos informam, em vários de seus poemas, os nossos poetas aqui trabalhados, inclusive Trindade, “O canto de liberdade”, como diz o poeta: “Ouço um novo canto/que sai da boca/de todas as raças/com infinidade de ritmos...”, em verdade, repetimos “É o canto da liberdade” (2011, p.43).

No poema “O drama do circo”, o poeta desconstrói a máxima grega de “pão e circo” muito utilizada pelos políticos para enganar o povo. O eu se declara a favor da tomada de consciência das massas, única forma de alcançar a tão sonhada liberdade, como reitera em outro poema autobiográfico: “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 ...”(2011, p.52). A poesia de Solano é um diálogo, como já dito, com outras poéticas, e assim o são todas as artes, por isso mesmo exigindo que nos detenhamos mais especificamente num ou noutro poema em análises intertextuais, como é o caso de “Tem gente com fome”, poema que teve grande repercussão à época de sua primeira publicação e mereceu uma edição especial, com ilustrações de Murilo e Cintia, para as crianças.

“Tem gente com fome”, em correspondência direta com o “Trem de ferro”, de Bandeira, já aqui aludido, “Comboio africano”, de Neto, e “Castigo pro Comboio malandro”, de Jacinto, vai, mais uma vez, subverter a leitura do de Bandeira e aproximar-se dos de Neto e de Jacinto, senão vejamos: O trem de Trindade é o “Trem sujo da Leopoldina” (2011, p.58), assim como o de Neto é “Lento caricato e cruel” (1987, p.60) e o de Jacinto é “malandro”. O de Bandeira, um hino honomatopaico, traz “café com pão” e dá até “vontade de cantar”, evoca, portanto, coisas alegres, enquanto o do poeta do maracatu revela que “Tem gente com fome”, no mesmo diapasão honomatopaico do de seu conterrâneo. Ambos, parece-nos, encontram-se no Rio de Janeiro, só que um, mais romântico, delicia-se com as reminiscências de seu “trem de ferro”, Trindade, marxista que era, enxerga o trem de seu momento

presente, que corta todas as estações dos subúrbios do Rio, levando a gente, assim como o dos angolanos leva os “contratados” para o trabalho “escravo”, o “trem sujo da Leopoldina” leva a gente pobre dos subúrbios (“Tantas caras tristes/Querendo chegar/Em algum destino/Em algum lugar”) e, quando nas estações, já quase parando “começa a dizer:/Se tem gente com fome/Dai de comer.../ Se tem gente com fome/Dai de comer.../”, é estupidamente interrompido pela ordem que “O freio de ar,/Todo autoritário,/Manda o trem calar:/Psiuuuuuu...”, quebrando assim, abruptamente o ritmo encantatório do poema, porque não há graça alguma, não há deleite, não cabem aqui, com todo respeito ao grande poeta Manuel Bandeira, suas canções folclóricas tão saudosamente trazidas à memória poética: “Quando me prendero/No canaviá/Cada pé de cana/Era um oficiá/Oô.../Menona bonita/Do vestido verde/Me dá tua boca/Pra matar minha sede/Oô.../Vou mimbora vou mimbora/Não gosto daqui/Nasci no sertão/Sou de Ouricuri/Oô...”. Afinal “Café com pão é muito bom”, como diz o trem de Bandeira. Sobre este poema vejamos o que diz Leda Maria Martins:

O poema de Solano parodia os versos de “Café com pão”, de Manuel Bandeira. E subverte a alegria quase infantil dos rumores do trem que, em Bandeira, alude, pela onomatopeia, ao café-com-pão de uma gorda, letárgica e preguiçosa maria-fumaça. Este cede lugar, no poema de Solano, a um trem cansado, de uma cinesia nervosa, ironicamente habitado pela fome. A paisagem bucólica e rural de Bandeira, amaciada pelas aliteraões suaves e gostosas do gingado preguiçoso, é invadida pelo mais pobre hábitat suburbano, da zona norte carioca, na qual os nomes das estações do trem metonimicamente evocam a fome, a miséria, a sujeira e a tristeza dos lugares e dos sujeitos. (...)

O ritmo veloz e magro é marcado pelas síncopes e pela predominância das tônicas, que reforçam o reordenamento exigido na última estrofe (“ se tem gente com fome/dá de comer”), imediatamente silenciado pela estridência da repressão marcada pelas sibilantes sonoras da última estrofe: (2011, p.404)

Parecidos na forma, revelam-se completamente opostos quanto ao conteúdo. Mesmo na forma, nem o poema de Trindade tem o caráter lúdico/rítmico do de Bandeira, nem poderia ser diferente; o que Neto, Jacinto e Trindade pretendem é incursionar o leitor numa nova ordem poética, imaginando que todos eles já tivessem conhecimento do texto/matriz, publicado em 1936, na “Estrela da manhã”, o que nos parece absolutamente provável. No mesmo ritmo de “Tem gente com fome”, vamos encontrar “Tem gente morrendo, Ana”, dedicado a Ana Montenegro (grande ativista do “Movimento Feminino”, filiada ao PCB e, como o poeta, engajada nos movimentos contra o racismo e as injustiças sociais), este poema revelando a perplexidade de um eu diante da banalidade da morte, um eu sem alternativas, sem forças para mudar o curso dessa história, isso é o que, implicitamente, nos inspira o ritmo alucinante de suas redondilhas menores repetidas 19 vezes nas quatro estrofes que compõem o poema, (metade do número total dos versos).

Já falamos aqui da importância dos instrumentos musicais para a cultura afro-brasileira, não nos custa muito, só para ratificar, estabelecer um paralelo entre dois poemas, um de Trindade e outro de Neto, respectivamente: “Velho atabaque” e “Na pele do tambor”. Em ambos os poemas o próprio instrumento se identifica com a figura do eu poético, sendo que em “Velho atabaque” o eu se dirige ao instrumento agradecendo-lhe pelo aprendizado adquirido ao longo dos anos: “quantas coisas você falou para mim/quantos poemas você anunciou/Quantas poesias você me inspirou/às vezes cheio de banzo/às vezes com alegria/diamba rítmica/cachaça melódica/repetição telúrica/maracatu triste/mas gostoso como mulher”, sendo um eu agradecido, cômico de sua dívida para com o seu mestre, através de quem vai buscar em “loanda distante do corpo/e pertinho da alma/negras sem desodorante/com cheiro gostoso/de mulher africana/zabumba batucando/na alma de eu...”, é um ser em total entrega, em magia de (e)terno retorno, mas também “madeira de lei”, quando “mãos negras lhe batem/e o seu choro é música/e com sua música/danças os homens/inspirados de luxúria/e procriação”, isto é, o “Velho atabaque”, um “gerador de humanidade” (2011, pp. 64-65). Em Neto, também há uma doação do eu, um reconhecimento de um no outro como seres inseparáveis. Em “Na pele do tambor”, vamos nos deparar, igualmente, com “As mãos violentas” que “insidiosamente batem/no tambor africano”, mas aqui há um porém: que mãos são essas que fazem o eu assumir uma postura de sacrificado? “Esmago-me na pele batida do tambor africano/vibro em sanguinolentas

deturpações de mim mesmo/à vontade das percussões alcoólicas sobre/a pele esticada do meu cérebro”, ao ponto de ele se interrogar: “Onde estou eu? Quem sou eu”, a dilaceração do eu advém, entanto, do uso indevido do instrumento, que desabafa: “Vibro no couro pelado do tambor festivo/em europas sorridentes de farturas e turismos/sobre a fertilização do suor negro/nas áfricas envelhecidas pela vergonha de serem áfricas”, são vibrações que o põem em estado de possessão, pois são “sons festivos e confusos” que o eu não consegue distinguir, ele se indaga, novamente: “(que línguas pronunciais em mim irmãos/que não vos entendo neste ritmo?)”, de repente ele se redescobre nessa mesma África, pois que “Nunca” se pensara “tão perverso” da “impureza criminosa dos séculos coloniais”. Observemos que em Neto há uma perversão, já em Trindade, uma volta efusiva, a perversão tem de ser carpida, pois que “nem tão perverso” se encontra o eu que não possa inverter essas “vibrações/da pele do meu cérebro/esticada no tambor das minhas mãos/pela África humana” e “que nasce/fora dos abismos escurecidos da negação/ao lado de ritmos de .dedos congestionados/sobre a pele envelhecida do tambor/dentro do qual vivo e vibro e clamo: AVANTE!” (1987, pp. 100-101). Como tratado anteriormente, e seguindo as lições de Verger, a música e a dança simbolizam, na performance do “atabaque-tambor”/eu, a potencialização do ser-se negro na construção de uma África nova, humana, liberta para sempre da imposição e exploração ocidentais.

Constantemente, o poeta Solano Trindade está reafirmando o seu lado másculo (“E anunciou o meu sexo/Homem!”) e a sua condição de negro, mesmo sendo uma mistura das três raças: negra, índia e branca: “Meu pai era preto/Minha mãe era preta/Todos em casa são pretos”(2011, p.84) e, numa linguagem muitas vezes debochada, escarnece da religião dos brancos: “Branco espírita é espiritualista”. Já o negro “Macumbeiro é um espírita preto”, mas o branco “não quer ação”, só “Quer reencarnar” e escarnece também do intelectual que “se acomoda sem reencarnar”. Trindade, bem ao gosto dos repentistas do Nordeste, ele mesmo pernambucano, por isso, vez em quando, invade-o um certo banzo dos “tristes maracatus” (2011, p.88), outrora “maracatus alegres/que se vão distantes/Em ritmo calmo de congo/Em acelerado Moçambique/Em toque de Kêto/De Jejê e de Angola/Maracatus meus...”. Há sempre um sentimento de pertença. Essa religiosidade africana em muitos momentos universaliza-se a favor do bem da Pátria (“Vinde irmãos macumbeiros/Espíritas/Católicos/Ateus”), incluindo também os homens de todas as classes

sociais, “trapeiro”, “pedreiro”, “irmãos sambistas”, “poetas”, “pintores”, “engenheiros”, “negociantes”, por ser necessária a participação de todos para “combater o fascismo/que mata a nossa nação” (2011, pp. 90-91), essa sendo a “missão de poeta”, que Trindade carrega, não lhe cabendo a vaidade de “um poema/que me immortalize”. Como a tantos compatriotas poetas, o seu lugar é ao lado do “povo/na sua canção/e assim cumprirei/a minha missão de poeta”, esse é o seu compromisso primordial, em sua acepção mítica mesmo, mas revolucionária também, como em “Rainhas e escravas” (2011, p.127).

A poesia de Trindade, já falamos, oferece-se, como em Viriato da Cruz, a immortalizar a gente pobre e sem identidade social que faz a alegria de outras gentes e movimentava o comércio local das feiras livres e esse comportamento é bem acentuado nos poemas “Canção à minha cidade”, “Natal na minha terra” e, principalmente, o espetacular “Pregões do Recife antigo”. Para fecharmos a análise dos poemas de Trindade, falemos um pouco mais de “Zumbi”, “Negros”, “Quem tá gemendo?”, “Navio negreiro”, “Congô”, “Civilização branca” e seu “Canto dos Palmares”. O primeiro, escrito para a peça *Malungos* e musicado, em 1996, por seu neto Vítor Trindade, é uma ode, um hino ao herói de Palmares, quilombo construído para receber e proteger os negros fugidos e logo transformado numa sociedade africana dentro do Brasil com mais de 20 mil habitantes, símbolo da resistência contra a escravatura, localizado na Serra da Barriga, região hoje pertencente a União dos Palmares, estado de Alagoas. Seu apogeu foi durante o século XVII e seu fim se deu praticamente após a morte de seu líder, a 20 de novembro de 1695, dia em que hoje se comemora a consciência negra, cognominado de Dia Nacional da Consciência Negra, momento em que se fazem várias reflexões sobre a situação do povo afro-brasileiro em todo o país.

No poema, Zumbi é elevado à condição de herói e seu corpo metonimicamente é identificado aos quatro elementos da natureza: “Seus braços são troncos de árvores/Sua fala é vento, é chuva,/É trovão, é rio, é mar”, como convém a todo herói ou deus. O poema “Navio negreiro”, como não poderia deixar de ser, é uma alusão direta ao famoso poema do poeta baiano Castro Alves, alcunhado de “Poeta dos Escravos”, mas dele diferindo na forma e no conteúdo, embora o tema seja o mesmo. Enquanto o texto de Alves é constituído de seis partes e de versos de diversas medidas, o de Trindade reduz-se a quatro estrofes de quatro versos, em redondilha maior. Quanto ao conteúdo, Trindade limita-se a convidar o leitor a

direcionar sua atenção ao “Navio negreiro” que vem “Trazendo carga humana”, que está “Cheio de melancolia”, mas também está “Cheinho de poesia”, pois traz uma “carga de resistência”, e o bojo, “Cheinho de inteligência”. Num ponto os dois poemas se cruzam: a humanização do negro escravo; apenas Alves traça um painel épico adornado de hipérboles, apóstrofes, metonímias e metáforas do tráfico escravo de África para o Brasil, enquanto, de forma simplificada, Trindade nos convida a olhar para o navio como algo alvissareiro, sem a eloquência castroalvina. Proença Filho assim se refere ao poeta da “Negritude brasileira”:

Outro combatente da velha guarda é Solano Trindade (1908-1973), legitimado pela tradição literária brasileira, mas não pela matéria negra de seu texto e sim pelo posicionamento político-social; o seu poema presente na coletânea *Violão de rua* (1962), antologia representativa de uma das tentativas de renovação poética pós-modernista, fala que “tem gente com fome”. Mas também são dele textos como, por exemplo, “Navio negreiro”, onde se leem, entre outros, os versos: “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.” (2004, p.18).

Ainda sobre o mesmo poema, comenta Elio Ferreira de Souza: “o verso inicial “Lá vem o navio negreiro” simboliza o coro das vozes afrodescendentes, entremeado nos 16 versos, imprimindo uma atmosfera sonora e musical à narração. Solano negraliza o pregão poético na evocação dos fragmentos da memória histórica de milhões de africanos, que atravessaram a “Porta do Não Retorno” na direção da diáspora brasileira” (2006, p.80). O chamado de Trindade, carregado de emoção, tende a reorientar o olhar do leitor para o homem de cor, o africano expatriado pelo europeu e, muitas vezes, pelos próprios africanos, por isso, no poema “Negros”, Trindade extravasa seu ódio, sua repulsa àqueles “Negros” que vendem seus irmãos, desses dizendo taxativamente o eu que “Não são meus irmãos”, nem aqueles que vivem “A serviço do capital”, porque para ele “Só os negros oprimidos/escravizados/em luta pela liberdade/são meus irmãos”, para estes ele tem “um

poema/grande como o Nilo”(2011, p.153), rio africano, como sabemos.

Outro poema onomatopaico e extremamente musical que reflete o estado bânzico do eu em diálogo com o “pingo de chuva” que lhe traz à memória a canção do “preto cansado” a evocar as terras de África é “Congo”; assim como em “Quem tá gemendo?”, onde o gemido do carro de boi se (con)funde com o do negro, acentuando esse banzo que “Geme na minh’alma,/A alma do Congo,/Do Níger da Guiné,/De toda África enfim...”, mas, como sempre acontece com Trindade, esse estado de melancolia tende a espalhar-se a outras terras e a outras gentes, caracterizando, talvez, seu pan-africanismo, que também é de Neto: “A alma da América.../A alma Universal...”(2011, p.158). Sobre o poema “Congo” é oportuna a fala de Souza: “Solano tenta refazer o caminho de volta à África pela “Porta do Não Retorno”. A busca da memória perdida tem algo de particular e coletivo para esse *griot* da diáspora, que procura guardar na sua mente a imagem-lembrança do lugar de origem dos ancestrais, ainda viva nas canções do velho africano, embora o caráter fragmentado da narração não ofereça quase nada de concreto sobre o passado dos africanos antes da travessia”. (2006, p.87). O “Congo” representa o “lugar do impossível retorno, o espaço geográfico e a memória ancestral borrada pelo abismo do entre-mar”. Por isso “os pingos frios da chuva revivem, no coração do eu-lírico de Solano, a lembrança de uma canção triste, que um velho africano, de voz cansada, cantou para ele, lembrando o Congo distante, que se desfizera numa miragem”. É a busca, melancólica, de suas origens, da qual muito se orgulha. Os pingos funcionam como reforço bânzico desse sentimento de pertença, tão falado ao longo deste trabalho. “O Congo é o lugar da lembrança e do sonho ancestral, reinventado no corpo do poema e do poeta negro”, conforme Souza (2006, pp. 87-88). Essas palavras servem para autenticar o que estamos a dizer sobre Trindade: um poeta construído dentro da complexa simplicidade natural do povo pernambucano, notadamente aquele descendente da diáspora africana, assim tal qual o poeta. O oximoro é para que não nos iludamos que o simples é o fácil, o sem relevância estética, sem pesquisa, sem fruição poética.

O poema “Civilização branca”, tal qual a “Civilização ocidental” de Agostinho Neto, encontra-se permeado de ironia; já a partir mesmo do termo “civilização”, que nos passa a ideia de evolução de progresso da humanidade, nos dois poemas, também, aparece com

sentido contrário: em Neto, a “civilização” obriga o “negro” a morar em habitações da pré-história, a exercer “12 horas de trabalho escravo”, tanto “ao sol”, quanto “à chuva” e ganhando como recompensa, ironicamente, “Uma esteira nas noites escuras”, o que “basta para ele morrer/grato/de fome”; já em Trindade, de forma mais direta, sempre de forma direta, essa mesma “civilização” comete o crime de linchar um homem, por este encontrar-se “Entre os arranha-céus” e ser de pele negra. Aqui se desprende a luta de classes tão bem anunciada por Marx, à proporção que a sociedade vai se estratificando e as diferenças vão ganhando contornos insustentáveis. E não estaríamos cometendo nenhum exagero se utilizássemos as palavras de Eneida Leal Cunha sobre a leitura que faz do livro de Leonel Cosme *Cultura e Revolução*: “A filiação marxista da análise e desta classificação da “série literária angolana”, por Leonel Cosme, não está apenas implicada na terminologia que utiliza e que procura aqui pôr sinteticamente em destaque. Ela é explícita e programaticamente verbalizada no seu texto como ação e escrita orientadas, como declara, pelo “compromisso ideológico com a dialética marxista” (2011). Acreditamos, pois, que a ideologia marxista permeia quase toda a obra de Solano Trindade, que, em momento algum, se descuida em apontar a diferença de classes, a discrepância social que sempre coroou o Brasil, ou melhor, o mundo capitalista. É bem verdade que, na obra de Neto, esse viés tem um caráter mais acentuado pela própria contingência que envolvia o seu país, sob a implacável ditadura salazarista, persistentemente criticada por Leonel Cosme em seus escritos.

Passemos, então ao último poema de Trindade, o mais longo: cerca de 192 versos brancos e livres, como em toda sua obra, distribuídos em 29 estrofes irregulares, também o mais épico de seus textos e, quiçá, o mais negritudista, no qual faz uma saudação ao Quilombo dos Palmares, “Canto dos Palmares”, que começa com um desafio aos épicos clássicos da literatura ocidental (“sem inveja de Virgílio de Homero/e de Camões”), não nos esquecendo que este último, na terceira estrofe de seu *Os Lusíadas* também lança um desafio: “Cessem do sábio Grego e do Troiano/As navegações grandes que fizeram;/ Cale-se de Alexandro e de Trajano/A fama das vitórias que tiveram;/Que eu canto o peito ilustre Lusitano”. Assim também Trindade dá altivez a seu canto, “porque o meu canto/é o grito de uma raça/em plena luta pela liberdade” e se aqui retomarmos Neto, veremos que toda a sua poética, e não apenas um poema, é um canto à liberdade da raça negra e de todas as raças oprimidas do planeta, havendo uma congruência literal entre o angolano e o brasileiro de

Recife/Caxias/Embu. Tanto em um quanto no outro, “Há batidos fortes/de bombos e atabaques”, também “Há gemidos”, também “há gritos nas selvas/invadidas pelos fugitivos” e os “fugitivos” são a raça negra perseguida pelos heróis do bardo lusitano, por isso o eu canta “aos Palmares”, sem omitir o seu ódio: “Odiando opressores/de todos os povos/de todas as raças/de mão fechada/contra todas as tiranias”. É como se estivéssemos a ouvir Neto, em sua *Sagrada esperança*, na luta a favor do povo angolano.

É uma luta ferrenha entre oprimido e opressor, este impedindo aquele de falar: “mas deixam abertos meus olhos”, se “maltratam meu corpo/minha consciência se purifica” e “eu fujo das mãos/do maldito senhor!”. Mas não é uma fuga da linha de combate, uma vez que “meu poema libertador/é cantado por todos/até pelo rio”. Assim, enquanto morrem uns, nascem outros e se “o opressor convoca novas forças”, “nova luta recomeça” e não importa se “matam meus irmãos/matam as minhas amadas/devastam os meus campos/roubam as nossas reservas”. Observemos aqui a fusão do “eu” no “nós” a estabelecer o canto da coletividade que tem seu território devastado “para salvar/a civilização/e a fé” dos colonizadores, tal qual foi feito em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e outros.

O eu/nós tem o seu “sono tranquilo”, enquanto “o opressor não dorme”, a onisciência dos fatos é fruto dessa consciência das injustiças praticadas pelo europeu e da fé na resistência do povo negro que só almeja uma vida de paz e prevê: “Nossas plantações/Estão floridas/Nossas crianças/Brincam à luz da lua/Nossos homens/Batem tambores,/Canções pacíficas,/E as mulheres dançam/Essa música” (2011, p.139). Enquanto isso, o “opressor prepara outra investida/confabula com ricos e senhores”, então o eu lírico reage: “mas eu os faço correr” porque “ainda sou poeta” e “meu poema/levanta os meus irmãos”. Conforme se infere, a poesia é uma arma de combate e de comunicação, assim como “os tambores”, “a música” e “a dança”; irmanam-se, pois, os dois poetas nessa concepção de uma nova poesia: um a cantar as lutas do Quilombo dos Palmares, o outro a cantar as lutas pela independência de Angola. Sobre o poema, assim se expressa Leda Maria Martins: “Metamorfoseando-se em Virgílio, Homero e Camões, como o narrador épico de seu povo, o eu poético que se fazia porta-voz da raça, em um movimento de transformação cinético e dinâmico”, sem deixar de referenciar a raça negra, torna o seu enunciado universal, que integrando “todas as faces do humano no combate às tiranias: 'Eu canto aos Palmares/odiando opressores/de todos os

povos/de todas as raças/de mão fechada/contra todas as tiranias'. Idealizado, Palmares é tanto a república de Zumbi, herói épico da saga negra no Brasil, quanto uma alegoria de uma utópica zona franca pan-americana, onde 'até as palmeiras têm amor à liberdade.'" (2011, p. 400-401).

O poema oscila entre a paz almejada, a invasão e a luta, num ir e vir constante, com um eu sempre a explicar as diferenças de objetivo em que as palavras “fé” e “civilização” são antitéticas para ambos: para o oprimido, significam ambas “Liberdade”; para o invasor, a salvação da ordem estabelecida pela dita “civilização ocidental/branca”. Pode ter sucumbido o território dos Palmares, mas o seu exemplo de resistência para as próximas gerações permanece inexaurível e inexorável, mesmo porque imortalizado na voz do poeta:

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
(2011, p.143)

Assim se refere Bernd sobre esse poema: “Neste jogo de contrários, que configura a antiépica, quem é o herói? São aqueles que a 'história esquece', são os 'conquistadores da noite nua', são os 'heróis das sombras'. O poeta se vale de um oxímoro, 'famosos e esquecidos', para melhor caracterizar tais heróis, cuja ação é a resistência”. Bernd termina por igualar Trindade a Césaire e Glissant. Para ela: “A ação do conquistador não é tão completa a ponto de aniquilar tudo: resta o mito que precisa ser recuperado. Daí a

importância do poeta que resgata a memória destes feitos esquecidos e, com as suas 'armas miraculosas' – as palavras –, os transmuta em elementos de recomposição da autorrepresentação positiva dos povos negros” (1987, p.95). É uma visão profética, o poeta é um vate que anuncia, não a libertação do outrora Quilombo dos Palmares, mas de todos os Palmares espalhados pelo mundo afora, metáfora do oprimido, do subalterno, dos sempre subjugados ao preconceito, às injustiças sociais e ao imperialismo capitalista que sempre norteou os princípios das grandes potências.

2.2.2. Fred Souza Castro e a poesia das terras do massapé do recôncavo baiano

2.2.2.1. Perfil biobibliográfico e literário

"Eu tenho mania de escrever poemas./Eu gosto da poesia e mais nada./Eu sou aquele menino matinal, que amava passarinhos sem gaiola, queria que o mundo fosse, agora, igual a antes, e agora igual". Fred Souza Castro

Frederico José de Souza Castro nasceu no dia 1º de abril de 1931, na cidade de São Gonçalo dos Campos, filho de Antônio Benedicto de Souza Castro e de Maria de Lourdes Salles de Castro, ele era o primogênito de uma família de 11 filhos e nasceu em São Gonçalo por mera casualidade, pois a sua família era tipicamente santanarense. Na verdade, seus pais estavam em visita ao primo, Pe. Bráulio Souza Castro, que exercia a atividade religiosa em São Gonçalo. Naquela ocasião, sua mãe teve as dores do parto naquela localidade e Frederico nasceu ali, tendo o famoso Pe. Braulinho como padrinho. Acrescentamos, ainda, que o primeiro Souza Castro a chegar a Santo Amaro, bisavô de Fred, foi o português, originário de Cascais, Antônio Diogo de Souza Castro. Segundo as estórias dos antigos, ele era cristão novo e membro da Sociedade Mística Rosa-Cruz. Chamado de Pai Diogo, estabeleceu-se como comerciante e casou-se com uma nativa, muito mais jovem, chamada Maria Tomásia — Fred chegou a conhecê-la na infância, já bastante idosa, quando todos a

chamavam de Iaiá Velha. O primogênito do casal, Antônio Benedicto de Souza Castro foi magistrado pelos sertões da Bahia, vindo a ser o avô de Fred. Casado com D. Ana Barros de Souza Castro, o casal teve três filhos: o bacharel Antônio Benedicto de Souza Castro Filho — conhecido na família por Totonho —, a Profa. Dulce Gentil de Souza Castro e Esther de Souza Castro.

Embora nascido em São Gonçalo, Fred, como era carinhosamente chamado por parentes e aderentes, como ele mesmo costumava ironizar, viveu toda sua infância na cidade de Santo Amaro da Purificação, que recebeu os primeiros invasores por volta de 1557, segundo a historiadora Zilda Paim (1994, p.13), alguns parentes, por afinidade, do famoso Diogo Álvares Correia, Caramuru. Ali também montou engenho em 1592 o então governador do Brasil Mem de Sá.

A base da economia, favorecida pelo solo de massapê, era a cana de açúcar, o fumo, a mandioca e o arroz, motivo pelo qual foram surgindo os engenhos de moer cana, as casas de farinha e os pequenos fabricos de fumo (1994, p.14). Em 1600, as terras foram repartidas em sesmarias, a fim de favorecer a colonização do local. Diz Paim:

Em toda a extensão plana e elevada, outra coisa não se vê senão “CANA E MUITA CANA”, e uma atividade acelerada com um mecanismo primário e grosseiro, e o braço forte do negro escravo, a quem se deve as grandes fortunas dos Senhores de Engenho, dando-lhes títulos de nobreza, ao tempo que contribuía para o engrandecimento da Metrópole. (1994, p.15)

Com o passar dos tempos, os engenhos foram dando lugar às usinas, ainda na primeira década do século XIX. Diz-se que Santo Amaro viveu uma verdadeira época de opulência, em que o luxo e a riqueza eram agressivamente ostentados pelas famílias abastadas. Dizia Paim: “Mesmo antes de ser a povoação elevada a vila já ostentava o luxo de viver, as cadeirinhas de sanefas de seda forradas de veludo vermelho, e cobertas de damasco. Nas estradas a folgança do seu povo. Nos solares a prataria e as baixelas de prata,

candelabros de bronze, era a síntese da prosperidade e abundância”. Santo Amaro era então chamada de Capital do Recôncavo e exerceu influência na história econômica e política da Bahia (cf. Paim, 1994, pp. 22-23). Em 1727, foi elevada à condição de vila e, em 1837, à categoria de cidade. A sua base étnica é, como a de todo o Nordeste brasileiro, a mistura do branco europeu, a do negro africano e a do nativo, ainda segundo Paim:

O selvagem faz-se cidadão. O clima é também fator importante, não é o único responsável pela pluralidade das raças e pelas migrações, e cada raça deu-nos a temperatura de sua terra natal, os costumes, a sua religião e a sua língua”. Herdamos do português o espírito conquistador, aventureiro, comerciante; do africano, a nostalgia e o espírito de sacrifício; do indígena, a insubmissão e a teimosia.

Duas foram as raças negras que vieram para Santo Amaro, os Haussás e os Malés. Os haussás habitavam o Sudão Central, ao norte do Rio Niger e Binue. Formavam a nação mais importante de todas as negriticas ou sudanesas. É um grupo da raça Bantu-negra, misturada com elementos hamíticos. A sua língua era chamada “haussás” e segundo Nina Rodrigues deixou vocábulos até hoje usados.

Os Malés eram africanos Islamizados, possuidores de mediana cultura, e portadores de ofícios de pedreiro e carpinteiro, ótimos agricultores, exercendo influência sobre os escravos das diversas procedências. Os malés foram instigadores das diversas rebeliões. Eram conhecidos na Bahia como hereges e excomungados “mouros africanos”. Foram considerados inimigos da nossa religião. (1994, pp. 24-25)

Talvez tenha sido Santo Amaro a terra que mais escravos recebeu na Bahia. Além das etnias citadas, por ali passaram gêges e nagôs. Terra de nomes ilustres da história do Brasil com participação decisiva na Guerra da Independência, bem como na Guerra do Paraguai. Santo Amaro também foi palco de várias rebeliões escravas, pelo menos até 1835 (1994, p.63), talvez por isso e, contrariando a bravura de seu povo, foi palco de repressão ao

aboliconismo. Foi, porém, um santo-amarense o primeiro, na Bahia, “a estabelecer o trabalho livre na lavoura do estado”, e ali se fundou a Sociedade 2 de Julho Santo-amarense, tendo como um de seus fins a libertação de escravos. Foi palco, também, de uma visita, em 1859, de Sua Majestade D. Pedro II, acompanhado da Família Real e de distinta comitiva. Ele chegou à cidade de Santo Amaro às 6 horas e 30 minutos do dia 11 de novembro de 1859. Segundo Paim, foi uma recepção brilhante, com todas as classes sociais a acolherem o ilustre visitante. A comitiva partiu em 13 de novembro. Por lá esteve também o Conde D’Eu em 1888.

São filhos ilustres de Santo Amaro, entre outros, Manuel Raimundo Querino, um intelectual afrodescendente, aluno fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, pintor, escritor, líder abolicionista e pioneiro nos registros antropológicos da cultura africana na Bahia; o pintor Emanuel Araújo, o Médico, professor e cientista, José Silveira, os compositores e músicos Assis Valente, Roberto Mendes, Edite do Prato e os mais famosos Caetano Veloso e sua irmã Maria Betânia.

Segundo Jorge Calmon, Santo Amaro dos barões e viscondes, opulenta e rica, era dividida apenas em duas classes: a dos ricos proprietários rurais e grandes comerciantes e a dos escravos “de que raramente saem, para integrar o segmento inferior da escassa classe média, os servos contemplados pela alforria.” (2004, p.15)

É uma cidade do interior da Bahia com muitas igrejas católicas, destacando-se a de Oliveira dos Campinhos, sobre a qual existe a lenda de que o Diabo deu um coice e entortou a torre por conta do não cumprimento do pacto feito entre ele (o Diabo) e João Romão Gramacho Falcão, lenda esta documentada em vídeo por Fred Souza Castro.

A cidade conta hoje, segundo o IBGE, com 57.800 habitantes e já não vive a mesma grandeza dos primeiros séculos; segundo Calmon, sua decadência começou mesmo ainda no século XIX, agravando-se no seguinte.

O folclore santo-amarense é muito rico e vivo até hoje, em algumas modalidades, fazem parte de seu relicário, como diz Paim: Maculelê, Capoeira, Samba de Roda, Lindro-Amô, Burrinha de Ouro, O Nêgo Fugido, Reisados, Bailes Pastoris, Baile do Índio, Baile das Flores, Bembé do Mercado, Bumba-meu-Boi, Queima das Palhinhas, Festa de 2 de Fevereiro,

O Entrudo, O Carnaval, Afoxé, Filanônicas ou Bandas de Música, Santos, 2 de Julho, A Botada, Presépios, Bandeiras, Os Ranchos, Chulas, As Serenatas, Cantigas, Cantigas de Canavial, Aboio, A Modinha, Adivinhações, Pegas & Parlendas, Humorismo & Comparações, Anedotas, Provérbios, Definições Populares, Poesia Popular & Quadrinhos, Pregões, Contos & Estórias, Apelidos, Nome de Becos, Tipos Populares, Tipos de Rua, Rezas, Chás, Superstições e Crendices, Ditos Populares, Lendas, Briga de Galo, Moda de Comer Bem, Nomes Pitorescos e Brincadeiras. Para Paim, “Folclore é o retrato vivo dos costumes de um povo, revelado através da música, da dança, da pintura, das crenças e dos folguedos” (1999, p.15). Pode-se dizer que se trata de uma historiadora empírica, como ela própria diz na introdução ao seu *Relicário Popular*: “As pesquisas que aqui transmito, foram obtidas verbalmente de autênticos populares. Numa peça folclórica, o observador deve ter em mira os personagens como elemento da composição; ele realmente compõe a peça” (1999, p.15). Ela própria é filha de Santo Amaro, “da terra dos canaviais, construída pelo braço forte do negro, esta raça titânica e forte, deste ser indomável, sofrido, maltratado e desprezado, que tudo deu sem nada receber” afirma ela (1999, p.15). E é a esse povo que Fred vai dedicar boa parte de sua poesia e de sua pesquisa como poeta, intelectual, homem de televisão e de cinema que o foi durante toda sua existência.

A sua literatura é composta dos seguintes livros: *Samba de roda* (poesia), Salvador: Edições Macunaíma, 1957, obra/corpus desta nossa investigação; *Conto para Griselda* (conto) Cata-milho, 1969; *Meu sal e meus espelhos* (poesia) Santo Amaro: Edições Cata-milho, 1978, antologia composta de poemas intimistas e memorialistas, características gerais da obra de Castro, nesse livro, podemos destacar as seguintes dedicatórias do autor: “Antes de mais nada quero dedicar este livro a Santo Amaro, lugar onde aprendi a versejar, ouvir estórias e “viver vivendo” o dia a dia de um povo que, tendo raízes num passado de muita riqueza, ainda não encontrou a riqueza de seu presente”. Como vimos atrás, Santo Amaro viveu muitos anos de opulência, como comprova o seu brasão, já na época do poeta, no entanto, ou um pouco antes, em fins do século XIX, a cidade vai viver um período de decadência, e daí, talvez, a memória triste do poeta, o seu desencanto, principalmente com a gente pobre que fez a riqueza de outros poucos.

Continuando as dedicatórias: “Para os Souza Castro, todos eles – negros, mulatos,

brancos – vivos ou mortos”; “Para os Velloso e os Salles, todos eles – negros, brancos ou mulatos – vivos ou mortos”. É importante salientar que esse livro saiu em 1977 e reúne poemas de 1951, quando Castro contava apenas 20 anos de idade até à data de sua publicação. Quase todos os poemas levam uma dedicatória: parentes, amigos e figuras ilustres do meio artístico como Ruy Espinheira Filho, Juarez Paraíso, Jamison Pedra, Jehová de Carvalho e Carlos Anísio Melhor. Assim se define o poeta:

Não sei pedir nem esperar favores
e jamais trajaria de mendigo;
aos príncipes não sei tecer louvores
e as falsas dores, todas, abomino

estou à margem
e gosto de dizê-lo
para não enganar os falsos zelos
de quantos queiram me
incluir em esquemas

sou, a meu modo, livre
(por escolha)
e a folha
de papel em que me inscrevo
é outra que não eu,
que sou eu mesmo

guardado no meu corpo
e, a mim,
fiel.

1956

(1978, p.26)

Mamãe macho (contos) – Salvador. Apoio: Jornal “A Tarde”, 1986, *A gotinha d’água*

(infantil) *Petrópolis: Vozes*, 1987 e *Portulanos* (conto) BDA, 1996, e os inéditos: *Canto canaviá* e *Massapé de sesmarias* que compõem junto com *Samba de roda* a trilogia santamarense e que fala de sua gente e de sua cultura como bem nos revelam os poemas “As ferramentas do verso” e “Calendário da saudade”, escreveu mais *Livro de Gaveta*, *Versos sacânicos* e *A loucura adiada*. Fez ainda o prefácio para o livro do poeta, jornalista, advogado e ogan (filho de santo) Jehová de Carvalho, de quem era muito amigo, *Reinvenção do reino dos Voduns*. Com o poema “Albalun”, Fred conquistou o prêmio do *Concurso Literário da Fundação Givré/Argentina*, em 1986, e foi agraciado, também, no *Concurso de vídeo do Algarve/Portugal*.

Em 2008, recebeu homenagem da *Bienal do Recôncavo* – Cachoeira- Bahia pelo conjunto de sua obra em vídeo, que reúne, entre tantos trabalhos feitos com seus próprios recursos: *O Pelourinho é uma festa*, *Umbuzeiro*, *Farinhada*, *Trifestança junial*, *Das águas*, *Presente para Iemanjá*, *Parque dos Orixás*, *27 Ibeji*, *Romão e Romãozinho*, *Olhar eletrônico*, *Matança*, *Feira do verbo*, *Cangaceiros de carnaval*, *100 anos de Dona Canô*, filmando ainda a ópera *A empregada quer ser patroa*, no TCA, e a peça *Dendê e dengo*, no ICBA. Assina, ainda, o argumento do filme *O mágico e o delegado*, embora apareça na ficha técnica como colaborador. Ganhou o prêmio da Secretaria do Estado da Bahia, em 1968, com o filme *Juliana e D. Jorge*, participou da Hora da Criança, programa dirigido por Adroaldo Ribeiro Costa, trabalhou ainda na TV Itapoan, TV Aratu e TV Educativa.

Foi homenageado na coletânea *Salvador 460 anos*, organizada por Roberto Leal, 2008, reunindo os poetas Antônio Santana, Fátima Trinchão, Francisco de Souza Júnior, Letícia Andrade, Roberto Leal, Rudival Rodrigues, Valdeck Almeida e Vinicius Cardoso (em que cada poeta traz como epígrafe um texto de algum poeta baiano conhecido: de Gregório de Mattos, considerado por muitos como o primeiro grande poeta brasileiro, a Zeca de Magalhães, um poeta da praça, da década de 90), o poeta Rudival Rodrigues usa como epígrafe os poemas “Gatos” e “Ay!”, de nosso poeta.

Foi companheiro de Glauber Rocha, nos idos da Geração Mapa, de quem financiou o primeiro filme, conforme declarações do próprio Glauber e de sua mãe Lúcia Rocha. Juntamente com o famoso cineasta e outros intelectuais baianos fundaram a Yemanjá Filmes. Como curiosidade: para financiar o primeiro filme de Glauber, *O pátio*. Fred vendeu

uma coleção de Machado de Assis que lhe pertencia. Outras curiosidades: em carta ao amigo Adalmir, datada de julho de 1957, Glauber Rocha faz a seguinte recomendação: “Espere um exemplar *Samba de roda*, livro de estreia do poeta Frederico Souza Castro” (p.93). Mais adiante:

Por falar em reitorismo, o ‘Magnífico’ nos conferiu dez mil cruzeiros por trinta exemplares de *Samba de roda*, o que salvou o prejuízo mas não deu para subornar, como ele pretendeu; embora nossos valores sejam escassos, lutamos firmemente, apesar da campanha pública que sofremos (é pública mesmo, porque até folheto impresso já houve), apesar de sermos ‘transviados’, ‘Veados’, ‘Comunistas’, ‘Anticatólicos’ e outras besteiras mais das quais você bem sabe, no sentido de uma honestidade e autointegração (...) Um abraço e envie quatro vias de cada recorte seus artigos, ou de outros, sobre Mapa, Jogralesca e *Samba de roda*” (pp. 95-96).

Em outro livro sobre Glauber: *Glauber Rocha: uma revolução baiana*, aparece mais uma vez a confirmação de Fred ao lado do gênio do Cinema Novo:

1956 – Glauber. Calasans Neto, Sante Scaldaferrri, Luis Paulino, Zé Telles, Fernando da Rocha Peres, Fred Castro entre outros, fundam a Cooperativa Cinematográfica Yemanjá. Como palavra de ordem, picham nos muros da cidade: Você acredita em Cinema na Bahia?

No Rio, tenta financiamento para uma série de filmes da Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, da qual participam Glauber, Luiz Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres, José Teles, Alberico Motta, Fred Souza Castro, Jaime Cardoso Tarcísio Araújo, Newton Rocha, José Azulay. Entre os projetos, o curta *Senhor dos Navegantes*. Visita as filmagens de Rio, Zona Norte, de Nelson Pereira dos Santos e conhece Alex Vianny. Em São Paulo inteira-se do movimento concretista. (ROCHA, p.705)

Quando companheiro de Glauber Rocha, já havia ingressado na Faculdade de Direito da Bahia, não participando efetivamente das jogralas realizadas no Colégio da Bahia, hoje Colégio Central, como o próprio gostava de frisar, embora publicasse na revista *Mapa* e fosse cofundador da Cooperativa Cinematográfica Yemanjá, como vimos. *O Pátio*, filme financiado por Fred, foi exibido, no Rio de Janeiro, em primeira mão, para alguns escritores e amigos, por volta de 1957. Fred manteve, ainda, uma coluna no jornal *A Tarde*, de Salvador, durante muitos anos e nela publicou muita gente, alguns dos publicados hoje são famosos no cenário da literatura baiana e nacional.

As primeiras letras lhe foram dadas por sua tia Dulce Gentil de Souza Castro, professora e diretora da Escola Cipriano Betamio, de Santo Amaro. O exame de admissão foi feito em Salvador, no Instituto Normal da Bahia, onde cursou o ginásio. O científico, também em Salvador, cursou-o no Colégio da Bahia, e depois a Faculdade de Direito, interrompido em 1959, para aventurar-se no mundo da televisão, faltando poucos meses para colar grau. Exerceu grande atividade nas áreas do jornal, do rádio e da televisão, tendo feito um estágio na TV Tupy do Rio de Janeiro. Na TV Itapoan, de Salvador, preparou equipes para a área de roteiro e de direção do teleteatro.

O poeta sai para a vida profissional ainda muito cedo, faz concurso para estafeta dos Correios e Telégrafos e depois ingressa na Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, aposentando-se em 1981.

Apaixonado pelo cinema e se considerando um cineasta frustrado, mais pela dificuldade de realizações, Fred Souza Castro passa a dedicar-se a reescrever seus livros inéditos e a filmar a cultura baiana, notadamente aquela voltada para as religiões afrodescendentes e a que, ofuscada pelo mundo digital, corre o sério risco de se perder no esquecimento. Também se empenhou em denunciar a expulsão dos moradores do Pelourinho, quando da reforma daquele bairro, mais as vítimas do sisal e a exploração das crianças na quebra de paralelepípedos na região de Santa Luz e a resistência do umbuzeiro, com suas mais variadas opções culinárias, verdadeira dádiva do povo nordestino. Filmou ainda o trabalho dos jangadeiros.

Castro foi casado duas vezes: primeiro com Terezinha, com quem tem uma filha

chamada Griselda e com a ex-atriz Maria Caldas, hoje socióloga, com quem tem dois filhos: Arabela e Gustavo. Ultimamente vivia com a professora e escritora Maria Antonia.

O corpo do poeta foi cremado e suas cinzas, a pedido dele, foram jogadas num canavial santo-amarense numa linda tarde de sol, contando com a presença de alguns poucos familiares e também a do autor desta tese.

2.2.2.2. A poesia e o Samba de roda

AS FERRAMENTAS DO VERSO

Quero escrever meu poema
conforme com minha terra:

com os braços,
com a cabeça,
com as pernas,

assim como quem entrou no samba-de-roda
pra dar umbigada no tempo;
assim como quem entrou na capoeira
pra dar pernada no tempo,
pra dar rasteira no tempo.

(...)

Meia-lua de compasso
no relógio da saudade
vou cair na negativa
pra trás

ô lê-lê
Sá Dona

nas terras do Nunca-Mais.
(Fred Souza Castro/Inédito/*Massapê de sesmarias*)

A poesia de Fred Souza Castro, por mais que desagrade a algumas autoridades acadêmicas, caracteriza-se, ao menos a que compõe o nosso *corpus*, por ser um canto de sua gente, um canto de sua terra, como quer e insinua o próprio bardo. Como já visto, nascido em São Gonçalo e criado em Santo Amaro da Purificação, terra que abrigou muitos negros e se desenvolveu graças ao cultivo, principalmente, da cana de açúcar, notabilizada hoje pela força de sua cultura africana: dança, música, religião, capoeira e outras manifestações; terra

de Maria Betânia, Caetano, e Mabel Veloso, primos seus, a quem o poeta alimentou de livros o início de sua formação intelectual, dito pelo próprio Caetano, Castro revestirá quase a totalidade de sua poética desses bens imateriais aprendidos e apreendidos na infância e na adolescência ali vividas.

É uma poesia carregada da fala e da força dessa gente, que lhe deu a poesia que o alimentou durante os 81 anos de sua existência e para onde retornou em cinzas a seu próprio pedido, hoje espalhadas pelo canal que tanto o encantou e o indignou também, como veremos. Castro, mesmo radicado em Salvador, capital da Bahia, mesmo na velhice, ia ao menos uma vez ao mês a Santo Amaro “visitar os seus fantasmas”, como costumava dizer, e os que ainda insistiam em viver, sem deixar de sorver uma saborosa maniçoba. Assim diz o poeta: “Minha terra, não palmeiras/vou cantar no berimbau/no eco de uma cabaça”, e “Vou deixar o meu recado”, que é “– mensagem de minha gente –” nascida “nas rodas das capoeiras”, ou “Eu canto canaviá” (...) “um rebanho de ôndias craras”, assim mesmo na língua errada do povo, língua certa do povo, como nos ensina Bandeira, e se desmancha em metáforas belíssimas: “folha de cana é navalha/de cortá que nem saudade”.

Grande parte de sua poesia revela a ginga de seu povo, nascido e crescido nos conselhos do berimbau, regado a capoeiras, samba de roda e candomblé. O sincretismo religioso exercia um fascínio enorme sobre o homem, que se dizia ateu, e o poeta, a ponto de o levar à risca a frase tão propalada no Cinema Novo, às vezes atribuída ao amigo Glauber Rocha: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, que ele traduziu para “Uma câmera na mão e seja o que deus quiser”. De sua terra registrou: *O Lindro Amor, Romão X Romãozinho, Matança, Luzia Cum-Cum* (que se outorgava o título de professora de violão de Maria Betânia, ao que supúnhamos uma fantasia dessa mulher do povo, marisqueira, que sabia cantar, dançar e tocar violão): “Lê-lê/meu generá...”. Filmou as festas juninas: Santo Antônio, São João e São Pedro, montando mesmo um filme, com artistas amadores locais, por ele próprio editado, imortalizou o deus dos sertanejos, num trabalho de pesquisa e de campo exaustivo, assim como o fez com a farinhada (fabrico de farinha da mandioca de forma artesanal) e tudo a suas expensas.

O poema-epígrafe, tirado do livro inédito *Massapê de sesmarias*, exprime com clareza os motivos poéticos de Castro: “Quero escrever meu poema/conforme com minha terra”. A

força da ancestralidade, como ponto de retorno, como elo primordial, a verdadeira busca das origens, é fato indissociável de sua poética (“Um gosto de raízaes/– os ancestrais –/vêm vindo”), e também encontraremos as figuras populares como Dom Domingos e João Flautim, as duras leis do candomblé como em “Penitência do negro ‘Bonitinho’ por força de ebó e inveja”, os diferentes caminhos do homem e da mulher negros forros, mas também vai denunciar a velha política do pão e circo em que se transformam as festas populares como o carnaval:

mingorra, mingorra

a nega ‘tá forra:

na roda-de-samba

– ela vai farriá

nas vorta da fome

– ela vai emprenhar

na barriga de sete

– ela vai perpetuar

a fome,

o home,

o farriá...

Aqui nesta terra tudo é Carnavá !

E, como João Cabral de Melo Neto, constrói essa poética de denúncia contínua, pois parece não haver fim para a escravidão dos menos favorecidos, na sua grande maioria negros e negras, mas havendo brancos e brancas também. A exploração, que começou com os colonizadores portugueses e a divisão das terras por sesmarias, estendeu-se aos nossos tempos com o capitalismo selvagem impetrado pelas grandes potências, notadamente pelos

EUA:

AI, SESMARIAS !
Na maré baixa
o povo tira seu sangue
e paga juros na Caixa
do mangue;

soma um a mais na conta
que sempre aumenta
e o rendeiro desconta
no oito ou oitenta;

que veio em naus
seu sofrimento
em doações aos
donos do momento;

ai, sesmarias !

Em muitos poemas de Fred, eclode um remoer de saudades de tempos pretéritos, próximos ou não, só acalentado através da música afro-brasileira e seus instrumentos musicais e sua dança, esse tipo de consolo, com certeza, não se fazendo dentro de uma corrente fanoniana, nem netiana, estaria mais próxima de um Viriato da Cruz, conforme o poema “Calendário da saudade”, que, embora não faça parte de nossa análise, trazemos apenso aos anexos. Já nesse livro inédito de Castro, aparece a figura do herói popular “Besouro”, que também será invocado em *Samba de roda*, pertencente ao nosso *corpus*:

O HOMEM VIRÁ
Tempos Reais
ai, tempos Reais !

(Sesmarias abertas
para canaviais) .

Tempos iguais,
dias atuais !

(Nossas veias abertas
pelas multinacionais) .

Ai, Besouro,

ai, Besouro Mangangá:

o Homem virá
(ai, o home virá !)
pra fazê rebuliço
no canaviá.

Besouro Mangangá tornou-se uma lenda no recôncavo baiano e em Salvador, por sua valentia, força e uso da capoeira nas embrulhadas em que se metia, um típico herói popular, uma espécie mesmo de Zumbi, com sua história recentemente transformada em filme e evocado na poesia de Fred como esse herói “pra fazê rebuliço/no canaviá”, para fazer a revolução, como veremos adiante. Besouro se insurge, não como malfeitor, mas como contestador, defensor dos oprimidos como ele, que levam uma vida “comprada a retalho/roubada no peso/da balança do labutar”.

E, como em Angola, esse povo resiste e persiste, mesmo tendo sua vida roubada ao preço das injustiças e do trabalho forçado, através da dança e da música, pois só através delas são capazes de suportar as intempéries. O eu poético, às vezes, chega ao ápice do altruísmo, sacrificando-se a favor do povo:

Eu que sem eira nem beira
vivi o tanto que pude
só peço a Deus que me ajude
a viver a vida inteira

sem ebó e sem mezinha
sempre gozando saúde
e de Deus sempre nas graça
comendo a minha farinha
bebendo a minha cachaça.

E sendo merecedor
da providência Divina
peço a Deus outro favor:
pra minha gente outra sina
que não essa de vivente
vivendo do próprio sangue
morando em riba do mangue
se escorando no perigo
comendo o pão do castigo
virando sobra de gente.

O outro livro, também inédito, aparece numa antologia feita pelo poeta em vida e entregue ao escritor destas páginas com o título de *Os sem terra*, como parte de *Massapês de sesmarias*, salientando-se que quase todos os poemas dos livros aqui abordados devem sair numa edição da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, com verba já liberada para este ano de 2014, com o título *Kitanda do bem dizer Mangangá*.

Em *Os sem terra*, Castro retoma a figura de Besouro como herói do povo santo-amarense. Trata-se de um poema narrativo, cuja enunciação é feita em duas línguas: a portuguesa e a espanhola, a primeira, suponho, para contar a invasão do Brasil e a segunda, a do restante da América latina. Nesse poema, o narrador parte de um possível “causo” para contar a dominação, passada e presente, da América, considerada pobre pelo velho mundo e, também, pelo novo, donde destaca-se a figura dos EUA:

FLASH BACK 6

Cuántos dioses no han tumbado

por la imposición de un Dios ?
Qué sonidos no han plantado
en los latinos oídos
las herramientitas de muerte
mandadas en carabelas ?

(carabelas calaveras)

Cinco siglos de hogueras
y cruces de cristiandad
cual salamandra de fuego
alrededor de su lecho:

(Carabelas de Colón
y armadas de Uncle Sam).

Mas o eu não se limita a narrar os fatos, como todo bom vate que é cada poeta, ele também faz seu julgamento e tira suas conclusões, sempre profético, e anuncia um novo amanhecer como bem encerra o seu poema:

PREMONIÇÃO

Ai, o Homem virá.
Com mil caras, mil rostos,
o Homem virá.

O Homem virá
pra fazer rebuliço
no canaviá.

Acabou sesmaria...
lê-lê
acabou sesmariá.

E não há quem não diga que esse homem é Besouro Mangangá, ele o herói do povo, nascido de seu ventre, afinal a revolução tem de partir dos oprimidos, são eles que devem derrubar o sistema e erguer um outro no qual predomine a equidade e não haja mais a exploração do homem pelo homem, pode ser uma utopia, mas essa utopia poderá vir a ser a grande “verdade”. É o que se evidencia também em *Samba de roda*, motivo maior de nossa análise, pelo que convém observar o que é samba de roda:

O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente (..) lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos. “ (Dalva Damiana de Freitas, Cachoeira/BA)

O Ministério da Cultura, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, publicou em 2006 o dossiê/livro *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, fruto de uma pesquisa realizada por essa entidade que contribuiu para a outorga, pela Unesco, do título de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade no ano de 2005, 48 anos depois da publicação do livro de Fred Souza Castro, em 1957.

Nesse dossiê, podemos encontrar a identificação do samba de roda, sua descrição histórico-social e técnica, sua ascendência e decadência, plano de salvaguarda, bem como uma antologia de letras e partituras que pode servir como fonte de pesquisa a quem possa interessar, como é o nosso caso. O samba de roda é um fenômeno artístico inerente a todo o estado da Bahia, com inúmeras variações, geralmente ligadas a aspectos religiosos, históricos e socioeconômicos, mas seu destaque tem sido maior no recôncavo baiano, região que compreende cerca de 33 municípios, dentre eles Santo Amaro da Purificação, envolvendo uma população de 3.536,220 habitantes (Iphan, 2006, p.18).

Não há uma data fixa para a sua apresentação, podendo ocorrer a qualquer momento; os pesquisadores, no entanto, destacam as seguintes datas como especiais: setembro, quando das comemorações afro-brasileiras de Cosme e Damião, “sincretizados com os orixás iorubanos relacionados aos gêmeos, os Ibeji. Estas festividades são chamadas

também de Carurus de Cosme, devido à iguaria da culinária afro-brasileira, o caruru, que é servida na ocasião” (2006, p.19). E mais:

O samba de roda também é parte fundamental do culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio. Acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem viola.

(...)

O samba também acontece depois de festas de candomblés de rito nagô ou angola, em alguns casos, já como tradição institucionalizada e, em outros casos, como algo espontâneo que pode acontecer ou não a depender do ânimo das pessoas. Na ilha de Itaparica é comum, ainda, o samba acontecer de manhã, depois de uma noite inteira de festa para os eguns, entidades espirituais relacionadas aos ancestrais.

Outra importante festa religiosa onde o samba de roda representa papel de coadjuvante proeminente e indispensável é a de Nossa Senhora da Boa Morte, em agosto, na cidade de Cachoeira (Marques. 2003) (2006, p.19).

Esses são apenas alguns exemplos, em se tratando do recôncavo baiano, não há hora nem dia para que ele aconteça, bastando apenas motivo e disposição. Quase todas as festas citadas por Paim, em seu livro *Relicário popular*, terminam sempre com um samba de roda. Segundo Tiago de Oliveira Pinto, citado pelos pesquisadores do Iphan:

No Recôncavo, o samba sem dúvida tem uma posição especial. É significativa a ligação que o samba consegue entre todas as faixas etárias e entre os sexos, como também o fato de que formas de samba são ligadas, de uma ou outra maneira, a quase todas as espécies culturais importantes, e que têm um papel importante nas demais datas festivas, sejam elas religiosas, rituais ou de outra natureza. (2006, p.21)

Hoje devemos olhar para o samba de roda como uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva. Como o próprio nome insinua, a sua disposição é em forma de círculo, muitas vezes acompanhado de instrumentos musicais, tais como: pandeiro, prato-e-faca, viola, que são acompanhados por palmas pelos demais presentes e por cantos “estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter responsorial e repetitivo”. Ainda segundo os pesquisadores do Iphan:

A estrofe principal, em certos casos, chamada de chula, pode ser cantada por um ou dois cantores com certo grau de especialização, enquanto a resposta ou relativo – trata-se de termos locais – pode ser cantada por todos os presentes ou, às vezes, por dois cantores também especializados, diferentes dos dois primeiros, com ou sem reforço das mulheres presentes. .As estrofes são relativamente curtas, podendo ser de um único verso, e raramente indo além de oito versos. Há ocorrência eventual de improvisação verbal. Existe um repertório de estrofes conhecidas pelos participantes, que no caso de canto individual, e eventualmente em dupla, podem ser acionadas *ad libitum*. (2006, p.23)

Todos acompanham a música através de coreografias, múltiplas, a depender do grau de profissionalização do grupo, se já se é possível falar disso, isso feito da cintura para baixo. É importante salientar que, durante a realização da dança, uma pessoa entra na roda mostrando sua performance e em seguida tira outra pessoa para substituí-la. Segundo Carneiro e Tinhorão, citados pelos pesquisadores do Iphan: “O princípio da alternância relaciona-se também com um dos gestos coreográficos mais típicos do samba de roda, a famosa umbigada, ou choque de umbigos: traço cultural de origem banto, a umbigada é um sinal por meio do qual a pessoa que está sambando designa quem irá substituí-la na roda” (2006, p.24).

Não podemos omitir que o samba de roda tem a finalidade de conagração, podendo, portanto, todos que ali estão dele participar; o samba não tem lugar específico para acontecer, qualquer espaço é válido e seu toque contagiante. São tradições transmitidas

por africanos escravizados no Estado da Bahia, ao depois se misturam com outras tradições, inclusive a portuguesa. Esclarecem os pesquisadores do Iphan: “Tal mescla, assim como outras mais recentes, não exclui o fato de que o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afrodescendentes, que se reconhecem como tais” (2006, p.24).

Como vimos na parte biobibliográfica de Castro, o Recôncavo baiano viveu uma época de opulência com as culturas da cana-de-açúcar e do fumo. Com a decadência da produção desses produtos e o empobrecimento regional que se seguiu, ficaram ainda mais reduzidas e precárias as oportunidades de sobrevivência. Assim, teve lugar uma outra forma de expansão do Recôncavo: a migração, segundo informam os pesquisadores do Iphan. Para eles, no entanto, essa migração não foi de toda ruim para a manutenção do samba de roda, pois “os trabalhadores, em sua esmagadora maioria negros, que abandonaram as velhas cidades de Santo Amaro, Cachoeira, São Félix e São Francisco do Conde para se estabelecerem em povoados e vilas menores, em busca de melhores condições de vida”, permaneceram na região. Isso quer dizer que “o Recôncavo foi expandido para dentro de si mesmo. É muito corriqueiro encontrar na região famílias espalhadas por diversas cidades: o resultado de inúmeras tentativas de se viver melhor”. Foi graças a esse processo migratório que hoje é possível perceber certa unidade cultural na região. Assinalam os pesquisadores:

A despeito da disritmia intra-regional, a presença africana e afrodescendente foi, e continua a ser, uma marca da cultura do lugar. Eram negros os homens, mulheres e crianças que cuidavam dos canaviais, faziam os engenhos funcionarem, mantinham toda a infra-estrutura necessária para o bem viver de seus senhores ... e ainda promoviam magníficos batuques. Como hoje também o são os trabalhadores ocupados com a cata de mariscos, com a pequena lavoura ou com o refino de petróleo, e com o samba de roda. Tanta predominância negra faz com que o Recôncavo resguarde práticas culturais que são, a um só tempo, uma síntese das experiências das populações africanas no Brasil, e a evidência da enorme criatividade dos seus descendentes.(2006, pp. 27-28)

Creio que essa questão salientada pelos pesquisadores fica evidente no poema *Samba de roda*, de Fred Souza Castro, com uma pequena diferença, o poeta não se atém apenas ao aspecto festivo do fenômeno, mas também à sua função catártica de retorno aos ancestrais, bem como o de denúncia da exploração do povo e seu apego atávico ao solo do massapê, já tido como sua própria terra, em que o migrar-se representava uma segunda diáspora, um segundo sofrer, por isso o vaticínio do retorno de “Besouro”, uma espécie de vingador, mártir e libertador de sua gente.

Antes de darmos início à análise propriamente dita dos poemas, façamos alguns esclarecimentos sobre o termo “samba”. Segundo Luís da Câmara Cascudo, samba está relacionado com baile popular, dança de roda, batuque, provindo de semba, umbigada, em Luanda, segundo o pesquisador brasileiro: “Batuque é denominação genérica para o baile africano e o rei D. Manuel proibiu sua função nas primeiras décadas do séc. XVI. Com a designação de Samba não conheço dança africana nem registro algum de viajante, durante o séc. XIX”. Conclui Cascudo:

Na África a dança, no registro português de cinco séculos, diz-se batuque. A dança é às vezes o instrumental. Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, no *Carapuço* (nº 6, Recife, 3-2-1838), esbraveja indignado contra o samba d’almocreves, e no nº 64, de 12-XI-1842, registra:

“Aqui pelo nono mato,
Qu’estava então mui tatamba,
Não se sabia outTa ~ous.a .
Senão a Dança do Samba”.

O nome, entretanto, teve vulgarização lenta e apenas em 1916 apareceu a primeira música impressa em que ele se mencionava “Pelo telefone”, de Ernesto Sousa, Donga, Rio de Janeiro. O samba possui atualmente grande variedade de tipos e de formas, nos quadros rurais e urbanos, e, no Rio de Janeiro, a variedade, que é uma das velocidades iniciais, é o samba do

morro (CASCUDO, 690)

Ainda segundo Cascudo, a dança era combatida pelos clérigos por considerarem-na indecente. Segundo os pesquisadores do Iphan, a primeira vez que o termo foi registrado no Brasil data de 1838, em um jornal de Pernambuco. Na Bahia, ele surge em 1844, mas, ao que parece, sem ligações com as formas de divertimentos dos negros, chamadas de batuque. Segundo eles, sempre fundamentados nos historiadores João José Reis e Jocélio Teles dos Santos:

É só na segunda metade do século que se passa a encontrar, sobretudo na imprensa e em registros policiais, referências em profusão ao samba na Bahia, e já agora com muitas das características hoje presentes no Recôncavo. A primeira delas data de 1864 – de 140 anos atrás, portanto, e 20 anos depois do carcereiro Santos Vieira: “Nos becos da Rua da Castanheda por exemplo, havia, segundo o jornal o Alabama [de 6/1/1864], sambas, todas as noites, acompanhados de pratos e pandeiros” (2006, p.30)

No boletim *Mensagem*, Ano XVI, Julho de 1964, nº 1 (Lisboa), escreve Tomás Jorge, no conto poético “Infância”: “Passava também a banda do Samba/Toda a gente acompanhava o Sambo/Sambo músico e curandeiro milagroso.” (p.32). Esses esclarecimentos servem tão somente para ratificar algumas de nossas conclusões tomadas ao longo da análise do texto poético de Castro, parte do *corpus* de nossa tese, o que não é, porém, de somenos.

Em 22 e 23 de agosto de 2006, a grande sambista brasileira Beth Carvalho realizou um show intitulado “Beth Carvalho canta o samba da Bahia” e dedica o espetáculo ao grande sambista baiano Dorival Caymmi, o que mostra a relevância dessa manifestação, hoje, artística, que começou com a gente sofrida do massapê, ou melhor, com seus ancestrais vindos de África. Do show participam grandes expoentes da música baiana ao lado da sambista carioca, famosos e não; citemos alguns dos compositores: Batatinha, Riachão, Edil

Pacheco, Roberto Mendes, Tião Motorista, Gordurinha, Zé Pretinho da Bahia, Gilberto Gil, Assis Valente, Nelson Rufino, Caetano Veloso e o próprio Caymmi, entre outros. Passemos, agora à análise do poema de Castro.

2.2.2.3. Samba de roda: fonte de alegrias e tristezas da gente do massapê

“Samba de Roda”, enfim, ilustrado pelas belas gravuras de Calasans Neto, apresentando feição gráfica moderna e elegante, lança um poeta, que, por jovem, nada deve. “Samba de Roda”, sem dúvida, representa, magnificamente, a novíssima poesia bahiana. (Albérico Motta, s/d)

Conheci Fred Souza Castro no início dos anos 60. (...) A primeira vez que vi Fred Souza Castro, cujo nome de poeta respeitado já me era familiar, foi no bar A Baiana; que ficava junto ao Tesouro, nas proximidades de dois outros bares famosos: o Rio Verde e o Xangô. (...) Como diria Drummond, nunca me esquecerei desse acontecimento na vida das minhas retinas tão fatigadas... O mais espantoso foi que terminei fazendo amizade com o admirável poeta. (...) Poeta e ficcionista, fabuloso contador de causos críveis ou incríveis, tudo embebe num lirismo que jamais cessa...(Ruy Espinheira Filho, *A Tarde Cultural*, 2001)

O que apresenta Fred Souza Castro, como sempre, é o que ele costuma nos apresentar: uma literatura de alta qualidade.

(Ruy Espinheira Filho, Lauro de Freitas, janeiro de 1996)

Samba de roda, pois, é o primeiro livro publicado por Fred Souza Castro, com xilogravuras de Calasans Neto, no ano de 1957, momento em que nasce na Bahia, em Salvador, mais precisamente, uma geração de jovens intelectuais, uns mais velhos, outros mais novos, já sob a liderança do ainda candidato a gênio Glauber Rocha, então com 18 anos, mais Fernando da Rocha Peres, João Carlos Teixeira Gomes, Fernando Rocha, Carlos Anísio Melhor, Calasans Neto, Silva Dutra, Florisvaldo Matos, Albérico Motta e Fred Souza Castro, este já com 26 anos. Esses jovens se reuniram a outros e formaram a famosa Geração Mapa, de onde surgiram a revista, com o mesmo nome, de curta duração, as jogralescas, as Edições

Macunaíma e a Yemanjá Filmes. Quase todos eles ainda secundaristas do Colégio da Bahia, hoje Colégio Central.

O livro, à época, recebeu um comentário crítico de um dos participantes da Geração, Albérico Motta, e foi recomendado por Glauber a amigos do Sul do país, a quem pedia apreciação, o que pode ser comprovado através das referências bibliográficas e dos anexos.

Trata-se de um poema narrativo, embora o eu poético nele se faça presente, por isso poderíamos dizê-lo épico, mas a carga de lirismo empreendida é tão grande que podemos considerar *Samba de roda* como um poema épico em suas intenções enunciativas/construtivas e, ao mesmo tempo, lírico na sua linguagem e aceção poéticas, sendo estas a sua essência.

O poema está dividido em quatro partes: I) Canto telúrico; II) Perspectiva; III) Tema – Desenvolvimento, que, por sua vez, divide-se em a) A terra e o povo, e b) Samba de roda; e IV) Visão de nova idade. A ver assim tecnicamente distribuído, parece-nos tratar-se de um poema épico ou um ensaio sociológico como em *Os sertões* de Euclides da Cunha, que possui a seguinte estrutura: A terra, O homem e A luta.

Em *Samba de roda* também teremos os três segmentos, mas, como se trata de ficção, a luta permanece no ideário poético do socialista, que era o seu autor. Utopia a ser alcançada ainda, mesmo depois de passados 57 anos de sua publicação, mas que não cremos impossível.

I) Canto telúrico

Na primeira parte “Canto Telúrico”, o poeta ouve a invocação do massapê. São versos calmos e precisos.

(...)

O massapê fascina o poeta: o massapê que alimenta os homens que “trazem no corpo as mesmas manchas dos gomos da cana” o massapê, que prende e castiga, ciumento e terrível, os homens rebeldes que pensam em fugir..

Todo o drama do canavial é sentido pelo poeta, em toda sua grandiosidade humana. A terra e o homem, a luta eterna entre os dois, a condição lírica resultante, constituem o tema de “Samba de Roda”.

(Albérico Motta, Anexos Fred)

A primeira parte inicia-se com uma das mais belas metáforas de nossa literatura: “Um bisturi de luz partejou a neblina;/e do ventre leitoso do “fog” de Santo Amaro/nasceu a cabeleira verde do filho do massapê”: assim o enunciador projeta o nascimento do “Canavial!”, cujo choro é um “vagido” que se mistura à “tirana do negro suado” ao lidar com a “terra comburida”, queimada, e ao “rangir dos ferros da usina”. Os três primeiros elementos aparecem amalgamados, indissolúveis e/ou indissociáveis.

Há um diálogo travado entre o eu poético e o “Canavial”: este “filho e pai ao mesmo tempo”, como numa relação edipiana, pois que “teus filhos, os homens tostados do massapê,/trazem no corpo as mesmas manchas dos gomos da cana” e “Porque a lama do massapê/mais o pó de espinhos das tuas folhas/amalgamados os marcam na labuta” e, como Édipo, “Para onde fugir?”, então o homem “filho do massapê”, tal qual o “Canavial”, não pode desvencilhar-se de seu destino e resigna-se ao domínio atávico a que está preso, pois, se ele foge:

qualquer destes dias

vai ouvir a tirana cantada no trabalho...

Vai ouvir aquele samba de roda...

E lembrar folhas verdes ao longe lhe acenando..

Abrindo-lhe os braços

num abraço na sua saudade...

Então, é voltar.

Senão a tristeza toma conta

e nunca mais alegria ...

Nunca mais!

Os versos, assim nessa distribuição, vão como que desenhando um quadro diante de quem os lê, numa visão implícita de uma fotografia posta à nossa frente. Até aí, vemos um eu a construir esse quadro melancólico do homem e de sua terra, adiante, porém, o que é dor e saudade explode nas mãos ávidas de um sonho que “vem de longe, no tempo e no espaço”, em “sons ritmados de vozes, violas e pandeiros” e esse homem é possuído por “estranha alegria” e “derrama pelo massapê toda a alegria que encerra/no canto de amor e de saudade do escravo da terra”. Essa passagem nos remete diretamente ao mito de Édipo, quando este, já cego, entrega-se ao “ventre” da terra, completando, assim, o ciclo da sua existência. Só que em Castro se dá uma outra perspectiva como veremos a seguir. Compete-nos esclarecer, mais uma vez, que a música funciona como um chamamento atávico, litúrgico, de penates: o antigo escravo dos homens torna-se agora escravo também da terra à qual se apegara como seio materno. Esse mesmo motivo vamos encontrar em Solano Trindade e em Neto.

II) Perspectiva

Na segunda parte, “Perspectiva”, a esperança e o amor do poeta se fundem, indissolúvelmente, nestes versos serenos e seguros:

Um dia ...
Um raio de entendimento
vai rasgar a neblina dos olhos da gente do massapê! . .
(Albérico Motta)

Não é sem razão que esta parte denomina-se exatamente “perspectiva”. Trata-se de uma profecia, de um vaticínio, já que todo poeta é um vate. Essa profecia marca uma advertência pregada pelo vate, da mesma forma que vamos encontrar em Neto, sem a mesma intensidade talvez. Em Neto, o eu poético é “aquele por quem se espera”; em Castro, o esperado é o herói popular, é “Besouro”, que não aparece explícito em *Samba de roda*, mas vai aparecer com toda sua força em *Kitanda do bem dizer Mangangá*, em versos também da década de 50:

Ai, Besouro,
ai, Besouro Mangangá:
o Homem virá
(ai, o home virá !)
pra fazê rebuliço
no canaviá.

Símbolo da resistência e da revolta do homem explorado, outrora como escravo, hoje pelo imperialismo capitalista, representado pelos senhores de engenho e, mais à frente, pelos empresários do açúcar e do fumo:

Tempos Reais
ai, tempos Reais !
(Sesmaria abertas
para canaviais) .

Tempos iguais,
dias atuais !
(Nossas veias abertas
pelas multinacionais)

Aqui há uma subversão do mito de Édipo uma vez que a imagem dos versos (“Um dia... / Um raio de entendimento / vai rasgar a neblina dos olhos da gente do massapê! . . .”) nos põe em outra dimensão: enquanto Édipo fura os próprios olhos, o “raio de entendimento” rasgará, no sentido de abrir, os olhos da gente do massapê que se encontravam encobertos pela neblina.

III) Tema – Desenvolvimento

a) A terra e o povo

Esse despotismo é tanto mais mesquinho, mais odioso, mais exasperante, quanto mais abertamente proclama que seu fim último é o lucro. (...) mas toda luta de classes é uma luta política".
(MARX & ENGELS)

A terceira parte do poema é o tema, propriamente dito, da obra. Aqui Frederico José de Souza Castro estuda, com acentuado vigor poético, as duas forças em luta: a terra, o canavial verde e dominador, de um lado, e o homem, simples e bom, do outro. Desse choque, somente os donos do massapê conseguem sair ilesos. Aqui, o massapê ganha duas dimensões: a primeira é sua relação edipiana com o homem que nela trabalha; a outra, é a fonte de riqueza daqueles poucos que sequer põem os pés lá.

Há dois tipos de ser em relação à terra: a gente que com ela se identifica e por quem o poeta se doa em carinho e cuidados e “os donos do massapê/que ninguém vê”(…) “mas desses a gente não fala”, estes são de somenos, então o eu se transforma em “a gente” como diz o homem do massapê que é o nós, o coletivo.

A marca silábica tônica oxitonal e a repetição “massapê”, também final, dão a ideia de uma vida que se ergue à base do trabalho repetitivo, sem absolutamente nenhuma novidade, trata-se de um trabalho mecânico e desumano, como em “Civilização ocidental”, de Neto:

Britar pedra·
acarretar pedra
britar pedra
acarretar pedra
ao sol
à chuva
britar pedra

acarretar pedra

(1987, p.69)

Em Castro teremos:

E'a terra Inteira assim:

Lama e torrão/conforme seja inverno ou verão...

O Brasil de lá é só massapê.

E gente do massapé.

Afora os donos do massapê

que ninguém vê.

(Porque não gostam do massapê).

(...)

Plantar a cana,

Cortar a cana,

queimar o terreno,

limpar o terreno,

Plantar outra vez...

Gente dó eito,

doente do peito,

tomando mezinha,

morrendo sozinha

num canto de massapê.

(1957, p.14)

E Neto complementa:

A velhice vem cedo

Uma esteira nas noites escuras

basta para ele morrer

grato
e de fome.
(1987, p.69)

Em Castro parece, mas só parece, um certo conformismo da “gente do massapê”:

Mas essa indignidade
que fre a mim e a você
não fere a gente do massapê;

porque o mundo da gente do massapê
ê só massapê: Lama e torrão
conforme seja inverno ou verão
(1957, p.14)

A inércia, a resignação da “gente do massapê” está centrada na sua falta de estudo, de conscientização, por isso a bebida, o álcool, é que faz a felicidade dessa gente, assim como nos musseques dos poetas angolanos. O alerta do eu poético é bem claro: trata-se de uma “Felicidade bêbada!”, não de uma felicidade consciente, por isso é que nesses momentos há uma espécie de retorno aos antepassados, já que possuídos pela sem-razão desta mistura:

Atávico etilismo, tosse, fumo, e dança
distila, instila, ferve, fede. (Suor e álcool)
E enquanto corpos negros fotografam
a luz anêmica do candeeiro
dizem bárbaros sons atabaques possuídos
por exportadas mãos despachadas
acondicionadas no porão de um cargueiro.

b) Samba de roda

Dessa luta entre o massapê e o povo, que, apenas, “planta dinheiro”, para os donos, surgem a dor e o desejo de fugir. Mas, impossível escapar. O canavial guarda os seus filhos ciumento. O jeito é cantar:

É o samba-de-roda;
de negros, mulatos,
brancos também,
se rebolando no chão batido
chão rubro de massapé!
(Albérico Motta)

Nesta parte, fundem-se o poeta e o pesquisador, aqui se narra o evento, o samba de roda, que é tocado, batido, cantado e dançado (e comentado por quem lá não foi ou não pôde estar) pela gente do massapê, de várias paragens, a ele tudo pertencendo: negras e negros e brancas e brancos também, libidinagens, cachaça e “confusão”. O enunciado alterna-se com a enunciação: são invocadas as vozes do passado, “lamentos das senzalas”:

Percutem tambores,
repicam violas,
chocalham pandeiros,
e tudo reunido:
tambores, violas,
as vozes, pandeiros,
o cheiro que sobe dos corpos suados,
melodia, cadência,
trazem reminiscência de noites do Congo,
de negros suados
cantando cantigas em língua nagô.

“Não fui eu morena
quem fez arenga a teu pai ...
não fui eu morena
quem fez arenga a teu pai ...
Sapatina bem feita

sapateiro é quem faz ...”

Tudo bem calculado, bem dividido: enunciação e enunciado, na predominância das redondilhas, dos versos curtos, consoante pede o ritmo. Segundo Albérico Motta, talvez o único a tecer um comentário sobre *Samba de roda*:

Aqui Frederico José de Souza Castro nos fornece uma preciosa documentação folclórica, transcrevendo os gostosos sambas de roda, que, com a aguardente aliviam a alma e o peito do homem do massapê:

“Eu topei seis cabras machos,
e essa foi pequenininha,
um facão de sete arrobas,
fora o arco e a baina,
fora o aço que ele tinha.

Uma cesta de ovos,
Setecentas galinhas
o trem corre
por cima da linha...

Assegura-nos Motta que se o poeta não valesse, pela segurança e sua técnica e pelo vigor de sua mensagem, o pesquisador folclórico tornaria *Samba de Roda* um livro útil a qualquer estante brasileira. Mas vale o poeta e vale o pesquisador. Castro, como grande conhecedor que o é da cultura de Santo Amaro, onde viveu a maior parte de sua vida, pôde sentir, nas próprias fontes originais, a história do homem do canavial, que ele bem soube captar:

E’ assim no massapê.
Entre um samba e outro
morre alguém,

nasce alguém,
alguém deixa o massapê
e ninguém mais o vê.

Com um olhar cinematográfico, herança de sua vivência com a TV e o cinema, o poeta vai projetando no papel em branco, com sua *zoom* poética, a cena da disputa entre as personagens. E como um velho *griot*, vai tecendo o acontecido através das personagens por ele, como poeta, criados ou lembrados de “causos” ouvidos quando criança ou inventados, conforme diálogo entre o velho pai, que não pôde ir ao samba, e o filho que lá esteve.

Através de *Samba de roda*, Castro faz-nos acreditar que a exploração do homem pelo homem acontece em todos os lugares: tanto em Santo Amaro, quanto em São Paulo, a diferença é que a fuga praticada pelo homem do massapê (por uma vida melhor) termina por causar-lhe mais tristeza em virtude da prática de uma nova diáspora: a do sertanejo nordestino (colocando num plano mais alargado) para as cidades grandes, notadamente a capital paulista, fonte ilusória de riqueza, muito cantada por Patativa do Assaré e outros poetas e cantores nordestinos, bem como pelos ilustres escritores chamados de regionalistas da geração de 1930.

IV) Visão da nova idade

Aí vê que de um golpe a América do Norte
levanta uma taça de negro metal:
a negra taça do violento hidrogênio
com que brinda o Tio Sam.
Lúbrico macaco de pequeno crânio
chia em sua mesa: *Pela morte vai!*
Crepuscular responde um coro múltiplo:
Vai pela morte, pela morte vai!
(Nicolás Guillén)

A “Visão de nova idade” nada mais é do que a proclamação da revolta da “gente do massapê”, tal qual a revolução russa de 1917 e, quiçá, tal qual a de Cuba em 1958 e tal qual a

de Angola, que só viria acontecer a partir de 1961. Representa a tomada do poder pelos explorados, que, numa atitude exemplar, aspiram a aplicar o dinheiro, apreendido dos exploradores, em escolas, hospitais e moradias decentes:

Um dia você
que sabe somente
(o que é bastante)
que aquela gente
planta dinheiro
no seu massapê,
quando acordar,
cansado ainda dos banquetes da véspera
e procurar.
nas caixas-fortes dos bancos.
As moedas que brotaram dos gomos da cana roxa,
Eles mostrar-lhe-ão a Escola
E o Hospital
A Maternidade
E as casas novas
Construídas no lugar das choupanas.
(1957, p.26)

É a mesma visão tida pelo “operário em construção” de Vinicius de Moraes, a mesma conscientização buscada por Neto entre os negros e as negras dos musseques de Angola, é a pura visão socialista apregoada por Marx e Engels em seu *Manifesto Comunista*, é a revolução operária advinda pela força da poesia, do samba de roda, que ilumina e encoraja o povo a tomar do patrão o que, por direito de humanidade, lhe pertence; não nos enganemos pensando diferente, essa “gente do massapê”, embora individualizada, representa toda a gente estiolada pelo império capitalista que se alastrou ao longo dos séculos mundo afora, beneficiando uma classe de mínimas pessoas afogadas no desejo desenfreado do lucro, sem dar nenhuma importância às classes trabalhadoras: das fábricas, das indústrias, do comércio,

dos canaviais, das usinas e da zona rural, como um todo.

A profecia, prevista na segunda parte, esperamos, há de se concretizar um dia, pois o poder dos vates é inexorável. Assim falou Drummond em sua “Elegia 1938”:

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan

O que nos faz lembrar os acontecimentos de setembro de 2001 nos EUA, não que o poeta de Itabira desejasse a morte de tantos inocentes, mas será que estaria se concretizando o que ele vaticinara em 1938? segundo, ainda, as palavras de Albérico Motta, representante da Geração Mapa, escritas nos idos de 1957:

Na última parte de “Samba de Roda”, Frederico José de Souza Castro cristaliza o seu sentimento de amor e de esperança, que desde que nós terminamos a leitura do poema, passa a ser também nosso: “Um raio de entendimento vai rasgar a neblina dos olhos da gente do massapê”.

“Samba de Roda”, enfim, ilustrado pelas belas gravuras de Calasans Neto, apresentando feição gráfica moderna e elegante, lança um poeta, que, por jovem, nada deve. “Samba de Roda”, sem dúvida, representa, magnificamente, a novíssima poesia bahiana. (Albérico Motta).

Recorremos, então, mais uma vez a Gramsci, quando diz que a “possibilidade não é a realidade, mas é, também ela, uma realidade” e que “possibilidade quer dizer ‘liberdade’”; por isso:

O homem, neste sentido, é vontade concreta: isto é, aplicação efetiva do querer abstrato ou do impulso vital aos meios concretos que realizam esta

vontade. Cria-se a própria personalidade: 1) dando uma direção determinada e concreta (“racional”) ao próprio impulso vital ou vontade; 2) identificando os meios que tornam esta vontade concreta e determinada e não arbitrária; 3) contribuindo para modificar o conjunto das condições concretas que realizam esta vontade, na medida de suas próprias forças e da maneira mais frutífera. O homem deve ser concebido como um bloco histórico de elementos puramente subjetivos e individuais e de elementos de massa – objetivos ou materiais – com os quais o indivíduo está em relação ativa. Transformar o mundo exterior, as relações gerais, significa fortalecer a si mesmo, desenvolver a si mesmo.(1966, p.47)

Então o mito de Édipo deixa de cumprir-se, a favor de uma nova utopia: a concreção do Estado Socialista.

CONCLUSÃO

Como arremate desta tese, convocamos para uma reflexão que se faz necessária: vários escritores foram rechaçados pela crítica oficial e que, por um ou outro motivo, ficaram à margem da oficialidade acadêmica. Temos como exemplo na literatura ocidental, como um todo, François Rabelais (1494-1553), poeta francês do século XVI, hoje um clássico consagrado, que foi por séculos deixado no ostracismo, exatamente por tornar a fala e as festas populares de seu tempo em motivos poéticos e teve seus livros confiscados pela Sorbonne à época; dentro da própria literatura de língua portuguesa, há vários casos, como Gregório de Mattos e Guerra (1636-1696), poeta brasileiro que o quiseram copista, plagiador e até inexistente, tornando-o uma espécie de vários poetas, destituído de identidade própria.

Como se sabe, o Brasil foi colônia de Portugal durante mais de três séculos, tornando-se independente em 1822, e só 100 anos depois é que se faz uma revisão histórico-literária de profundas rupturas estéticas, sem nunca, porém, desprezar os seus escritores do passado, por mais que alguns tenham sido espezinhados pelos executores da Semana de Arte Moderna, como são os casos de Bernardo Guimarães e Olavo Bilac.

Se pegarmos os patronos das cadeiras da Academia Brasileira de Letras e até mesmo alguns acadêmicos, quando da sua fundação em 1897, por Machado de Assis e seus discípulos, encontraremos nomes até hoje desconhecidos, inclusive de muitos intelectuais brasileiros.

Ao nosso ver, o que os intelectuais de Angola têm a fazer é elaborar o seu próprio cânone, deixando de lado alguns aspectos de ordem revanchista ou até mesmo preconceituosa, resgatando aqueles escritores que mantêm uma identidade sócio-cultural e literária desde o tempo de sua fundação, com Cadornega, ou antes, com sua literatura oral, preservada até aos dias de hoje.

Não se pode expurgar uma obra que mantém laços identitários com a terra e o seu povo só porque o seu autor nasceu em outras plagas; se assim fosse, Tomás Antônio

Gonzaga, nascido no Porto, tendo morrido em Moçambique, não seria um poeta brasileiro.

Esperamos, daqui a 30 ou 40 anos, ouvir do povo angolano que esses poetas compõem sua tríade canônica, e que Agostinho Neto é, não o seu Camões que cantou as invasões portuguesas, inclusive a de Angola, mas o poeta que previu e promoveu a expulsão desses invasores de sua terra-mãe. Mesmo que turvas sejam as águas lusas.

Da pesquisa feita, o que fica é que esses três poetas já começam a ocupar o lugar que lhes é devido através de alguns trabalhos críticos e/ou acadêmicos, dentro dum possível cânone da literatura angolana, ambos vinculados ao movimento “Vamos Descobrir Angola!”, afinados, em determinados poemas, com a denúncia da exploração da terra e do povo de África, condenados por vários séculos ao aviltamento pelo branco europeu, com a conscientização de sua gente oprimida e com a convocação da luta em busca de sua libertação total. Ouçamos, mais uma vez, Alfredo Margarido:

O que se fixa, pois, nos versos dos poetas angolanos, é a diferença essencial que existe nas relações sociais travadas entre as várias etnias postas em presença no mesmo espaço geográfico. Reconhece esta poesia, em primeiro lugar, que o homem negro se encontra numa posição peculiar, e que por isso a sua acção não possui um objectivo que possa ser classificado como um interesse particular. Com efeito, para além dos seus interesses gerais ou particulares, a sua situação peculiar obriga-o a defender a sua vida (MARGARIDO, p.276)

Com relação aos poetas brasileiros, sentimo-nos com a missão cumprida, após ter proporcionado a eles um confronto salutar dessa envergadura, posicionando cada um em sua dimensão estética, sem lhes tirar ou acrescentar nada que não seja fruto de uma pesquisa deste trabalho.

Agora é esperar que as academias pertencentes aos países que têm a língua portuguesa como oficial possam apreciá-los com mais cuidado, cabendo-lhes a certeza de que não estão fazendo nenhum favor, muito pelo contrário, apenas cumprindo o seu dever.

Vale acrescentar que, partindo da obra de Agostinho Neto, poeta que reputamos, dentre os trabalhados, como o de maior agudeza no trato das questões do homem oprimido, especificamente do negro africano de Angola e, por outro lado, os oprimidos de todo o mundo, encheu-nos de orgulho o trabalhar sobre os seus poemas eivados da dor, da alma e do desejo de libertação do homem angolano, sem claudicar em nenhum momento entre os seus objetivos poéticos e políticos, traçando, como que calculadamente, cada percurso de sua vida ao tempo correto de sua existência, objetivos esses bem definidos em seu discurso tanto em prosa, quanto em verso.

Sua poesia é a voz de seu povo e, como Guillén, também a dos africanos em sua diáspora e a de todos os povos oprimidos, sendo uma poética de combate e estando comprometida com as circunstâncias em que foi escrita; mesmo assim, nunca deixou de ser bela e expressiva, não se desviou de seus objetivos, nem padeceu da estética pela estética, podendo fazer parte de qualquer antologia poética, independentemente de sua temática, pois o seu compromisso político já foi alcançado, faltando apenas o social e o acadêmico.

Com relação aos outros poetas, externamos, igualmente, a salutar convivência com suas poéticas, exaltando de António Jacinto, companheiro de Neto e grande poeta, aqueles poemas, tão ricos, que falam de sua gente com tamanho sentimento de pertença, afinando em muitos momentos com a poética de Neto e, quando dela se distanciou, foi para dar uma nova roupagem à sua própria poesia, alcançando níveis de alta grandeza, de profunda reflexão existencial, mas que bem soube cantar também a dor de sua gente.

Podemos afirmar, com toda segurança, que, se Viriato da Cruz tivesse se dedicado à poesia como o fez à política, seria outro poeta soberbo de Angola. Não tivesse ficado ele com os poucos poemas que escreveu (e, como dissemos, dignos das maiores e melhores antologias, ele também poeta fundador), teria alçado voos mais longínquos, como os dados por Neto e Jacinto. O que fez, no entanto, já é digno de um bom poeta.

Falando da poesia afro-brasileira, tendo como representantes um negro militante e promotor de cultura popular, preferiríamos dizer apenas cultura, e um branco, mas também militante da cultura popular, embora em outra ordem, sentimo-nos igualmente agraciado, pois se trata de dois grandes poetas: Solano Trindade e Fred Souza Castro. O primeiro,

representante da negritude brasileira, tem uma poética voltada para as questões, não apenas raciais, alargando o seu brado para os motivos universais, mas elegendo como vítima o ser humano sem voz, todo ele, quer seja vítima do preconceito racial, do fato de ser do subúrbio ou de não ter o que comer, mas não cantou só as mazelas do povo, cantando também seus folguedos e suas alegrias, os deuses orixás, e fez do folclore uma arma, assim como da poesia, a favor desse povo.

Fred percorreu vários caminhos, também, na sua vida prática e na poesia: fez cinema, jornalismo e televisão, mas passou grande parte de sua vida a reescrever os seus poemas, com exceção de *Samba de roda* (este dado por concluído), e a registrar em vídeo a cultura popular da gente da Bahia. Sua poesia é eclética e, tal qual a de Jacinto, explorada nos mínimos requintes formais da técnica poética de unir forma e conteúdo. É um poeta memorialista, mas é, antes de tudo, um poeta do recôncavo baiano, onde nasceu e cresceu, canta a sua gente, suas dores e suas alegrias, como os outros aqui trabalhados, explorando o jeito de ser da gente sofrida do massapê, denunciando, como vimos, as explorações porque passaram as Américas: a portuguesa e a espanhola, nos idos dos “famosos descobrimentos” e, mais recentemente, pelo imperialismo capitalista das grandes potências, notadamente dos EUA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AGUALUSA, José Eduardo. *Manual prático de levitação*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

_____. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, 2010.

ALVES, Castro. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1938.

_____. *Os escravos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa, GOMES, Nilma Lino e JORGE, Miriam Lúcia dos Santos. *Literaturas africanas e afro-brasileiras na prática pedagógica*. Belo Horizonte/MG, Autêntica, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. 2 volumes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ANDRADE, Fernando Costa. *Poesia com armas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

ANDRADE, Mário de (Org.). *Antologia temática de poesia africana – vol. I Na Noite Grávida do Punhais*. Lisboa: 1979, Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

_____. *Antologia temática de poesia africana – vol. II Canto armado*. Lisboa: 1979, Livraria Sá da Costa Editora, 1979.

ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)*. São Paulo, Brasil: Círculo do Livro, 1981.

ARNAUT, Luiz & LOPES, Ana Mónica. *História da África: uma introdução* [Coleção Biblioteca Afro-Brasileira] Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, SCIPIONE, 2000.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo Editora Cultrix, 2004.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BERND, Zilé. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto: 1987, 160 p.
- BLOOM, Harold. *Tem de ser amor à literatura antes de mais nada*, in *LER*, junho de 2012, no. 114.
- BONET, Carmelo M. *Crítica literária*: tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Editora Mestre Jou, s/d.
- BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix, São Paulo, 1982.
- _____. *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*, in *Leitura de poesia*. Org. do autor. São Paulo: Ática, 2003.
- BRASIL, Assis (Org.). *A poesia baiana no Século XX: (antologia)*. Rio de Janeiro: Imago Ed,; Salvador, BA: Fundação do Estado da Bahia, 1999.
- Cadernos Negros. *Os melhores poemas*. Organizador: Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje, 1998. Vários autores.
- CALMON Jorge. *Santo Amaro, devoção de José Silveira*. Salvador, Academia de Letras da Bahia, 2004.

CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. 1ª edição. São Paulo: Imesp, 1987, 215p.

CANDIDO, Antonio. *Formação do cânone literário, in Formação da literatura brasileira*, vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azu, 2011.

CARUSO, Carla. *Zumbi, o último herói dos Palmares*. São Paulo: Pallas, 2005.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos/Brasília: INL, 1979.

_____. *Made in África*. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Seleção*. Organização, notas e estudos de Américo Oliveira Costa. Nota de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, INL, 1972.

CASTRO, Fred Souza. *A gotinha d'água* (infantil) – Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *A loucura adiada*. Inédito.

_____. *Canto canaviá*. Inédito.

_____. *Conto para Griselda* (conto) Cata-milho, 1969.

_____. *Livro de Gaveta*. Inédito.

_____. *Mamãe macho* (contos) – Salvador. Apoio: Jornal “A Tarde”, 1986.

_____. *Massapê de Sesmarias*. Inédito.

_____. *Meu sal e meus espelhos*. Santo Amaro, Edições Cata´Milho, 1978.

_____. *Portulanos*. Salvador, Editora BDA-Bahia, 1996.

_____. *Samba de roda* –(poesia) Salvador: Edições Macunaíma, 1957.

_____. *Sogbô tudo via e tudo vigiava*. In CARVALHO, Jehová de. *Reinvenção do reino dos Voduns*. Salvador, Littera, 1991.

_____. *Versos sacânicos*. Inédito.

_____. *Kitanda do bem dizer Mangangá*. Inédito.

CERQUEIRA, Nelson. *A estética da recepção da poesia de Agostinho Neto*. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un Retour au Pays Natal*/Diário de um retorno ao país natal. Tradução, posfácio e notas Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CHALMERS, Vera Maria. *O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira*. in *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. Ligia Chiappini e Maria Stella Bresciani, (orgs.). São Paulo: Cortez, 2002.

CHAVES, Rita e MACEDO, Tania. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas: Angola*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2007.

_____. *Poesia combina doses de ironia e lirismo*. in *Biblioteca Entre Livros*, novembro de 2007).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradutor Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

COSME, Leonel. *Agostinho Neto e seu tempo*. Campo das Letras, s/d, Inald.

_____. *Agostinho Neto, o Épico africano*, in *Estudos de literaturas africanas cinco povos, cinco nações*. Viseu, N. Imbondeiro, 2010.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. Alfragide/Portugal: Leya, 2008.

CRUZ, Viriato da. *Poemas*. V. N. Cerveira/Portugal: NósSomos, 2013.

CUNHA, Eneida Leal. *Cultura e revolução em Angola: apontamentos sobre o valor do inatural in Literatura e revolução*. Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes, organizadores. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2011.

CUTI (Luíz Silva). *Lima Barreto*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro: 2010, 151 p. (Coleção Consciência em debate, coordenada por Vera Lúcia Benedito).

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

DÁSKALOS, Maria Alexandre, APA, Livia e BARBEITOS, Arlindo. *Poesia africana de língua portuguesa: (antologia)* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. BH: Editora UFMG: 2011. 4v.

DUARTE, Paulo. *Versos de Trilussa*. São Paulo: Marcus Pereira Publicidade, 1973.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1971.

FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

_____. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2010.

_____. *Pele negra· máscaras brancas*. Salvador, 2008 EDUFBA.

FAUSTINO, Oswaldo. *Nei Lopes*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban; antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, 3 vols. Lisboa: Seara Nova, 1976.

FILHO, Domício Proença. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Estud. av. vol.18 no.50
São Paulo Jan./Apr. 2004 <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>.

FILHO, Ruy Espinheira. *O Nordeste e o negro na poesia de Jorge de Lima*. Salvador: Fundação
das Artes/Egba, 1990.

FLEISCHMANN, Ulrich e ZIEBELL-WENDT, Zinka. *Os descendentes dos canibais: o destino de
uma metáfora no Brasil e no Carib, in Literatura e cultura no Brasil: identidades e
fronteiras*. Ligia Chiappini e Maria Stella Bresciani, (orgs.). São Paulo: Cortez, 2002.

FRAGA, Myriam. *Luiz Gama*. São Paulo: Pallas, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e
Cultura, 1955.

_____. *O luso e o tróptico*. Recife/BR, É Realizações, 2010.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de Leitura: Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998.

GARCÍA, Xosé Lois. *Presença da musica e da danza em "Sagrada esperança"*. s/d.

_____. *António Jacinto: Poeta-Guerrilheiro*. Luanda: UEA, 1991.

GOMES, Heloisa Toller. *A inscrição anti-mítica da poesia afro-brasileira: cenários, origens,
relações raciais*. In *Olhares crticos : estudos de literatura e cultura*. Graciela Ravetti e
Marli Fantini (Organizadoras), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOYTISOLO, J. A. e GARCÍA X. L. *Agostinho Neto: La lucha continúa: Poesía*. Espanha, 1980.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio
de Janeiro civilização brasileira, 1966 .

_____. *Literatura y vida nacional*. Traducido por Guillermo David. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

GRANATO, Fernando. *João Cândido*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade o poeta das artes do povo*. Tese (Doutorado). Recife: Ufpe, 2006.

GULLÉN, Nicolás. *Antologia poética*. Selecção, tradução e notas de Albano Martins. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *Sôngoro Cosongo e outros poemas*. Trad. Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz do chão)* – Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Toda poesia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Movimentos da vanguarda europeia*. São Paulo: Scipione, 1993.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula : visita à história contai contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HESSEL, Stéphane e MORIN, Edgar. *O Caminho da Esperança*. Tradução Nuno Daun e Lorena Irene Daun e Lorena. Lisboa/Portugal: Grupo Planeta, 2011.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

JACINTO, António. *Fábulas de Sanji*. Luanda: UEA, 1988.

_____. *Poemas*. INALD/Luanda/R.P.A., 1980.

_____. *Poesia (1961-1976)*. Vila N. De Cerveira/PT: Nós somos, 2011.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou os seus poetas*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

KANDJIMBO, Luís. *Latitudes*, n.º 41-42. Paris, França, 2012.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

_____. *Ensaio afro-literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.

_____. *Literatura calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento 1995.

_____. *Identidades*. Lousã: A Mar Arte, s/d.

LARANJEIRA, Pires e ROCHA, Ana T. *Latitudes*, n.º 41-42. Paris, França, 2012.

_____. (org.) (2014). *A noção de ser. Escolha de textos sobre a poesia de Agostinho Neto*.
Luanda, FAAN.

LARANJEIRA, Pires, SIMÕES, Maria João e XAVIER, Lola Geraldes (Orgs.). *Cinco povos nações*.
Viseu/PT, Nova Imbondeiro, 2006.

LIMA, Conceição. *O País de Akendenguê*. Alfragide/Portugal: Editorial: Caminho, 2011.

LIMA, Jorge de. *Poemas negros*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2007.

LÍSIAS, Ricardo. *Como a resistência se fez pela literatura*. In Biblioteca Entre Livros, novembro
de 2007.)

LOBATO, Monteiro. *O presidente negro*. São Paulo: Globo, 2008.

LUCAS, Fábio. *Expressões da identidade brasileira*. São Paulo: Educ, 2002.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador:

EDUFBA, 2000.

MARCUSE, Herbert. *Marxismo soviético: uma análise crítica*. Tradução Carlos Webber. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.

_____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARTINEZ, Paulo. *Os nacionalismos*. São Paulo: Editora Scipione, 1996.

MARTINS, Leda Maria. *Solano Trindade*. In DUARTE, Eduardo de Assis (Organizador). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. BH: Editora UFMG: 2011. V1.

MARX, Karl & ENGELS, Frederich. *Manifesto do Partido Comunista 1848*. Trad. Sueli T. Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM Pockets, 2011.

MATA, Inocência. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Luanda: Mayamba Editora, 2010.

_____. *Reler os "Clássicos": a Poesia de Agostinho Neto e os herdeiros do nacionalismo literário*, In *Latitudes*, Paris, França: 2012.

MELLO, Thiago de. *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MESTRE, David. *Nem tudo é poesia*. Luanda: UEA, 1987.

_____. *Subscrito a giz. 60 poemas escolhidos (1972-1994)*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 7. ed. rev. São

Paulo, Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. *Laurindo Rabelo*. São Paulo: ABL/Imprensa Oficial, 2012.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. *O que é africanidade*, in Revista Biblioteca Entre Livros, novembro de 2007.

NAVES, Márcio Bilharinho. *Mao: o processo da revolução*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

NETO, Agostinho. *Fogo e ritmo*. Vila Nova de Cerveira: NósSomos, 2011.

_____. *Poemas de angola*. Rio de Janeiro, Codecri, 1976.

_____. *Trilogia poética: Sagrada Esperança, Renúncia Impossível e Amanhecer*. Luanda/Angola, União dos Escritores Angolanos, 2009.

NETO, João Cabral de Melo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NETO, Ramiro Matos. *Influências da literatura brasileira nas literaturas africanas da língua portuguesa*. Salvador, EGBA, 1996.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *A formação da literatura angolana (1851-1950)*.

Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

_____. *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

_____. *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, Mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP: Blumenau,/SC: FURB, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas/SP: Unicamp, 2007.

PAIM, Zilda. *Isto é Santo Amaro*. Santo Amaro: Imprensa Oficial, 1994.

_____. *Palestra folclórica*. Santo Amaro: Ed. Toka, 2011.

_____. *Relicário Popular*. Salvador: SCT/EGBA, 1999.

PEPETELA, *Mayombe*. Lisboa: Ed. 70, 1980.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Editôra Cultrix: São Paulo, 1989.

PRAÇA, Afonso, ANTUNES, Albertino, AMORIM, António, BORGIA, Cesário e CASCAIS, Fernando. *25 de Abril*. Lisboa: Casaviva Editora, Limitada, 1974.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDINI, Paola. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate e JORGE, Silvio Renato. *Literaturas Insulares: Leituras e Escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe*. Porto : Edições Afrontamento, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento 2008.

RIBEIRO, Margarida Calafate e SEMEDO, Odete Costa. *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, 2011.

ROCHA, Edmundo *et al.* *Angola – Viriato da Cruz, o homem e o mito*. Luanda: Caxinde –

Editora e Livraria, 2008.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Glauber Rocha: uma revolução baiana*. Salvador: AATG, março de 2008.

_____. *Mapa 3*. Salvador: Macunaíma, 1958.

RODRIGUES, Catarina Isabel Silva (2014). *"A renúncia impossível" de Agostinho Neto, um novo discurso poético, intertextualidades e alcance pedagógico*. Luanda, FAAN.

RODRIGUES, Rudival *et al.* *Salvador 460 anos/Antologia poética*. Organizada por Roberto Leal. Salvador: Òmnira 2008.

ROGEL, Samuel. *Novo manual de teoria literária*. Petrópolis / RJ: Vozes, 2011.

Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF, Iphan, 2006.

SANCHES, Manuela Ribeiro. *Malhas que os impérios tecem: Textos Anticoloniais, Contextos Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Luiz Carlos dos, GALAS, Maria e TAVARES, Ulisses (Orgs.). *Antologia da poesia negra brasileira: o negro em versos*. Salamandra, São Paulo, 2005.

SANTOS, Luiz Carlos. *Luiz Gama*. São Paulo: Selo Negro. 2010.

SANTOS, Oluemi Aparecido dos. *Nas sendas da revolução: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas/USP/2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo, Ática, 1989.

_____. *Prefácio In Os condenados da terra*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2010.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. São Paulo - SP: Editora Martin Claret Ltda., 2011.

SILVA, Antonio de Pádua de Souza e. *Movimento Poetas na Praça: uma poética de ruptura e resistência*. Salvador: Eduneb, 2010.

SILVA, Jônatas Conceição da. *Vozes quilombolas – uma poética brasileira*. Salvador: EDUFBA: Ilê Aiyê, 2004.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

SOARES, Francisco. *Antologia da nova poesia angolana (1985-2000)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. *Notícia da literatura angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

SOCHA, Eduardo. *O continente que deu ritmo ao mundo in Revista Biblioteca Entre Livros*, novembro de 2007.

SOUSA, Julião Soares. *Amílcar Cabral (1924-1973) (Vida e morte de um revolucionário africano)*. Lisboa: Nova Vega, 2011.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

STADLER, Miguel e COSTA, Dias. *Sobre a teoria da interpretação de Paul Ricoeur*. Porto: Edição Contraponto, 1995.

TAVARES, Paula. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Editorial Caminho, S/A, 2001.

TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo: Ediouro, 2008.

_____. *Poemas antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

_____. *Tem gente com fome*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

VELLOSO, Jorge. *Candomblé de rua: o Bembé de Santo Amaro*. Salvador: Casa de Palavras/FCJA, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. *Orixás*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. *Uma saída de Iaô*. Organização e tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Axis Mundi Editora Ltda, 2002.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 4ª Edição. Tradução de José Palla e Carmo. Mira.Sintra-Mem Martins/PT: Publicações Europa-América, s/d.

WHITMAN, Walt. *Song of myself*. (Trad. de André Cardoso). Rio de Janeiro, Imago/Alumni, 2000.

DVD'S

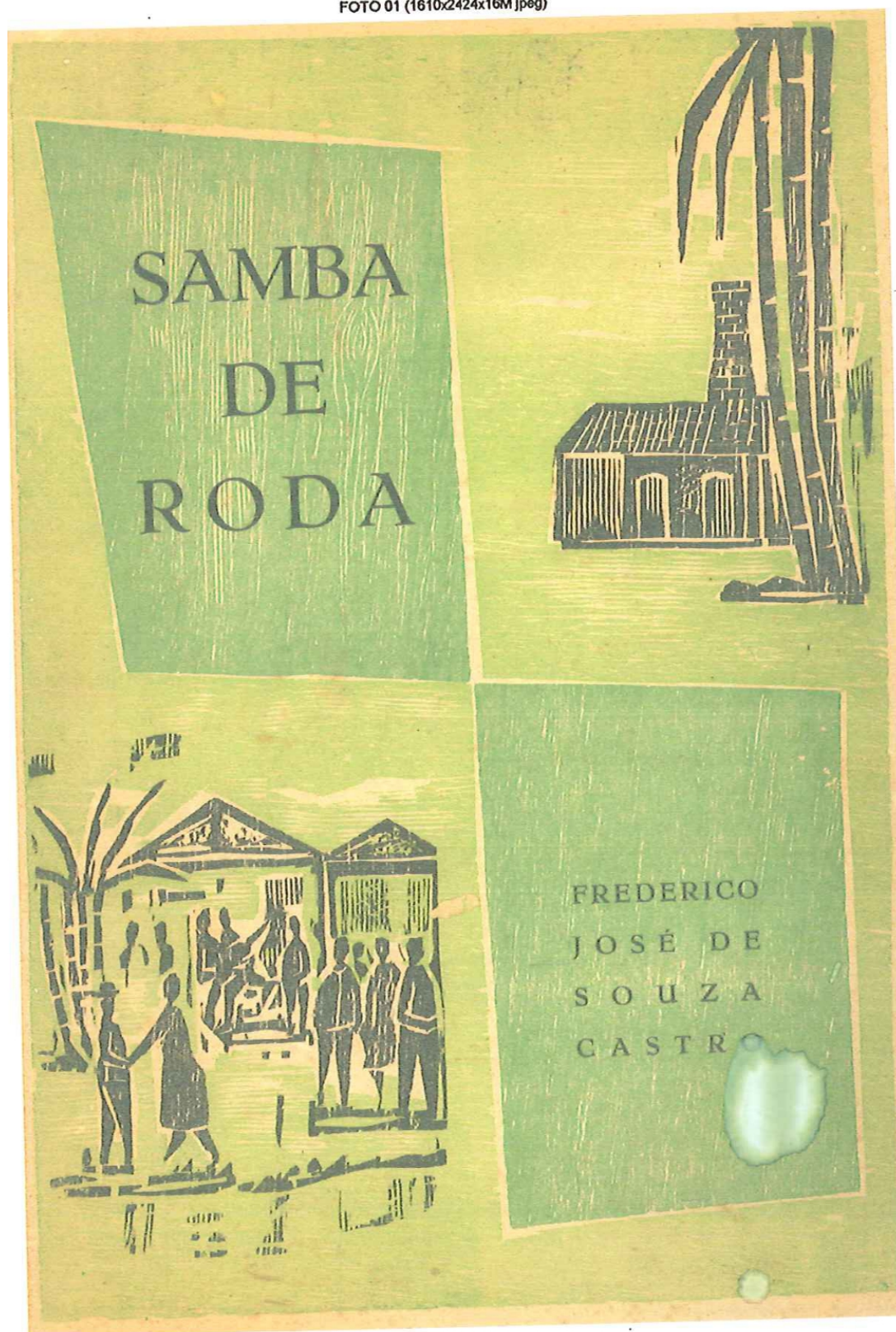
CARVALHO, Beth. Beth canta o samba da Bahia. Salvador: 2006 gravado ao vivo no TCA.

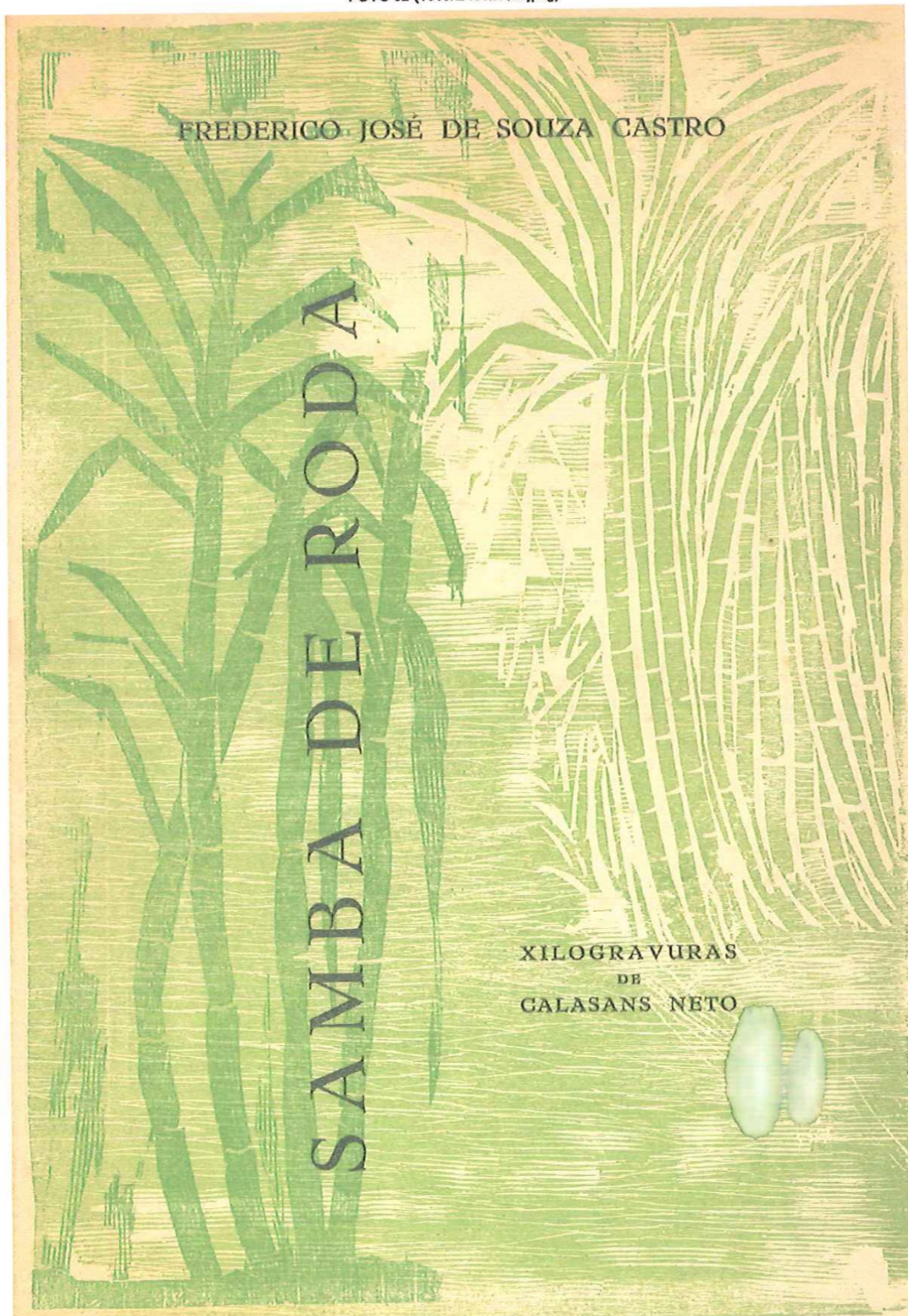
PACOA, Jorge. *O samba de roda na palma da mão*. DVD/Documentário. Salvador: s/d.

ANEXOS

PEQUENA ANTOLOGIA DE E SOBRE FRED SOUZA CASTRO

FOTO 01 (1610x2424x16M jpeg)





êste livro
em verso e gravura
foi realizado
aos quinze dias de julho
de mil novecentos e cinquenta e sete
nas oficinas
da fundação gonçalo moniz
sendo tirados
duzentos exemplares
de luxo
numerados
e autografados
pelo poeta
e pelo ilustrador

N.º 121

Fig. de Musa Castor.
Calvarium. 1957.

FOTO 04 (1352x1897x16M.jpeg)



À nossa geração e, dentro dela, aos jovens:

Alberto Sérgio de Souza Castro,
Glauber Rocha,
Albérico Motta,
Fernando da Rocha Peres,
Carlos Anísio,
Paulo Gil,
Florisvaldo Matos,
Luiz Carlos Caymmi,
Roberval Simas,
Jorge Sotero Borba,
Antonio Guerra,
João Carlos Teixeira Gomes,
Jaime Cardoso,
José Turisco,
José Teles.

FOTO 06 (1490x2131x16M jpeg)

De Frederico
Para Therezinha

I - Canto Telúrico

II - Perspectiva

III- Tema - Desenvolvimento:

a) - A Terra e Povo

b) - Samba de Roda

IV - Visão de Nova Idade

canto telúrico

Um bisturi de luz partejou a neblina;
e do ventre leitoso do "fog" de Santo Amaro
nasceu a cabeleira verde do filho do massapê.

Canavial!
A tua gestação quadri-centenária
repete-se todo dia

no parto da neblina!
E eu escuto o teu vagido

na tirana do negro suado,
no estertorar da terra comburida,
no rangir de ferros da usina!

Canavial! Canavial!
Tu és filho e pai ao mesmo tempo;
e teus filhos, os homens tostados do massapê,
trazem no corpo as mesmas manchas dos gomos da cana.
Porque a lama do massapê

mais o pó de espinhos das tuas fôlhas
amalgamados os marcam na labuta.

Para onde fugir?

Para onde?
Como escapar aos tentáculos verdes
se um dia...

qualquer destes dias
vai ouvir a tirana cantada no trabalho...
Vai ouvir aquêlê samba-de-roda...
E lembrar folhas verdes ao longe lhe acenando...
abrindo-lhe os braços

num abraço na sua saudade...

Então, é voltar.
Senão a tristeza toma conta
e nunca mais alegria...

Nunca mais!



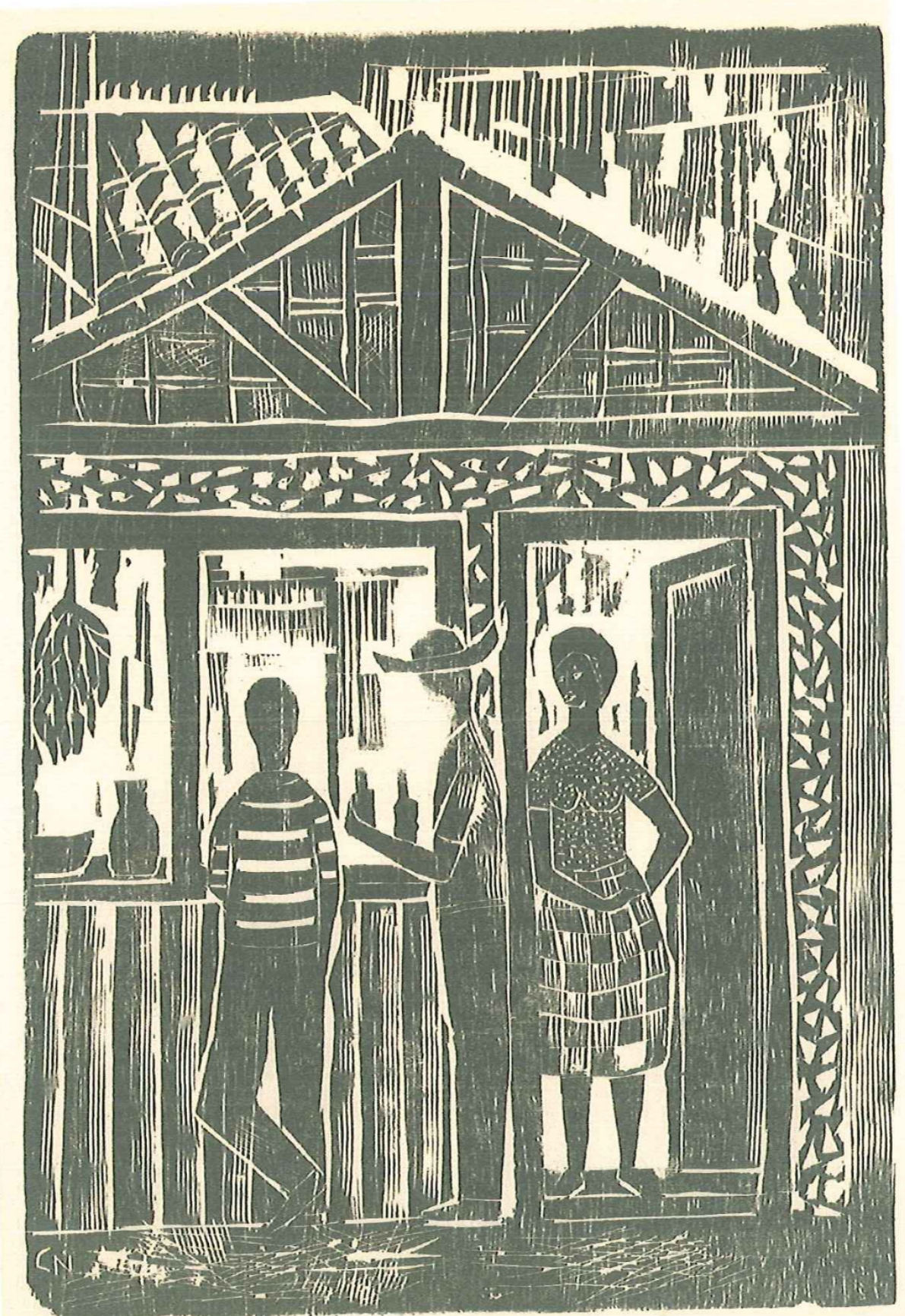
Chega à noitinha com o sol quebrando por trás do morro;
e vem de longe, no tempo e no espaço,
sons ritmados de vozes, violas e pandeiros.

Invade-lhe o íntimo estranha alegria,
infantil alegria,
e "lá dentro", onde coube tanta lembrança,
fica pequeno de repente
e derrama pelo massapê toda a alegria que encerra,
no canto de amor e de saudade do escravo da terra.

perspectiva

Um dia...
um raio de entendimento
vai rasgar a neblina dos olhos da gente do massapê!...

FOTO 12 (1648x2451x16M jpeg)



a terra e o povo

E' a terra inteira assim: Lama e torrão
conforme seja inverno ou verão.

O Brasil de lá é só massapê.
E gente do massapê.
Afora os donos do massapê

que ninguém vê.
(Porque não gostam do massapê).

Mas dêses a gente não fala
porque não conhecem samba-de-roda
nem nunca viram negras, mulatas,
brancas também se rebolando no chão batido.

Sabem sòmente
(O que é bastante)
que aquela gente planta dinheiro no massapê.
(No seu massapê)

E as moedas brotam nos gomos da cana rôxa,
escorrem no mel de engenho,
brilham nos cristais de açúcar
e se escondem nas caixas-fortes dos bancos.

Lá, fica sòmente o massapê;
lama e torrão
conforme seja inverno ou verão.

E a gente do massapê fica também:

plantando vintém,
plantando tostão,

para que a gente que ninguém vê

guarde um milhão.

Dizem que a gente do massapê trabalha que nem burro.
Eu digo, sim,
que há burros que trabalham como a gente do massapê.

Plantar a cana,
cortar a cana,
queimar o terreno,
limpar o terreno,
plantar outra vez...

Gente do eito,
doente do peito,
tomando mezinha,
morrendo sôzinha
num canto de massapê.

Sem nunca imaginar que existe uma Avenida Presidente Vargas
e que o Rio de Janeiro é a Capital da República.

As vezes alguém lhes fala de São Paulo...
E eles imaginam um massapê melhor,

muito longe dali,

para onde se vai em paus-de-arara

morrendo pelas estradas.

E recomeçam:

plantar a cana,
cortar a cana,
queimar o terreno,
limpar o terreno,
plantar outra vez...

Gente do eito,
doente do peito,
tomando mezinha,
morrendo sôzinha
num canto de massapê...

E ninguém vê!

Mas essa indignidade
que fere a mim e a você
não fere a gente do massapê;

porque o mundo da gente do massapê
é só massapê: Lama e torrão
conforme seja inverno ou verão.

A vida no massapê é uma colcha-de-retalhos
feita de infelizes lembranças
e de lembranças menos infelizes.
Tudo sôbre um denominador-comum
ébrio como rapôsa perdida em canavial.

Felicidade bêbeda!

Atávico etilismo, tosse, fumo e dança;
distila, instila, ferve, fede. (Suor e álcool).
E enquanto corpos negros fotografam
a luz anêmica do candeiro,
dizem bárbaros sons atabaques possuídos
por exportadas mãos despachadas
acondicionadas no porão de um cargueiro.

FOTO 16 (1532x2392x16M jpeg)



samba de roda

E quando os homens cansados
percutem tambores,
repleam violas,
chocalham pandeiros,
e as vozes das negras
misturam-se ao ritmo do samba que nasce,
pensa-se em senzalas
de negras peitudas
em libidinagem
nos cantos escuros
que a luz impotente de velas de sêbo
não pôde alcançar.

É o samba-de-roda;
de negras, mulatas,
brancas também,
se rebolando no chão batido,
chão rubro de massapê.

Vem gente de longe: Seis léguas de distância...
Pombinha, Isidoro, Pedro Sabiá,
Naninha e Maria-das-Dores...

É gente que canta,
que sabe sambar,
e que vem de longe
"pru mode animar"
a festa de Zefa do Clodomiro.

A dona da casa espera na porta:

de caneca na mão,
de garrafa na outra.

A caneca sai de boca em boca
e volta a descansar em cima do purrão.

Então Pedro Sabiá
que tem seis mortes nas costas,
que já tomou mulher de soldado,
que tem o corpo fechado,
que briga como ninguém,
Pedro Sabiá esquece que é bamba
e "tira" o samba.

“Ô minha senhora
onde é que você mora?”

E vozes ancestrais
vindas do passado
pelas bocas das negras
(Lamentos de senzalas)
em câoro respondem
ao samba “tirado”.

“Moro lá em cima
na beira do môrro
ê á
é lá, é lá
minha morada é lá...”

Ô minha senhora
onde é que você mora?
Vou fazê minha morada
na beira do môrro
ê á
é lá, é lá
minha morada é lá...”

Percutem tambores,
repicam violas,
chocalham pandeiros,
e tudo reunido:
tambores, violas,
as vozes, pandeiros,
o cheiro que sobe dos corpos suados,
melodia, cadência,
trazem reminiscência de noites do Congo,
de negros suados
cantando cantigas em lingua nagô.

“Não fui eu morena
quem fez arenga a teu pai...
Não fui eu morena
quem fez arenga a teu pai...
Sapatina bem feita
sapateiro é quem faz...
Sapatina bem feita
sapateiro é quem faz...”



No meio da roda
menina morena
castiga sem pena
os olhos da gente
no ritmo quente
do samba-de-roda.

Quem é a morena?
De onde ela veio?
Quem veio com ela?

(Perguntas lascivas nos olhos dos homens
e chamadas de inveja no olhar das mulheres).

No entanto, na roda,
menina morena
castiga sem pena
os olhos da gente
no ritmo quente
do samba-de-roda.

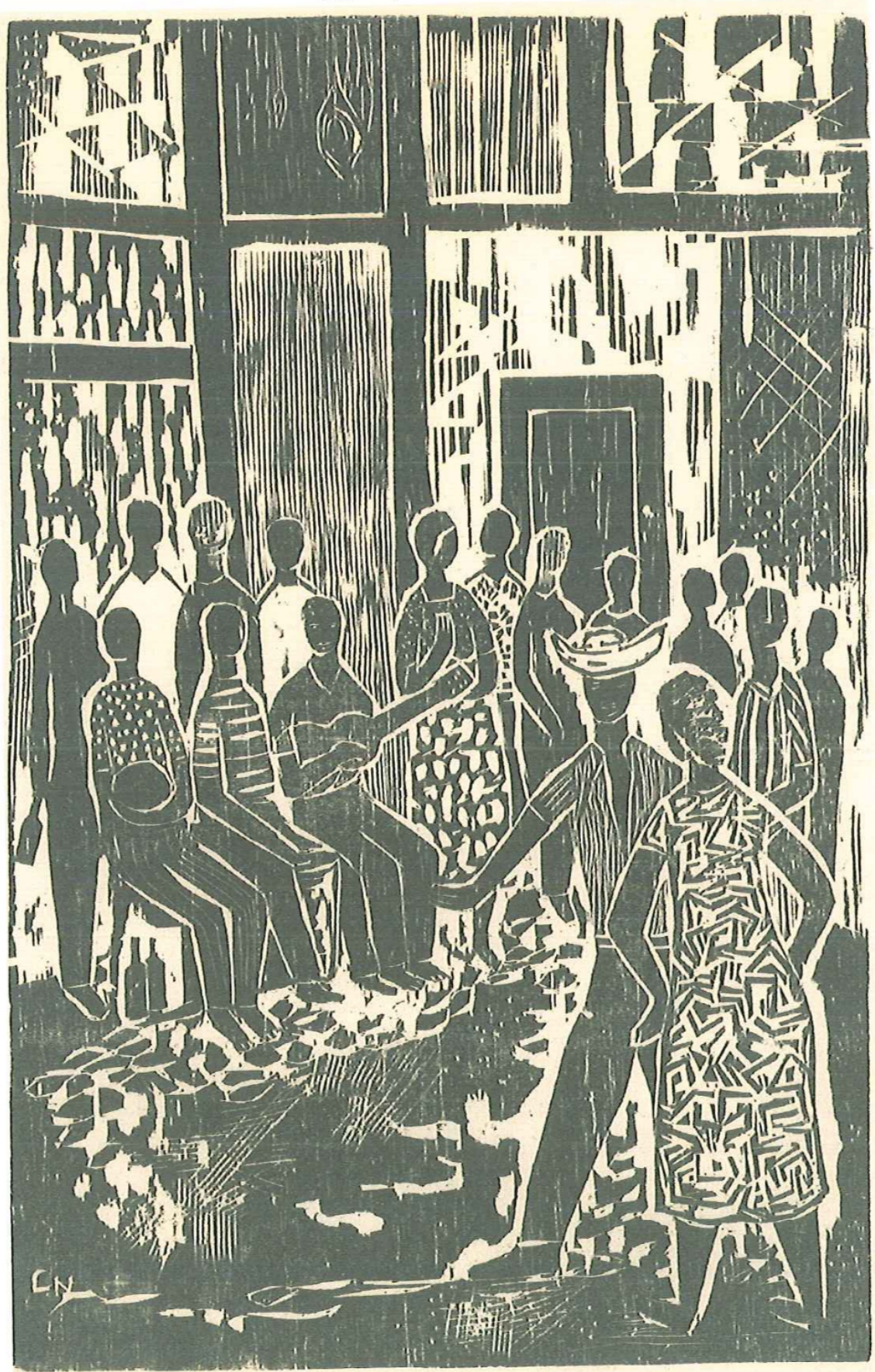
“Que menina é aquela?
Que menina é aquela
Que entrou na roda agora?
Ela tem um remelêxo
valha-me Deus, Nossa Senhora!
Ela tem um remelêxo
que valha-me Deus, Nossa Senhora!”

Então, no terreiro,
um valente do samba,
Pedro Sabiá,
lembra-se que é “bamba”;
e para a morena do lado de lá
“tira” a história de uma arruaça
que fez, tempo atrás,
na feira de São Braz.

“Eu topei seis cabras machos,
e essa foi pequenininha,
um facão de sete arrôbas,
fora o arco e a bainha,
fora o aço que êle tinha,

Uma cesta de ovos,
setecentas galinha
o trem corre
por cima da linha
o trem corre
por cima da linha...”

FOTO 21 (1498x2408x16M jpeg)



Mas outro valente
pula no terreiro
e à maneira do massapê
desmente a Pedro Sabiá:

“Ai dindinha
eu vinha do mato
eu vinha
encontrei uma rapôsa prena
com o rabo amarrando lenha
ai dindinha...”

O silêncio toma conta de tudo.
Os facões saltam das bainhas
e, brandidos com fúria,
refletem na fôlha nua
a luz da lua.

Nas paredes da casa de palha
a luz dos candeeiros projeta a batalha.

Depois da discórdia:

A fuga do “bamba”,
o fim do samba
e a Santa Casa de Misericórdia.

E no outro dia
os velhos, bem velhos,
que não vão mais a sambas,
que ficam sentados fumando cachimbos,
lembrando outros sambas há muito passados,
aos filhos perguntam:

- “— Antônio, meu fio
você foi ao samba ônti?
- Eu fui, meu pai
- Ai o véio lá!
Teve muita bebida?
- Teve, meu pai
- Ai o véio lá!
Teve muita comida?
- Teve, meu pai
- Ai o véio lá!
Teve muita moça bonita?
- Teve, meu pai
- Ai o véio lá!
- Quando foi de madrugada
teve faca, teve tiro,
teve morte prá daná...
meu pai...
- Ai o véio fora de lá...
- Ai o véio fora de lá...”

As vezes é diferente;
ninguém morre,
ninguém mata...
E o samba continua
Sob o clarão de prata
da lua...

E quando a madrugada
pela porta aberta,
leva o abraço frio da manhã que chega
aos corpos suados de negras, mulatas,
brancas também,
que se reboavam no chão do casebre,
alguém ‘tira o samba do dia que nasce
rasgando a neblina
(lençol estendido sôbre os canaviais).

"E' de manhã
vou buscá minha fulô...
E' de manhã
vou buscá minha fulô...
A barra do dia evem
o galo cocorocô
é de manhã
vou buscá minha fulô..."

E' assim no massapê.
Entre um samba e outro
morre alguém,
nasce alguém,
alguém deixa o massapê
e ninguém mais o vê.

Mas longe, muito longe,
alguém que foi em busca de riqueza
tem um instante de tristeza
e deixa o pensamento vagabundo
caminhar pelo mundo.

Então êsse alguém
que planta vintém,
que planta tostão,
para que os donos do outro massapê
guardem um milhão,
êsse alguém canta em segrêdo
o desejo maior no seu degrêdo:

"Ô Di Ê
Ô Di Á
Ô Di Ê
Ô Di Á

Trabalô o ano intêro
na estiva de São Paulo...
Trabalô o ano intêro
na estiva de São Paulo...
Vou juntá dinhêro
pra passá
feverêro em Santo Amaro
prá passá
feverêro em Santo Amaro
Ê Á..."

FOTO 25 (1576x2428x16M jpeg)



visão da nova idade

Um dia você
 que sabe somente
 (o que é bastante)
 que aquela gente
 planta dinheiro
 no seu massapê,
quando acordar,
 cansado ainda dos banquetes da véspera,
e procurar,
 nas caixas-fortes dos bancos,
as moedas que brotaram dos gomos da cana rôxa,
eles mostrar-lhe-ão a Escola
 e o Hospital;
a Maternidade
 e as casas novas
 construídas no lugar das choupanas;

e quando você procurar seus cães-de-fila,
encontrará vazios os canis;
e quando clamar por justiça,
mostrar-lhe-ão a equidade
 no olhar confiante dos homens e das mulheres,
na paz dos velhos
e no sorriso de esperança dos jovens e das crianças.

Então, você saberá
que enquanto dormia,
 cansado ainda dos banquetes da véspera,
um raio de entendimento
rasgou a neblina
 dos olhos da gente do massapê!

A U on com chas
manu,

com un
-hary

radial

|| h
1917

S. v. l.

CALENDÁRIO DA SAUDADE

Mandei carta sem destino
(o vento foi mensageiro)
espero desde menino
resposta do amor primeiro.

No quintal de minha espera
plantei um grão de esperança:
eu sendo sempre criança,
você sempre Primavera.

Cifrei seu nome no verso
sendo você a primeira
e sendo tão verdadeira
de minha vida o reverso
eu canto, grito e converso
princípio e fim do universo
desta minha brincadeira
que a brisa mensageira
me trará em prosa e verso
deveras o amor vedado
que povoa a solidão
de um poeta acorrentado
aos elos deste refrão:

diga de volta ao lugar,
vire a palavra no meio,
na letra do bê-a-bá
mande uma carta no seio,
doná...

quero lhe descascar
como a cana crioula;
quero lhe descascar
como a cana a criou
lê-lá-lá.

Vamos na beira do mar,
pega no seu pé-de-vento,
bote a vela pra voar,
voa mais que o pensamento,
doná...

me abre a gaiola
que eu quero avoá.

Tibiri-Da-Folha Grossa,
Zé Douú, Bilusca, Ajé:
nome de gente e de barco
nas águas do Subaé...

É
de madrugada
vou pro Calolé:
o samba puxa cachaça,
cachaça puxa café
com farofa:

“farinha fina é de mesa,
é de mesa, é de mesa, é de mesá;
farinha fina é de mesa...”

Lá vem Sinhá Madalena

na Estrada de Jericó:
soldado foi pra novena,
Delegado ficou só,
Oh !

Me abre a caixinha
que eu quero o meu pó.

Caixinha de bom parecer
guarda lá dentro um segredo
mas a chave desse enredo
não há carapina que saiba fazê,
ô doná, ô donê,

me mande a mucama
catá cafuné.

Treze dias tem meu Santo,
vela de sete tostões,
o não de todos os senões
fica escornado num canto,
canto:

“subí, precioso incenso
até o trono do Altíssimo;
incensai o glorioso Antônio
com perfume suavíssimo...”

Gente na praça, barulho,
Prefeitura na janela:
mocidade invade junho
toda verde e amarela,
doná...

me bote uma fita

na minha lapela.

Agosto na encruzilhada
(navalha de vento frio)
sobre as águas do meu
rio bóia uma lua boiada...

“Aço frio de um punhal
foi teu adeus pra mim...”

Setembro explodiu em cores
nos tons de jardim-pomar;
que conjuga o verbo amar
da vida só colhe flores.

“A Primavera é uma estação florida...”

Outubro e novembro eu passo
nos preparos do Natal;
em dezembro – menos mal –
de tudo que quero faço...

“Vê se você tem
a felicidade
pra você me dar...”

Janeiro prepara a entrada
das festas de fevereiro;
com dinheiro ou sem dinheiro
vou ver minha namorada:

...” élia, por você me apaixonei

De março o mês não tem graça:
é feito de despedidas,
de promessas esquecidas

nos bancos de minha Praça...

“Adeus, meu Santo Amaro,
que desta terra vou me ausentar...”

ALBALUN

Em Albalun – o planeta
sete luas, sete sóis
fazem festa noite e dia
(se dia pode chamar-se àquelas noites de
prata
ou pode chamar-se noite ao ouro daqueles
dias)

On Albalun – the planet
seven moons, seven suns
feast night and day
(if day those silver nights can be called
or the gold of those days called night)

Em Albalun – o planeta
não há maridos ni maridas
por isso não existem mágoas
em Albalun – o planeta
(a vida corre perfeita
com noites de sete luas
com dias de sete sóis)

On Albalun – the planet
there are no husbands, no wives
so there are no hurts
on Albalun – the planet
(life goes on perfectly
with nights of seven moons
with days of seven suns)

–

Em Albalun – o planeta
há campos de girassois
que são outros sóis girando
dia e noite no planeta
(e campos de giraluas
– uma flor especial
que só medra em Albalun)
Dias desses trago uma
para matar tua fome
dia desses trago uma
para matar tua sede

On Albalun – the planet
fields of sunflowers
are other suns turning
day and night on the planet
(and fields of moonflowers
– a singular flower
which thrives on Albalun alone)
One of these days I'll bring one
to sate your hunger
one of these days I'll bring one
to slake your thirst

Dia desses te carrego

One of these days I'll carry you away

te levo para Albalun

o planeta das vertigens
das incríveis paisagens
do tempo dentro do Tempo
das marés de sete luas
das corridas de hipocampos
dos dias de sete sóis
clepsidras e ampulhetas
madrugadas de cristal
e borboletas de prata
e gatos de fino veludo
e cães albinos
e um tudo
que ninguém nunca viu

I'll take you to Albalun

the planet of vertigos
of wondrous landscapes
of time within Time
of the tides of seven moons
of seahorse races
of the days of seven suns
of waterclocks and hourglasses
crystal wee hours
and silver butterflies
and cats of the finest velvet
and albino dogs
and an everything
that no one never saw

Dia desses te carrego

e levo para Albalun

para te dar sete luas
para te dar sete sóis

One of these days I'll carry you away

and take you to Albalun

to give you seven moons
to give you seven suns

Dia desses te carrego

e levo para Albalun

Não te chamarás marida
nem marido te chamarás

One of these days I'll carry you away

and take you to Albalun

It will not call you wife
nor husband will it call you

E nos seremos Um

na plenitude do tempo
na eternidade da festa
com noites de sete luas
com dias de sete sóis

And we two will be One

in the plenty of time
in the eternity of the feast
with nights of seven moons
with days of seven suns

E nos dois seremos Um
seremos apenas Um
na unidade do vário
do planeta de Albalun

And we two will be One
we'll be just One
in the oneness of the plenty
of the planet of Albalun

E se acaso não existisse
tal lugar no Universo
assim com estás em mim
fica Albalun no meu verso
como o princípio e o fim
de tudo aquilo que disse

And if by chance there did not exist
such a place in the Universe
as you are in me
stay Albalun in my verse
as the beginning and the end
of all this I have said

Fica-te aí, Albalun,
na galáxia do poeta
fica-te aí Albalun

Stay you there, Albalun,
in the galaxy of the poet
stay there you Albalun

(meu pobre-rico planeta)

(my poor rich planet)

Fred Souza Castro, 1989

Transl. by Ralph Cole Waddey, 1991)

LITERATURA

Samba de Roda, por Albérico Motta

As “Edições Macnuaíma” nos apresentam o poema “Samba de Roda”, de Frederico José de Souza. Castro, como início de suas atividades, que, julgando pela estreia, trarão sensível enriquecimento ao movimento cultural bahiano.

“Samba de Roda” de Frederico José de Souza Castro, é o poema do massapê, do canavial de Santo Amaro, da terra e da gente, de seus amores e de suas esperanças.

O poema divide-se em 4 partes.

Na primeira parte “Canto Telúrico”, o poeta ouve a invocação do massapê. São versos calmos e precisos:

Um bisturi de luz partejou a neblina;
e do ventre leitoso do “fog” de Santo Amaro
nasceu a cabeleira verde do filho do massapê.

Canavial!
A tua gestação quadri-centenária
repete-se todo dia

no parto da neblina!

E eu escuto o teu vagido
na tirana do negro suado,
no estertorar da terra comburida,
no rangir de ferros da usina!

E o poeta responde ao apelo da terra:
e derrama pelo massapê toda a alegria que encerra,
no canto de amor e de saudade do escravo da terra.

O massapê fascina o poeta: o massapê que alimenta os homens que “trazem no

corpo as mesmas manchas dos gomos da cana” o massapê, que prende e castiga, ciumento e terrível, os homens rebeldes que pensam em fugir...

Todo o drama do canavial é sentido pelo poeta, em toda sua grandiosidade humana. A terra e o homem, a luta eterna entre os dois, a condição lírica resultante, constituem o tema de “Samba de Roda”.

Na segunda parte, “Perspectiva”, a esperança e o amor do poeta se fundem, indissolúvelmente, nestes versos serenos e seguros:

Um dia ...
Um raio de entendimento
vai rasgar a neblina dos olhos da gente do massapê! . . .

A terceira parte do poema é o tema, propriamente dito, da obra. Aqui Frederico José de Souza Castro estuda, com acentuado vigor poético, as duas forças em luta: a terra, o canavial verde e dominador, de um lado, e o homem, simples e bom, do outro. Desse choque, somente os donos do massapê conseguem sair ilesos.

Mas desses a gente não fala
porque não conhecem samba-de-roda
nem nunca viram negras, mulatas,
brancas também se rebolando no chão batido.

O poeta descreve então o plantio da cana e todo o drama humano que essas três palavras encerram:

Plantar a cana,
cortar a cana,
queimar o terreno,
limpar o terreno,

plantar outra vez ...

Dessa luta entre o massapê e o povo, que, apenas, “planta dinheiro”, para os donos, surgem a dor e o desejo de fugir. Mas, impossível escapar. O canavial guarda os seus filhos ciumento. O jeito é cantar:

É o samba-de-roda;
de negros, mulatos,
brancos também,
se rebolando no chão batido
chão rubro de massapé!

Aqui Frederico José de Souza Castro nos fornece uma preciosa documentação folclórica, transcrevendo os gostosos sambas de roda, que, com a aguardente aliviam a alma e o peito do homem do massapê:

“Eu topei seis cabras machos,
e essa foi pequenininha,
um facão de sete arrobas,
fora o arco e a bainha,
fora o aço que ele tinha.

Uma cesta de ovos,
Setecentas galinhas
o trem corre
por cima da linha...

Se o poeta não valesse, pela segurança e sua técnica e pelo vigor de sua mensagem, o pesquisador folclórico tornaria “Samba de Roda” um livro útil a qualquer estante brasileira. Mas, vale o poeta e vale o pesquisador.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Obrigado, Fred Souza Castro, pela oferta
amiga de "Meu Sal e Meu Sepulchro", em que
sua poesia revela uma visão própria das
coisas, e oferece mais de um achado que
cativa o leitor.

O abraço cordial de

Carlos Drummond de Andrade

Rua de Jacein, 31 . 1. 1977

Desde o doce-amargo matriarcal

FRED SOUZA CASTRO nasceu no município de São Gonçalo dos Campos, no dia 1º de abril de 1931. Ainda de braço, foi levado para Santo Amaro da Purificação, onde fez seu aprendizado inicial da vida num mundo matriarcal doce e amargo. Viveu entre Santo Amaro e Salvador não apenas um tempo de primeira infância mas, igualmente, sua vida inteira até agora. Em Santo Amaro aprendeu sobre barões crioulos e nobreza anônima de escravos que tocavam a vida e a economia do município colhendo e plantando cana nos tabuleiros e nas baixadas por onde o vento brincava de fazer marés no verde das canas e no branco das flechas. Em Santo Amaro aprendeu as cantigas de roda, as brincadeiras de "dramas", o samba, o Maculelê e o Lindo Amor mais os ternos de Reis.

E conheceu gente como Popó, Professor Chuchu, Balão, José Porcino, Maria Taba e outros. E conheceu também os poetas Heráclio Salles e Eliezer Salles – seus primeiros ídolos, aos quais teve a coragem de mostrar os primeiros versos compostos nos escondidos do quarto de dormir.

Depois, já na cidade da Bahia, a Salvador-capital, teve oportunidade de conhecer poetas e escritores como Flávio e Melésio de Paula, Carlos Chiacchio, Altamirando Requião, João Muniz, Argileu Silva, Graziela Cabral, Elza Melo, Ático Mota, Pinto de

Aguiar, Simões Filho, Anísio Teixeira, Alberto de Assis, Castelar Sampaio e, já em Brotas, conviveu com Arthur de Salles e seu filho Fernando, Antônio Loureiro de Souza, José Teixeira Lobão e Egas Muniz Barreto de Aragão, filho do poeta Pethion de Villar.

Por aquela época lia, avidamente, Castro Alves, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Humberto de Campos, Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, *Globo Juvenil*, Flash Gordon, Capitão América, Super Homem, *Gibi*, *Tico-Tico* e, entre tantos outros títulos, o folhetim *Meu Destino é Pecar*, de uma tal Suzana Flag que, depois, veio a revelar-se com a verdadeira identidade de Nelson Rodrigues. E uma coluna diária no jornal *A TARDE*, intitulada *Tabuleiro da Baiana* e assinada por Pepino Longo, que não era outro senão o poeta Sílvio Valente.

Entre 1942 e 1954, Fred Souza Castro teve participação diária no programa de rádio *Hora da Criança*, organizado e dirigido por Adroaldo Ribeiro Costa, onde teve contato com a literatura de Monteiro Lobato, não apenas lida como transposta para novelas de rádio, teatro, etc. *Hora da Criança* teve uma grande importância na formação instrucional e educativa de várias gerações, assim como os saraus litero-artísticos promovidos pelo Clube Fantoches da Euterpe e por artistas e escritores em suas próprias casas.

Nascido em 1931, o poeta foi levado ao aprendizado das primeiras letras por sua tia Dulce Gentil de Souza Castro, mestra e diretora da Escola Cipriano Betâmio, em Santo Amaro da Purificação. Em 1946, já em Salvador, faz exame de admissão para o Instituto Normal da Bahia, onde cursa o ginásial. Faz o curso científico no Colégio da Bahia – Central – e dali, em 1954, submete-se ao vestibular para a Faculdade de Direito da Bahia onde estuda até 1959, sem concluir o curso.



PASTOREIRO DA SAUDADE

FRED SOUZA CASTRO

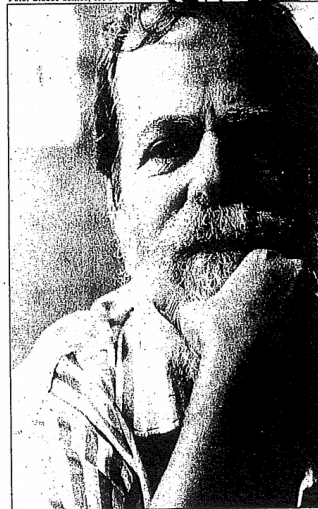
Quando você foi-se embora
não deixou gosto nem cheiro;
(perfume de jasmineiro
não demora).

(De *Canto Canaviá*, inédito)

Na área empregatícia, Fred se inicia, em 1946, fazendo concurso para estafeta do DCT, o antigo Departamento de Correios e Telégrafos. Fica até 1954, quando ingressa na Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, aposentando-se em 1981. Paralelamente, exercitou outras atividades, tais como: 1959, estágio na TV-Tupy Rio; 1960-1968, preparação das equipes para a TV-Itapoan, Salvador. Roteirista, diretor de TV, diretor do teleteatro. Realizador: 1962-1974, diretor de Criação das agências Argus, Orgap, Vínculos, Denison; 1968, assessor para assuntos de TV-Educativa, do secretário da Educação do Estado da Bahia, Navarro de Brito; 1968-1969, diretor de TV e coordenador da TV-Aratu, afiliada à Globo; 1974-1990, jornal *A TARDE*. Coordenação de duas páginas abertas para escritores famosos e iniciantes. Resenhas de livros, editoriais e tópicos; 1982-1987, Rádio Educadora e TV-Educativa: gerente de produção, autorroteirista, diretor de programas; 1987, toma-se videomaker.

Publicações avulsas em: *Homem Sapiens na Escada* (B. Horizonte, MG); revistas: *Amaru* (Argentina); *Veia Poética* (São Paulo); *Exu* (Salvador, BA); *Mapa* (Salvador, BA); *Ângulos*

Foto: Cláudio Santos, 1996



A Feira; 1955; desenho a crayon de Lygia Sampaio

Fred Souza Castro, com Samba de Roda, 1957, foi o primeiro a publicar do Grupo Mapa

(Fac. de Direito/Salvador, BA); *Hera e Serial* (Feira de Santana, BA); *Revista da Academia de Letras da Bahia*.

Livros publicados: *Samba-de-Roda* (poesia/Macunaíma, Bahia), 1957; *Conto Para Griselda* (Ed. Autor), 1968; *Meu Sal e Meus Espelhos* (Ed. Autor), 1978; *Mamãe Macho* (contos/Ed. Autor), 1980; *A Gotinha D'Água*

(infantil/Vozes), 1987, *Portulanos* (prosa/BDA). A sair: *Canto Canaviá* (poesia); *Livro de Gaveta* (poesia); *Massapê de Sesmarias* (poesia); *Eterno Motivo* (poesia); *O Viajante e sua Bagagem* (romance); *A Loucura Adida* (romance). Em preparo: *Caderno de Aprendiz* (sonhospoemas); *Rascunhos* (sonhospoemas); *Ocasionais* (sonhospoemas). (ATC)

entrevista

FRED SOUZA CASTRO

Senhor do engenho em verbo e imagem

Poeta, ficcionista, cineasta e videomaker, autor de Samba-de-Roda, o livro que inaugurou as Edições Macunãima, uma das referências culturais da Geração Mapa (anos 60), o baiano de Santo Amaro da Purificação (1931), onde viveu sobre massapé, entre canaviais e velhos sobrados, Fred Souza Castro, acaba de lançar Portulanos, pela Editora BDA-Bahia, e cogita ainda este ano da publicação de seu aguardado romance A Loucura Adida.

Numa entrevista a Paulo Garcez de Sena, ele aproveita para fazer uma radiografia da atividade cultural do Grupo Mapa, de suas iniciativas e projetos, comenta sua obra poética e ficcional (tem inéditos, além do romance, quatro livros de poesia e uma novela), autor já de cinco livros publicados, lembra seus tempos de "cineasta frustrado", condição que o levou a atuar um período como o que ele chama de "televisonário", tempos pioneiros da TV Itapoan e TV Aratu e aproveita para criticar a timidez da televisão na Bahia, que

impediu e continua impedindo a presença da criatividade cultural baiana, quando poderia ser um agente revelador de talentos, exemplificando com o caso do teatro baiano. Presente em jornais e revistas (inclusive como jornalista, em A TARDE, onde desempenhou múltiplas funções, assinando por muitos anos uma coluna de livros). Tem publicados: Samba-de-Roda, 1957, Conto para Griselda, 1968, Meu Sal e Meus Espelhos, 1978, Mamãe Macho, contos, 1980, A Gotinha D'Água, infantil, 1987, e Portulanos, 1996. Inéditos: Canto Canavia, Livro de Gaveta, Massapé de Sesmarias e Eterno Motivo, todos de poesia. Em Busca do Viajante, novela, e A Loucura Adida, romance. Vídeos: Farinhada, Romão Versus Romãozinho, Trifestança Junial, Feira do Verbo, David and Goliah, The Garden, Agony e 27 de Ibeji, todos realizados e, aguardando realização: Marés de Lunação, Peloutinho Falado, Umbuzeiro e Idade da Pedra. Adiante a entrevista de Fred Souza Castro.



Calasans Neto reproduziu com exclusividade para A TARDE Cultural ilustrações que desenhou para Samba-de-Roda, de Fred Souza Castro, em 1957.

PAULO GARCEZ DE SENA

PAULO GARCEZ DE SENA — Fred Souza Castro, você se considera integrante da Geração Mapa, é daquele grupo que protagonizou as Artes e as Letras na Bahia com tanta lucidez?

Fred Souza Castro — Eu já estou até acreditando nisso... Porque a Geração Mapa é brilhante demais para o meu merecimento; afinal de contas, a ficção é o alimento da memória, pelo menos da minha memória, ou de um sonho bonito, onde os personagens se chamavam Calasans Neto, Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, Florisvaldo Mattos, João Carlos Teixeira Gomes, Carlos Anísio Melhor e muitos outros amigos que conheci e amo.

PGS — Dizem que o pessoal de Mapa era misógino em relação às Letras; não deixava mulher entrar no clube. Você concorda?



O escritor Fred Souza Castro num retrato da autoria de Angelo Roberto (1991).

FSC — O Grupo Mapa, pelo menos que eu observasse, nunca fez restrição ao trabalho feminino; pelo contrário: Glauber foi o grande incentivador de Helena Inês. Não somente para o trabalho jornalístico/literário como para o cinema também. Na Jogralasca, que era uma espécie de teatro veiculador de poesia, não existiam apenas jograis, mas também Jogralesas. Agora, o que não havia à época era essa necessidade de tornar o adjetivo poeta comum de dois... Talvez isso se deva ao ridículo dos Saraus Literários onde, declamadoras nervosas e cloróticas esvaíam-se num caudal de exclamações e gestos pungentes. E livro aqui, de onde estou falando, a cara de Margarida Lopes de Almeida e Zoraide Araújo, talvez as maiores intérpretes dos grandes poetas da época. A declamação, cultivada por instituições e até famílias era, a meu ver, uma salutar atividade literária, como a exercitaram no grupo Sônia Noronha, Anecy Rocha, Ruth Leite Dantas, Sônia Pereira, Maria da Conceição (que morreu em Paris), Rosa Maria Oliveira, dentre outras.

PGS — Será que algum integrante da famosa Geração Mapa não se sentiria agastado com este mapeamento historiográfico que você está dando?

FSC — Acredito que não; a Geração Mapa teve a extrema felicidade de ressuscitar a prática da declamação, através das jogralescas, e por outro lado incentivar o trabalho literário de pessoas como Lina Gadelha e outras mulheres de verdadeiro talento, que, penso eu, não tinham pretensão a mudar de sexo, porque escreviam poesia.

FGS — Fernando da Rocha Peres, outro ilustre membro de Mapa, lançou em concorrido coquetel seu livro, Mr. Lexo-Tan e Outros Poemas. Há neste título alguma, mesmo longínqua, referência a hábitos de pessoas da geração? Dentro dela havia os bons-meninos e os enfants terribles?

FSC — Da minha verdadeira geração, conheci muitos que usavam drogas — e alguns que ainda usam — e muitos que não usavam. De minha parte, fui grande consumidor de álcool e do dexamil on the rocks, nossas muletas nas festinhas, onde havia muita excitação e, também, muita inibição cavalheiresca. Fernando Peres, além de excelente poeta, foi um curioso da farmacopéia nacional e estrangeira; nem sempre para uso próprio, mas como um curioso que chegou a descobrir as qualidades estéticas da Cinerária Mar-

EXPEDIENTE

Editor: Florisvaldo Mattos
Programador visual: Carlos Rodrigues
Diagramação: Heloísa Sampaio

Endereço: A TARDE — Av. Tancredo Neves nº 1.092 — Caminho das Árvores — CEP 41822-900 — Salvador-Bahia.

2 SALVADOR, 18 DE MAIO DE 1996

A TARDE
Cultural

Amigos lamentam morte do poeta e cineasta baiano Fred Souza Castro

MARIANA PAIVA

"O amolador segue, dobra no fim da rua e some/ A noite engole o dia; a fome, agora, é outra fome". Os versos são do poeta Fred Souza Castro, falecido ontem, aos 81 anos, depois de sofrer um ataque cardíaco fulminante. Amigos e contemporâneos da Geração Mapa, que agitou culturalmente a cidade na década de 1960, estiveram presentes ao seu sepultamento, na tarde de ontem, no cemitério Jardim da Saudade. Poeta e cinedocumentarista, Fred também atuou, na década de 1980, como colaborador de A TARDE, onde assinava uma página sobre literatura.

Nascido em São Gonçalo dos Campos e criado em Santo Amaro da Purificação, Fred lançou seu primeiro livro de poemas, intitulado *Samba de Roda*, em 1957. Desde então, a cultura do Recôncavo já era influência relevante em seu trabalho. "Ele se tornou um poeta de expressão

regional, refletia muito essa cultura telúrica do Recôncavo, o universo canavieiro, fluvial", revela o poeta Florisvaldo Mattos, colega de Fred no grupo da Geração Mapa. "Ele se iniciou como poeta nas Jogralescas, um projeto de poemas dramatizados realizado no Colégio da Bahia em 1956. Foi um grande sucesso na época, contava também com Glauber Rocha, Sante Scaldaferrri, Calasans Neto e Fernando da Rocha Peres. Fred era um grande amigo, tinha uma capacidade muito grande de convivência. Pode-se dizer que foi um dos mais perfeitos e criativos boêmios de sua geração", afirma ele.

Amigo de longas datas, Antonio Moreira, proprietário do tradicional restaurante Porto Moreira, conta que, no último sábado, encontrou pela última vez com Fred. "Ele e a esposa vieram almoçar aqui. Comeram galinha ao molho pardo e tomaram refrigerante. Era meu freguês e amigo, era como se

fosse da família. Foi uma perda muito grande para a intelectualidade baiana".

Novo livro

Para o historiador Fernando da Rocha Peres, também colega de Fred no grupo Geração Mapa, a grande preocupação agora deve ser com o acervo do amigo. "Ele deixou uma obra importante como poeta e cineasta, e precisamos localizar esse material para ver se é possível fazer alguma homenagem".

Pouco antes de falecer, Fred confiou a Fernando uma tarefa especial: escrever a apresentação de seu novo livro de poemas, que seria lançado a partir de um edital da Secretaria de Cultura do Estado. Com os originais em mão, Fernando se pergunta como será feita a edição do material inédito. "Ainda não sei quem vai diligenciar a publicação, espero que consultem a família e os amigos de Fred para decidir o que fazer. Torço por uma edição cuidadosa".

ANEXOS SOBRE SOLANO TRINDADE

De Roger Bastide para Solano trindade

Caro Senbor:

Devolvo-lhe, depois de os ter lido, os Poemas que o senhor teve a bondade de me enviar manuscritos. Fiquei, creia-me, muito sensibilizado com essa marca de estima, e é sempre com prazer que leio os seus versos. Não sei se o senhor sabe que um grupo de jovens estudantes brasileiros e franceses criou em São Paulo uma revista, Paralelos. Uma parte do terceiro número, em elaboração, será uma homenagem à literatura africana e afro-americana. Sei que um dos seus poemas até será publicado. O senhor vê que sua obra é conhecida e apreciada por aqueles que serão amanhã o futuro deste país.

Mas, se o senhor me enviou seus versos, foi, sem dúvida, porque deseja conhecer minhas impressões. Esses novos Poemas continuam a tradição dos seus antigos, prolonga uma rota que o senhor inaugurou no Brasil. Talvez possam lhe reprovar certa limitação do vocabulário e do ritmo, mas, o que para alguns críticos é um defeito, para outros – para os que veem na Poesia uma "mensagem" – será, ao contrário, uma qualidade, tornando possível uma mais rápida compreensão dos Poemas e uma ação mais eficaz. O senhor faz dos seus versos uma arma, um toque de clarim, que desperta as energias, levanta os corações, combate por um mundo melhor. Quanto a mim, aprecio esses Poemas que realizam uma síntese entre o passado e o futuro, entre as aspirações de reis proletarizados e as canções do folclore, entre o amor moderno, a sombra das chaminés de usina, e o amor místico, sob o olhar dos Orixás. Creio, de fato, que o progresso não deve destruir o que há de grande e lírico na cultura trazida outrora da África, e que deve tornar-se uma herança comum a todos.

Creia-me, sinceramente, seu amigo,

Carta de 4 de outubro de 1946.

REVISITANDO A MEMÓRIA DE SOLANO TRINDADE

Clóvis Moura

Em 1974, quando da morte de Solano Trindade, escrevemos um artigo no *Jornal de Debates* de São Paulo comentando a indiferença quase total dos veículos literários sobre o acontecimento. Hoje, mais de vinte anos depois, resolvemos republicá-lo no sentido de demonstrar como nada mudou, ou se mudou foi para pior. O seu nome, a sua obra e o seu comportamento humano estão praticamente esquecidos. Dizia eu naquela época:

"Morreu o poeta Solano Trindade. Sem grande divulgação na imprensa, a sua morte deixou, contudo, um grande vazio na nossa cultura. O poeta, com a sua grande simplicidade, foi um batalhador. Enfrentava sorrindo as tempestades. O seu idealismo fê-lo incompreendido; o seu desprendimento fê-lo um injustiçado. Grande homem, coração generoso e fraternal, poeta dos melhores aparecidos nos últimos tempos. Solano Trindade era daqueles homens que somente sabem dar.

Fundou, juntamente com o antropólogo Edison Carneiro o **Teatro Popular Brasileiro**, por ele fazendo sacrifícios inacreditáveis. Criou também o grupo **Brasiliana**, depois explorado comercialmente por um estrangeiro e a **Frente Negra de Pernambuco**. Foi iniciador do movimento de arte no Embu, prodigalizou incentivos, estendeu a mão fraternal a todos.

No entanto, quando a saúde lhe faltou e ele necessitou de uma simples aposentadoria como escritor – tinha direito incontestemente – esta lhe foi negada. Os mistérios insondáveis da burocracia e o indiferentismo dos seus colegas escritores, que deviam se mobilizar para aquilo a que ele tinha direito, levaram-no a procurar a fim de morrer, a benemerência do poder público.

Autor de vários livros, percorreu países da Europa levando o nosso teatro, as nossas tradições, o nosso folclore como criações artísticas do nosso povo para serem admiradas lá fora. Fez muito mais do que a maioria dos que têm os seus nomes projetados nas colunas dos suplementos literários da chamada grande imprensa. Mas, Solano era negro, pobre e democrata. Homem que tinha nas entranhas uma vontade indomável de valorizar o negro brasileiro, não através de amparo ou paternalismo, mas de auto-afirmação consciente. Expressou este sentimento em poemas do mais alto nível poético. Quem lê a poesia **Trem da Leopoldina** sente o quanto Solano era poeta, mas, ao mesmo tempo, compreende todo o potencial de inutilidade que tinha para com os problemas do seu povo.

A sua obra está praticamente espalhada em revistas ou guardada em algum canto, pois em vida publicou apenas três livros: **Poemas de Uma Vida Sim-**

ples. **Seis Tempos de Poesia e Cantares do Meu Povo**. Seu filho Raquel em entrevista que deu a um jornal local (7.12.72), declarou que a União Brasileira de Escritores iria publicar a sua última obra **Menho de Recife**. Não publicou.

Agora, certamente terá nome de rua, homenagem póstuma, discursos laudatórios numa série de comemorações gratuitas que irão apenas promover os seus organizadores. Às custas de um grande poeta, um homem decente, um amigo fraterno, negro, pobre e democrata."

Atualmente as coisas mudaram para pior, e para os que não se lembram ou nunca leram a sua poesia transcrevemos, para lembrança ou conhecimento dos leitores, o poema **Pau de Sebo**:

Pau de sebo
da minha meninice
moleque sobe
escorrega e desce

a vida é um pau de sebo
a gente pra chegar em cima
tem que sujar as mãos

cruzeiros voando na ponta
do pau de sebo da vida
quem chega ao fim tem aplausos
quem não chega leva vaia
quem chega ao fim tem cruzeiros
quem não chega tem pancada

Muitos não querem subir
no pau de sebo da vida
preferem ficar em baixo
que subir sujando as mãos

Um dia quando o pau apodrecer
os de cima cairão
e os de baixo sorrirão...

Pau de sebo
da minha meninice
moleque sobe
escorrega e desce

É como se vê uma poesia aparentemente simples, mas feita no nível da ambiguidade, do implícito e do simbólico para projetar uma realidade social. É assim a poesia de Solano Trindade.

DOIS POEMAS DE SOLANO TRINDADE

"Apesar de tudo o que tenho ouvido e lido sobre poesia, resultados das teses e debates nos congressos de poetas e críticos – não me sinto disposto a mudar de linha, de sair do caminho popular de minha poética.

Sem querer discutir o valor dos herméticos "concretistas", "neo concretistas", "dadaístas" etc. (eruditos donos da cultura ocidental), prefiro levar ao meu povo uma mensagem, em linguagem simples, em vez de uma mensagem cifrada para um grupo de intelectuais.

Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através de seus livros e das suas conversas, porém, a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo, no povo em geral as reivindicações sociais e políticas, e nas mulheres, em particular o Amor.

Agradam-me profundamente os títulos de "poeta negro", "poeta do povo", "poeta popular", às vezes ditos de modo depreciativo – mas que me dão uma consciência exata do meu papel de poeta na defesa das tradições culturais do meu povo, na luta por um mundo melhor.

Unir o Universal ao Regional, num poema participante ou amoroso, num verso de protesto ou ternura – mas em palavras bem compreensíveis. "Quem me ouvir, ouça." Solano Trindade (São Paulo, julho de 1961)

SOU NEGRO

Sou negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos

/tambores
atabaques, gonguês e agogôs

Contaram-me que meus avós
vloram de Loanda
como mercadoria de baixo preço
plantaram cana pro senhor de
engenho novo
o Andaram o primeiro Maracatu.

Depois meu avó brigou como um
/danado
nas terras de Zumbi

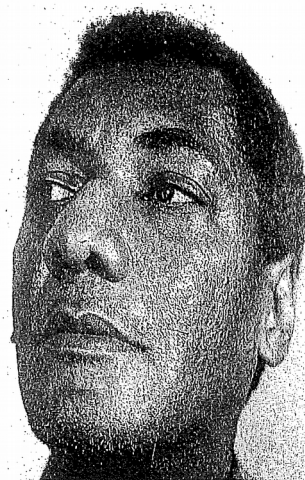
Era valente como quê
Na capoeira ou na lãca
escreveu não leu
o pau comeu
Não foi um pai João
humilde e manso

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

SOLANO TRINDADE

Cantor da alma coletiva



O poeta Solano Trindade, em foto de 1959, dedicada a Wilson Rocha

WILSON ROCHA

NÃO É DEMAIS AFIRMAR-SE que Solano Trindade foi na verdade um dos nossos bons poetas negros, embora conhecido apenas em reduzidos círculos, no Rio, São Paulo e Recife, onde mereceu o apreço e a estima de escritores como Sérgio Milliet, José Geraldo Vieira, Graciliano Ramos e outros.

Roger Bastide, que não conheceu Solano Trindade, realizou um estimulante e profundo estudo da poesia afro-brasileira e concluiu que no Brasil a poesia negra foi escrita por poetas brancos (Jorge de Lima e Raul Bopp). Conhecida de um públi-

co especializado de leitores, antologias e músicos populares, a poesia de Solano Trindade mantém o vigor da negritude que combina com musicalidade. Seus versos refletem intensamente a alma ingênua e o ser lúdico, o intimismo, o humor e a sentimentalidade afro-brasileira, tão forte e tão constante em nossa cultura.

Solano Trindade nasceu em Recife, Pernambuco, a 24 de julho de 1908, filho de Manuel Abílio Trindade, sapateiro e cômodo de profissão, segundo Oliveira e Silva, in *Coletânea de Poetas Pernambucanos*. Foi operário, comerciante e colaborou na imprensa. Transferiu-se primeiro para o Rio de Janeiro, nos

anos 40, e depois para São Paulo, onde passou a maior parte de sua vida no convívio de artistas e intelectuais. Sempre escreveu poesia e cultivou grande interesse pelo folclore, a dança e o teatro. Dedicou-se também ao cinema e fundou o *Teatro Popular Brasileiro*, que deu ênfase ao gênero musical com ricas e coloridas coreografias. Como diretor do *Teatro Popular Brasileiro* percorreu alguns países da Europa e obteve sucesso principalmente na Polônia, Hungria e Rússia. Publicou *Poemas de Uma Vida Simples*, Rio de Janeiro, 1944, e *Cantares do Meu Povo*, São Paulo, 1963. Solano Trindade morreu no Rio de Janeiro, a 19 de fevereiro de 1974.

Uma vida de realização e uma personalidade dotada de forte intuição poética, que, como poucos, compreendeu e amou o seu país sempre em busca da expressão sugestiva e colorida de sua poesia vigorosa.

A fala poética de Solano Trindade, que não se afasta do realismo ingênuo e da simplicidade de sentimentos, da pobreza e solidão da vida cotidiana do povo, é sempre dominada pela intuição e fascinada pelo delírio da alma coletiva que canta com apuros e beleza o amor e suas penas. Cantor humilde do humor, feliz e sorridente, tão perto – mais do que se pensa – do melhor e mais antigo do nosso passado poético, como a tradição popular das cantigas de D. Diniz (1261-1325), rei e poeta, semeador de florestas e fundador da universidade em Portugal.

Solano Trindade percorreu uma trajetória singular no meio cultural brasileiro como o modo

reflexivo de suas abordagens. Sua poesia enreda-se, quase sempre de maneira tácita, a um liame essencial: o anseio de liberdade tão próprio de sua etnia e tão latente em sua ancestralidade nesse universo de conformismo do nosso panorama social onde o poeta assume sem indiferença a sua circunstância em relação ao mundo. A escolha temática e os signos simbólicos na raiz de sua poesia estão voltados para a dura vida das minorias negras marginalizadas e para a evocação das tradições populares dos negros do Brasil.

Solano Trindade, o poeta e o homem, incorporam a espontaneidade criadora da poesia e a dignidade do indivíduo humano.

■ *Wilson Rocha é poeta, ensaísta e crítico de arte; autor de vários livros de poesia, tem no prelo Artes Plásticas em Questão - 1943-1993.*

Três poemas de Solano Trindade

Balada do Amor

É preciso fugir
De todo o amor que faz sofrer
É preciso fugir do amor...
Talvez a chuva lá fora faça bem
Talvez o frio da noite
Seja como alguém...

Negra bonita

Negra bonita de vestido azul e branco
Sentada num banco de segunda de trem
Negra bonita o que é que você tem?
Com a cara tão triste não sorri pra ninguém?

Negra bonita
É seu amor que não veio
Quem sabe se ainda vem
Quem sabe se perdeu o trem
Negra bonita não fique triste não
Se seu amor não vier
Quem sabe se outro vem
Quando se perde um amor
Logo se encontra cem
Você uma negra bonita
Logo encontra outro bem.

Quem sabe se eu sirvo
Para ser o seu amor
Salvo se você não gosta
De gente da sua cor

Mas se gosta eu sou o tal
Que não perde pra ninguém
Sou o tipo ideal
Pra quem ficou sem o bem.

Reflexão

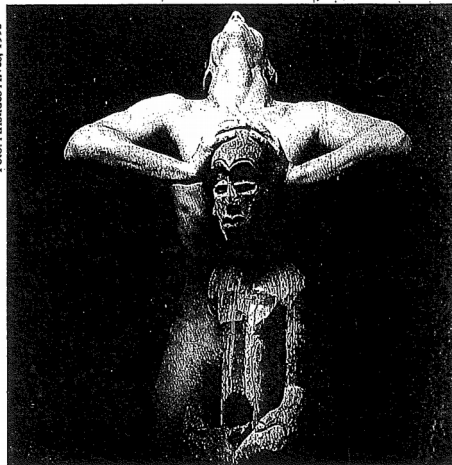
Vieste acender o meu fogo poético,
E minh' alma se abriu pras grandes festas,
A música dos teus poemas,
Faz-me dançar o bailado,
Da primeira mocidade...

Eu sinto vontade de não ser sexo,
Para brincar contigo como criança,
E brincar de cirandinha com tu' alma.

Mas como sou sexo,
Vou assistir um espetáculo humano;
A confecção de bandeiras iguais,
Para seres que parecem diferentes.

■ *Solano Trindade nasceu em Recife (PE), em 24 de julho de 1908, e morreu no Rio de Janeiro em 1974. Fez o curso propedêutico da Academia de Comércio de Recife, foi operário e funcionário público federal, no início de sua carreira (Serviço Nacional de Recrutamento). Publicou Poemas de uma vida simples, 1944, Seis tempos de poesia, 1958, e Cantares de um povo, 1963, entre outros. Os poemas aqui publicados foram extraídos de Antologia da Nova Poesia Brasileira (RJ, 1948), organizada pelo poeta (também já falecido) J.G. de Araújo Jorge, para a Editora Vecchi Ltda.*

Foto: Anísides Alves, 1995



EXPEDIENTE

Edição: Florivaldo Mattos
Reportagem: Tatiana Lima
Diagramação: Heloisa Sampaio
Revisão: Raymundo Alves

Endereço: A TARDE
Av. Tancredo Neves, 1092 - Caminho das Árvores
CEP 41822-900 Salvador - Bahia
Internet: <http://www.atarde.com.br>

Nota
Os colaboradores de A TARDE Cultural devem enviar textos em disquete, ou através do e-mail: materias@atarde.com.br, salvos no formato Somente Texto (em lugar de "documento do word") e contendo, na primeira linha, a palavra CULTUR.