

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARIA NILDA DE CARVALHO MOTA

**Lirismo de libertação:  
uma leitura de poemas africanos e afrobrasileiros**

SÃO PAULO

2011

MARIA NILDA DE CARVALHO MOTA

**Lirismo de libertação  
uma leitura de poemas africanos e afrobrasileiros**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vima Lia de Rossi Martin

São Paulo

2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO OU DIVULGAÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTES  
TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA  
FINS DE ESTUDOS OU PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

MOTA, Maria Nilda de Carvalho

Lirismo de libertação: uma leitura de poemas africanos e afrobrasileiros

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

1ºexaminador \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

2ºexaminador \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

3ºexaminador \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Para D. Raimunda, minha mãe.

Em memória de Preto Ghóez e Fernando Elza, o Malote.

## **Agradecimentos**

A Deus, em primeiro lugar, pela permissão.

À Vima, minha orientadora, e ao Eduardo, meu esposo, agradeço muitíssimo pela compreensão, por acreditarem, por sonharem e me ajudarem na construção deste sonho.

Maria Teresa Salgado, obrigada por ter iniciado essa história comigo.

Maciel Mota, obrigada por me apresentar ao Clã Nordestino.

Ao Landê Onawale, Negro Lamar, Preto Nando, Sandrinha, professor Emerson Inácio e professora Rejane: obrigada pelas atenções e contribuições.

## RESUMO

MOTA, Maria Nilda C. **Lirismo de libertação: uma leitura de poemas africanos e afrobrasileiros.** 2011. [101 f.] Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

A dissertação apresenta uma leitura comparativa de poemas da moçambicana Noémia de Souza, do angolano Agostinho Neto, do brasileiro Landê Onawale e do grupo de rap maranhense Clã Nordestino. Partindo do pressuposto de que os poemas estudados relacionam-se a contextos de guerra, o trabalho propõe o conceito de **lirismo de libertação**, pautado na articulação das dimensões ética e estética dos textos.

Palavras-chaves: Lirismo, libertação, guerra, poesia africana, poesia afrobrasileira, resistência

## ABSTRACT

MOTA, Maria Nilda C. **Emancipation Lyricism: one reading of African poems and African Brazilian poems.** 2011. [101 f.] Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The dissertation presents a comparative reading of poems of Mozambican Noémia de Souza, the Angolan Agostinho Neto, the Brazilian Landê Onawale and rap group Clã Nordestino of Maranhão. Assuming that the poems studied relate to the context of war, the paper proposes the concept of **emancipation lyricism**, based on the articulation of the aesthetic and ethical dimensions of texts.

Keywords: Lyricism, freedom, war, African poetry, Brazilian african poetry, resistance

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
Noémia de Sousa e Agostinho Neto .....	12
Clá Nordestino e Landê Onawale.....	13
<b>1.0 Lirismo de libertação: proposição do conceito .....</b>	<b>17</b>
1.1 Sobre lirismo e sociedade.....	17
1.2 Nomear para mudar.....	22
1.3 Eu, no plural .....	23
1.4 Sonho diurno.....	25
1.5 Lirismo e cultura africana .....	26
1.6 Literatura, tradição e modernidade.....	28
1.7 Sobre a oralidade e o poder da palavra.....	29
1.8 Um lirismo épico .....	30
1.9 “Disposição anímica” .....	31
1.10 Presente passado e futuro .....	32
<b>2.0 Lirismo e libertação em Angola e Moçambique .....</b>	<b>34</b>
2.1 África na era das catástrofes .....	34
2.2 Colonialismo, poesia e resistência .....	35
2.3 Noémia de Sousa: dois poemas exemplares .....	36
2.4 Agostinho Neto: dois poemas exemplares .....	44
<b>3.0 Lirismo de Libertação no Brasil .....</b>	<b>54</b>
3.1 A guerra sob o signo do narcotráfico: crime, racismo e luta de classes .....	54
3.2 Em preto e branco .....	55
3.3 Uma guerra contra pobres.....	57
3.4 Clá Nordestino: dois poemas exemplares.....	59
3.5 Crime e Violência Simbólica.....	70
3.6 Landê Onawale: dois poemas exemplares .....	78
3.7 Um último poema .....	83
<b>Considerações finais .....</b>	<b>90</b>

<b>Bibliografia .....</b>	<b>95</b>
---------------------------	-----------

## Introdução

O tema desta dissertação surgiu a partir da percepção de que havia, entre os poetas Agostinho Neto, Noémia de Sousa, Landê Onawale e o grupo de rap Clã Nordestino, algumas similaridades bastante aparentes. Algumas destas similaridades estavam relacionadas aos contextos históricos, outras às atitudes políticas e às estratégias poéticas utilizadas pelos autores em parte de suas obras. Ainda que cada qual guardasse inúmeras particularidades, todos mantinham características em comum, no tocante a terem produzido parte de sua obra literária em contextos concebidos como de guerra, à presença de uma certa valorização da sua negritude e de seu povo, à disposição para a luta em prol de seus países, ao uso da cadência rítmica do poema de forma a sugerir uma atualização do poder mágico que é conferido à palavra nas sociedades tradicionais africanas, à questão da utopia, do “sonho diurno” e, por último, à conjugação de tudo isso em um discurso lírico, sendo exatamente esse conjunto de características (presente em todo o corpus selecionado) o que, para efeito destes estudos, decidimos reunir sob o termo **lirismo de libertação**.

Pretendemos, nesta dissertação, estabelecer e estudar um corpus de textos escritos por estes quatro autores: Noémia de Sousa, de Moçambique, Agostinho Neto, de Angola, um representante da literatura afrobrasileira contemporânea - o Landê Onawale - e o grupo de rap maranhense Clã Nordestino.

O critério principal para a escolha do *corpus* foi a explicitação temática, encontrada em todos esses textos, de desejos de liberdade, a valorização de preceitos característicos do movimento de Negritude, a presença de marcas de atualização de tradições de origem africana, como, por exemplo, a crença no poder mágico conferido à palavra em algumas dessas culturas, bem como indícios do engajamento social dos autores e uma determinada incitação à luta (armada, inclusive). Em resumo, a presença do chamado **lirismo de libertação** - esse elo que une os textos dos quatro autores pesquisados e que consiste em um conjunto de características temáticas e intrínsecas à escrita, que relacionam a composição lírica à liberdade política, econômica, social, racial e cultural dos autores e dos povos por eles representados.

Especificamente, serão analisados a) os poemas “O choro de África” e “Depressa” do livro *Sagrada esperança* de Agostinho Neto (1985), b) os poemas “Nossa voz” e “*Bayete*” do

livro *Sangue negro*, de Noémia de Sousa (2001), c) os poemas “Quilombo” e “Canarinhas da vila” do volume 21 dos *Cadernos negros*, de Landê Onawale (1998) e d) as letras “Toada do clã” e “Eu sou + eu” do álbum *A peste negra*, grupo Clã Nordestino (2003).

### **Noémia de Sousa e Agostinho Neto**

Os autores Agostinho Neto e Noémia de Sousa foram, pode-se dizer, figuras de grande destaque na história e na literatura de seus países. Ambos fizeram parte da que ficou conhecida, e foi narrada pelo escritor angolano Pepetela (2000), como “a geração da utopia”, grupo de intelectuais africanos que, a partir, mas não apenas, da Casa dos Estudantes do Império idealizou as lutas pela independência de seus países.

A moçambicana Noémia de Sousa é considerada um dos mitos fundadores da literatura de Moçambique, tendo embalado o compromisso de toda uma geração em torno da luta pela libertação em seu país. Sua poesia insere-se no conjunto literário de Moçambique dos anos 1940-50 marcada pelo amadurecimento de uma nova consciência dos problemas africanos<sup>1</sup>.

Assim como Agostinho Neto, a moçambicana esteve mobilizada para a necessidade de tornar a literatura um espaço cada vez maior de resistência e de afirmação contra o domínio repressivo colonial e apresenta, em sua obra, os temas principais da Negritude, enquanto movimento intelectual e dinamizador do processo cultural africano. Seu primeiro livro, *Sangue negro*, terminou de ser impresso somente no ano de 2001, depois que sua obra já havia sido lida e relida, estudada (através de fotocópias) nos exílios, nos campos de batalha, nas escolas pós-independência e nas universidades estrangeiras e nacionais (neste caso, também no pós-independência).

Agostinho Neto, por seu turno, foi poeta, médico, guerrilheiro e primeiro presidente da República Popular Angolana. Em Portugal, sempre esteve ligado à atividade política. Como aconteceu com outros escritores africanos, foi preso e desterrado, devido às suas atividades

---

<sup>1</sup> [http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Noemia\\_de\\_Sousa.pdf](http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Noemia_de_Sousa.pdf) acesso em 24/09/10

políticas contra o regime colonial/salazarista.

De Agostinho Neto, temos quatro livros publicados, sendo o último uma edição póstuma: *Quatro poemas de Agostinho Neto*, de 1957; *Poemas*, de 1961, *Sagrada esperança*, publicado em 1974 (inclui também os poemas dos dois primeiros livros e é a base de onde foi retirado parte do *corpus* deste estudo) e *A renúncia impossível*, de 1982.

### **Clã Nordestino e Landê Onawale**

O grupo de rap Clã Nordestino existe desde 1994, tendo sido conhecido, antes de 1999, como *Navalhas negras*. No ano de 2003, o coletivo musical era formado por Negro Lamar, Preto Ghóez, Preto Nando, Lilian e DJ Juarez. Posteriormente, com a morte de Preto Ghóez, em setembro de 2004, e com a saída de Lamartine (Negro Lamar), o grupo continuou com a colaboração de outros militantes do movimento *Hip Hop*.

O álbum *A peste negra* foi produzido de maneira independente, mas com o auxílio e a participação de grandes nomes do rap nacional, como *MV Bill*, *KL Jay*, *Z'áfrica Brasil*, *Happin Hood* e também nomes de fora do rap, como o cantor e compositor Zeca Baleiro. Lançado em 2003, *A peste negra* rendeu ao grupo alguns prêmios, como os de “revelação” e “melhor álbum” no *Hutús* – o festival mais importante do cenário *hip hopper* nacional.

A vida e a morte de Ghóez dão conta de exemplificar o que representou este grupo no cenário nacional. Poeta e *rapper* maranhense, vocalista do grupo Clã Nordestino, Ghóez era um dos líderes do Movimento *Hip Hop* Organizado do Brasil (MHHOB), uma das organizações nacionais do setor. De acordo com matéria publicada em 10 de setembro de 2004 (data de sua morte), no Portal Terra<sup>2</sup>, o então ministro da Cultura, Gilberto Gil, afirma que sua morte teria sido uma imensa perda, pois, como artista, líder e articulador talentoso do *Hip Hop*, Ghóez teria deixado um trabalho sedimentado, voltado para a construção de políticas para a juventude brasileira:

---

<sup>2</sup> <http://musica.terra.com.br/interna> acesso em 05/02/2010

Ele era uma inteligência a serviço dessa revolução silenciosa que os grupos culturais promovem hoje nas centenas de periferias do país. (...) Era um intelectual orgânico das periferias brasileiras, dos grotões. Sua compreensão da cultura era ampla. Defendia o rap como variação do repente e dos ritmos nordestinos.<sup>3</sup>

Nascido em São Luís do Maranhão, o *rapper* passou parte da infância nos mangues, vivendo da pesca de caranguejos. Foi interno da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (FEBEM), atual Fundação Casa, e ali teria desenvolvido seu trabalho musical para, a partir daí, ajudar a organizar o movimento *Hip Hop* nas regiões Norte e Nordeste.

Militante do *Hip Hop* desde 1993, Ghóez fez parte do *Quilombo urbano*, de São Luís (MA), uma das organizações mais politizadas e atuantes do movimento, e fez parte de vários outros grupos, como o *Skina* e o *Milícia neopalmarina*, além de ter sido idealizador do projeto financiado pelo Ministério da Cultura "Fome de livro na quebrada". Integrava ainda um grupo de trabalho destinado a desenvolver parcerias entre ações do governo e o movimento *Hip Hop*. O grupo, criado a pedido do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, era composto de representantes do movimento *Hip Hop* de todo o país, além de membros do governo.

Uma prévia ainda incompleta de seu primeiro romance, *Sociedade do código de barras: o mundo dos mesmos* (GHÓEZ, 2008), foi publicada no final do ano em que morreu.

Por último, para completar o quadro de artistas engajados cujos poemas forneceram o corpus para a fundamentação do conceito de **lirismo de libertação**, resta apresentar o poeta Landê Onawale Munzanzu (nome afrobrasileiro de Reinaldo Santana Sampaio).

Nascido em 1965, em Salvador (BA), Landê Onawale é professor de História e atuante em projetos sociais, como o "Projeto de Profissionalização para a Cidadania", e culturais, como o Sarau "Quartinhas de Aruá - Encontros de Literatura Negra". Religioso, é Tata do terreiro Tanuri Junçara, além de ser um dos mais talentosos poetas da nova geração de escritores negros<sup>4</sup>. Sua trajetória literária começou com a publicação de poemas no jornal do Movimento Negro Unificado (MNU), na década de 1990, passando aos Cadernos Negros (volumes 19, 21 e 23) e à antologia *Quilombo de palavras* (2000). Em 2003, estreou com o livro individual de poemas *O Vento* (ONAWALE, 2003).

---

<sup>3</sup> <http://musica.terra.com.br/interna> acesso em 05/02/2010

<sup>4</sup> <http://cidinhadasilva.blogspot.com/2008/12/do-poeta-land-louvor.html>

Landê Onawale é um dos representantes contemporâneos da chamada “literatura negra” que, no Brasil, começa a aparecer por volta do século XVIII e guarda nomes como os de Domingos Caldas Barbosa, Cruz e Sousa, Luiz Gama, Lima Barreto, Lino Guedes e Solano Trindade. Durante as décadas de 1950 e 1960 temos, entre outros nomes menos conhecidos, Oswaldo de Camargo, Eduardo de Oliveira e Carolina Maria de Jesus.

Foi no rastro dessa literatura necessária e engajada que surgiram os primeiros volumes da publicação que seria um marco importante para várias gerações de escritores e escritoras afrobrasileiras: os *Cadernos negros*, cujos volumes publicam grandes nomes da literatura negra atual, como Cuti, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, entre outros.

Em entrevista ao Quilombhoje<sup>5</sup>, Landê Onawale afirma que, quando escreve, para além da intenção de autodescobrir-se, intenciona apresentar às pessoas o mundo de uma maneira inusitada, sob novos ângulos. Para ele, uma das características importantes da literatura afro é a de revelar a literatura **não**-afrobrasileira (grifo do autor), exibir a crítica das relações raciais, favorecer o protagonismo entre os negros e sua autoestima. Sua vida pessoal e profissional, para além de seus escritos, assim como é o caso dos membros do Clã Nordeste, de Noémia de Sousa e Agostinho Neto, demonstra a construção de uma espécie de aliança entre política e poética.

Para melhor organizar as nossas reflexões, estruturamos esta dissertação em três capítulos. O primeiro deles, intitulado **Lirismo de libertação: proposição do conceito**, busca, exatamente, propor e fundamentar o conceito de **lirismo de libertação**, com base especialmente nas reflexões de Jean-Paul Sartre e Alfredo Bosi. Serão discutidos os conceitos de lírica e sua relação social, bem como, a partir das reflexões de autores e autoras como Adinolfi, Slenes e Hampatê Ba, serão discutidas questões relacionadas à tradição oral africana. Por último, focalizaremos o conceito de “sonho diurno”, de Ernest Bloch, e sua relação com os autores analisados.

O segundo capítulo, intitulado **Lirismo de libertação em Angola e Moçambique** tem como objetivo contextualizar as guerras de independência travadas em Angola e Moçambique nas décadas de 1960 e 1970 contra a metrópole colonialista (Portugal) e desenvolver análises que comprovem a presença do chamado **lirismo de libertação**.

---

<sup>5</sup> [www.quilombhoje.com.br](http://www.quilombhoje.com.br) acesso em 29/12/09

Assim, serão realizadas comparações entre os poemas de Agostinho Neto e Noémia de Sousa, atentando para as semelhanças entre as bandeiras de luta, os cenários e os climas característicos de guerra, bem como a questão da liderança intelectual dos autores, a violência e o combate à violência simbólica.

Será especialmente analisada a maneira pela qual o **lirismo de libertação**, tornado instrumento de guerra, a incita e, efetivamente, a representa, enquanto fato concreto e por meio de estratégias poéticas.

No terceiro e último capítulo, intitulado **Lirismo de libertação no Brasil**, procuramos desenvolver análises que, como no capítulo dois, comprovem a presença do conjunto de características que estamos denominando **lirismo de libertação** na poesia de Landê Onawale e do grupo Clã Nordestino, mostrando como eles incorporam e expressam um estado de guerra civil não declarada, ao passo em que assumem valores característicos do movimento da Negritude. Será dada especial atenção, também, à maneira pela qual o chamado **lirismo de libertação**, enquanto estratégia poética, torna-se instrumento de preparação e incitação dessa guerra.

## **1.0 Lirismo de libertação: proposição do conceito**

### **1.1 Sobre lirismo e sociedade**

“Poética”, o conhecido poema de Manuel Bandeira (2000), publicado pela primeira vez em 1930, em que um sujeito poético farto das convenções de sua época protesta contra todo o “lirismo que não é libertação” sintetizou uma série de tendências relacionadas ao projeto literário modernista brasileiro, sobretudo uma crítica ao “bom comportamentismo” na lírica. Embora expresse conceitos relativos à liberdade, o belo poema, no entanto, embora fale de lirismo e libertação, não necessariamente se refere à liberdade coletiva, política, de uma nação. Antes, refere-se à liberdade de expressão e criação do artista e, ainda que proponha a construção de um novo mundo, o faz em relação à arte.

O conceito ora proposto de **lirismo de libertação** deve ser entendido como uma chave de leitura, um conjunto de temas e processos intrínsecos à escrita, que relacionam a composição lírica a projetos de liberdade política, econômica, social, racial e cultural dos autores e das suas respectivas nações. O termo será construído e utilizado paulatinamente, para efeito deste estudo, para denominar um conjunto de constantes poéticas e políticas encontrado nos textos selecionados destes quatro autores: Noémia de Sousa, Agostinho Neto, Landê Onawale e Clã Nordestino.

Antes de aprofundar o termo, é preciso, pois, fundamentar outros conceitos. Assim, iniciaremos este estudo explorando o sentido de “lírica” e, mais adiante, sua relação com as sociedades nas quais são produzidas as composições objeto desta dissertação.

Começemos, então, com Alfredo Bosi (2000) que, em *O ser e o tempo da poesia*, afirma que a linguagem poética combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico. Para ele, ao enfocarmos um poema, temos que captar a relação entre o fluxo sonoro, a constelação de figuras e o *pathos* ali residentes.

Para evitar reduções indevidas, segundo ele, deve-se, ao se empreender uma análise de poesia, ter em conta o encontro entre forma expressiva e temporalidade, evitando as reduções

e parcializações.

A noção que nos traz o crítico é de vital importância para este estudo, pois o conceito de **lirismo de libertação** pressupõe uma inserção social do poema e de seus autores, mas essa faceta não se separa daquela mais íntima, a da estrutura, do fluxo sonoro, da “constelação de imagens” do texto, não reduzindo o poema, e nem conceito de **lirismo de libertação**, a mero jogo ideológico.

Para o crítico, as respostas trazidas pelos poemas à sociedade, geralmente, são tensas. Daí que

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. (BOSI, 2000:13)

Acerca da lírica, Theodor Adorno (1975) nos diz que o conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais e que estas experiências só se tornariam artísticas quando, ao ganhar sua forma estética, adquirem a chamada participação no universal. Não se trata de esperar que o poema lírico expresse aquilo que todos vivenciam, mas o mergulho no indivíduo elevaria o poema lírico ao universal porque poria em cena algo de não desfigurado, de não captado, anunciando, por antecipação, o universal humano. Da mais irrestrita individuação, a formação lírica teria esperança de extrair o universal.

Assim, essa universalidade do conteúdo lírico é, para esse autor, essencialmente social. Para ele, só entende o que o poema diz aquela pessoa que escuta, em sua solidão, a voz da humanidade refletida no poema.

Alfredo Bosi (2002), em *Literatura e resistência*, afirma que os escritos literários são, para ele, individuações que podem exprimir tanto reflexões (espelhamento) quanto variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e negações das convenções do seu tempo.

Para o crítico, em outros momentos da história literária brasileira sobressaíram-se outros pensamentos como, por exemplo, no fim dos anos 1960, quando pareceu prevalecer a

concepção marxista de que as obras literárias eram apenas reduções da ordem social e econômica vigente, ou ainda no período romântico, quando o texto “passou a valer pela sua capacidade de rerepresentar os caracteres que se supunham próprios da sociedade que o gerou” (BOSI, 2002:10).

Ainda segundo o autor, é com Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido, que toma forma uma nova historiografia literária, para a qual a história das expressões simbólicas se abre para dimensões existenciais e culturais múltiplas que não as reduzem à condição de alegorias ideológicas. Essa perspectiva ampliada respeita os direitos da memória, da imaginação e da reflexão crítica, que recebem nova luz nas relações entre literatura e sociedade, literatura e nação. Segundo o autor, para Antonio Candido, a estrutura social pode exercer uma função na obra literária, mas esta não é absoluta, nem a única abordagem possível às obras, nem é vista por Candido como suficiente ou universal.

Para Adorno (1975), a relação do eu com a sociedade é tanto mais perfeita quanto menos tematizada pelo poema. Para ele, o não social do poema acaba sendo o seu social e a linguagem lírica se caracterizaria pelo contraposição à linguagem comunicativa, devendo ser livre de qualquer utilidade exterior a ela mesma.

Adorno afirma ainda que o poema é tanto mais social quanto menos a sociedade e as ideologias estão tematizadas nele, mas afirma também que a Modernidade seria “antilírica por excelência”- pois tanto maior o poderio social sobre o sujeito, mais precária será a situação da lírica.

Se a linguagem lírica deve ser livre de qualquer utilidade exterior a ela mesma, se o poema é tanto mais social quanto menos a sociedade e as ideologias estão nele tematizadas, e se a modernidade é “antilírica por excelência”, como então é possível dizer que existe um tipo de lírica relacionada a um projeto libertário, e que esta mesma lírica é valorosa, tanto do ponto de vista estético quanto social? Como dizer então que uma lírica que não apenas mantém resíduos de existências convencionais e objetivas, como as tematiza e as expõe em sua materialidade, possa ser tão interessante, não apenas por sua intenção política, mas, principalmente, pela sua beleza estética e pela sua contribuição à língua?

Como identificar e compreender o valor desta parte da obra dos autores objeto desta análise, tendo em vista que o corpus selecionado para este estudo teve como base uma dada

explicitação temática (a guerra, as mortes, as prisões de amigos, parentes e, no caso de Agostinho Neto, o seu próprio exílio e encarceramento)?

As possíveis respostas para estas questões estão relacionadas com a posição dos autores e autoras analisados, por mais perigosa que possa ser esta afirmação do ponto de vista da crítica literária atual – que pretende não julgar a obra a partir de fatores externos a ela, como a biografia dos autores, por exemplo.

Mas, se a modernidade é, como disse Adorno, o “antilírico por excelência” devido ao “poderio social [que exerce] sobre os sujeitos”, devemos considerar que, em situações de guerra, este “poderio” é muito mais forte.

Assim, o poeta que, comumente, deve debruçar-se sobre si mesmo, para, da mais irrestrita individualidade, recuperar e expressar, por meio da linguagem, o universal, ao voltar-se para si mesmo, nessas situações, encontra, em seu mais profundo eu, o peso da guerra. Não podendo fugir a isso, a guerra permeará o poema, ainda que não haja nenhuma referência objetiva a ela em seu texto.

A mesma lógica vale para as relações raciais, políticas, culturais e econômicas. Um autor ou autora que esteja inserido em determinado contexto caracterizado por relações desiguais, ao mergulhar em si mesmo, enquanto um ser social, deverá reencontrar-se com essa mesma sociedade.

Por outro lado, isso também não significa que o movimento lírico, o tipo de construção realizado pelos autores Agostinho Neto, Noémia de Souza, Landê Onawale e o grupo Clã Nordeste seja um movimento óbvio.

O **lirismo de libertação**, enquanto uma movimentação literária afinada, intencionada, com um projeto de libertação social que engloba, portanto, aspectos políticos, econômicos, raciais e culturais, não é um movimento óbvio. Pois, se por um lado estes autores, ao mergulharem em si mesmos, nos trouxeram um lirismo repleto de referências sociais concretas, também poderiam, por outro lado, trazer poemas em que o eu, aparentemente desligado da história, do mundo concreto, “soa na linguagem”, trazendo representações sociais não explícitas, mas embutidas, sem, no entanto, constituir um projeto de liberdade coletiva. O protesto do poeta, nesse caso, não deixaria de existir, mas se trataria de um projeto, se não completamente individual, ao menos mais propenso à individualidade.

Vale recordar que não estudaremos a obra completa desses autores. Antes, leremos um

conjunto de poemas que reúnem características de engajamento libertário. Em outras palavras, os poemas selecionados para este trabalho consistem em um grupo caracterizado pela explicitação de um desejo de libertação que envolve o coletivo. Neles, cada verso, cada estrofe, cada rima (ou ausência de rima, dependendo do caso) expressam vivamente as relações sociais conturbadas, mesmo em poemas aparentemente desligados desses temas.

Assim, uma das questões que nos é imposta é, como interpretar essa lírica, tendo em vista a situação social ou a inserção social das obras, ou de seus autores, sem deixar de atentar para a necessidade de uma mediação. Para Adorno, é preciso estabelecer como o “todo” de uma sociedade, enquanto unidade em si contraditória, aparece na obra; em que a obra a obedece e onde a ultrapassa. É preciso buscar no texto os conceitos sociais que podem ser depreendidos de sua conformação estética, e não trazê-los e impô-los de fora.

Para auxiliar nesta questão, recorreremos, novamente à obra *Literatura e resistência*, de Alfredo Bosi (2002), pois estamos falando de resistência, quando falamos **em lirismo de libertação** e, para Bosi, resistência é um termo que tem origem no campo da ética e não da estética. Segundo ele, seu sentido mais profundo apela para a força da vontade. “Resistir é opor a força própria à força alheia”(BOSI, 2002:118). A arte, por sua vez, não dependeria da vontade, mas da intuição, da imaginação, da percepção e da memória. Apoiando-se em Croce, ele afirma que, por não pertencer à esfera da vontade (essas molas “das ações livres e responsáveis que constituem as esferas ética e política”), arte e ética não deveriam se misturar, mas se misturam, pois no fazer concreto há uma interação entre estes e outros campos que garantem a vitalidade das esferas artísticas e teórica. Ou seja: ética e estética têm origens distintas, mas cruzam-se, irremediavelmente, no fazer literário, seja como tema ou como processo inerente à escrita.

Para o crítico, quando o artista se dispõe a explorar intencionalmente os seus valores pessoais e também os coletivos, repelindo os chamados “*antivalores*”, o faz através de imagens, pois todos os valores e antivalores têm um rosto, uma fisionomia que os poetas captam e exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro.

A liberdade, cuja reclamação é tão presente no *corpus* selecionado para este estudo, é considerada um desses valores e, como os demais, pode aparecer na temática, ou inerente à escrita poética, entrançando “os fios da memória com os da imaginação” e se fazendo *projeto*

ou *utopia* “no poema voltado para a dimensão do futuro” (BOSI 2002:131).

Por fim, é preciso considerar que há mais de uma maneira de resistir: pode-se voltar ao mito, recorrer à sátira ou dirigir-se ao futuro, numa utopia revolucionária. A isso, soma-se o fato de que o poeta e sua obra, qualquer que seja ela, são *ser* e *produção* social, respectivamente. Tudo sendo social, temos, portanto, uma falsa controvérsia quando utilizamos o termo social e não social no poema, embora caibam cuidados no sentido de não trazer para o poema conceitos extra-literários sem a devida mediação, como apontou Adorno.

O foco, neste estudo, é a resistência enquanto engajamento social, enquanto oposição de forças e enquanto projeto ou utopia, futuro sonhado, por Agostinho Neto, Noémia de Sousa, Landê Onawale e grupo Clã Nordestino, para o coletivo. Trata-se de resistência enquanto termo integrante do conceito de **lirismo de libertação** – que pressupõe, inclusive, oferta da vida em prol de uma causa.

## 1.2 Nomear para mudar

Embora Sartre (2006) valorize a prosa como o espaço ideal para a expressão do engajamento do escritor, suas reflexões sobre a arte com o compromisso social são de grande valia para a leitura que ora fazemos, pois boa parte do que Sartre escreve sobre a prosa francesa de meados do século XX, em *Quê é a literatura*, parece aplicar-se à poética dos autores aqui estudados – que, vale lembrar, estão situados em tempos e espaços distintos.

Se, por um lado, não parece haver nos autores em questão (Agostinho Neto, Noémia de Sousa, Landê Onawale e Clã Nordestino) uma intenção, típica da prosa, de nomeação do mundo, na acepção sartreana, por outro lado, a construção de mundos, pela via poética, baseada no desejo íntimo de cada poeta aqui estudado, cumpre uma função bastante parecida com a da nomeação referida por Sartre. Ele afirma:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê [...] (e) sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir [...] para todos, (...) assume dimensões novas, é recuperado. Depois disso, como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? [...] Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros *para* mudá-la [...] a cada palavra que digo engajo-me um pouco mais no mundo (...). (SARTRE, 2006:20)

Essa intenção de nomear para mudar também está presente nos textos selecionados de Landê Onawale, Agostinho Neto, Noémia de Sousa e do Clã Nordeste. O conceito de **lirismo de libertação** pressupõe esse desejo, essa intenção política expressa tanto na forma quanto no conteúdo de cada poema, de maneira que cada um deles, ao encontrar sua forma física, sua participação no universo, o faça destruindo e construindo, em direção e apelando para a liberdade de cada indivíduo, de cada leitor real e potencial. Se essa característica foi detectada na prosa dos franceses de determinada época, está presente também na poesia desses autores africanos e afrobrasileiros que estamos investigando agora.

### 1.3 Eu, no plural

Se, por um lado, a realidade social não é um determinante absoluto para o conteúdo das obras, e muito menos para a postura do autor, por outro, devemos ter em conta que quando um artista decide, voluntariamente, engajar-se em uma causa social que conteste a ordem vigente e tenha fundamentos teóricos diretos, ele faz de sua arte um instrumento a serviço de seus valores e está, seguramente, encarnando os valores de um grupo maior de pessoas que pensam contra a ideologia dominante. Quando isso acontece, o poema se faz, deliberadamente, como em Agostinho Neto: “grito aflito no vácuo/debatendo-se para encontrar a vibração da matéria/e a aspiração dos homens”. (NETO, 1985)

Pois, voltando-se cada vez mais para dentro de si, o poeta se reencontra com a sociedade nele introjetada, já que ele próprio é uma pequena célula retentora do todo social. O que um sociólogo encontra observando à sua volta, o poeta lírico encontrará olhando para dentro de si, dentro de sua “mais irrestrita individualidade” – uma vez que todo ser humano é um ser social, qualquer pessoa que se volte para si mesma está voltando-se para o social que há dentro de si.

Os autores que se dispõem a engajar-se, poética ou politicamente, acreditam que uma gama de pessoas diretamente atingidas pelo mal que pretendem combater (chamado de *anti-valor*), precisam ser informadas disso, ainda que, para tanto, seja necessário lhes

“reapresentar” a realidade.

Uma das estratégias textuais para alcançar tal intento, recorrente nos textos analisados, é a coletivização do “eu”. Ao focalizarmos os autores objetos deste estudo, veremos que o *eu* expresso no poema – e que, via de regra, vem representando o tempo presente –, geralmente refere-se ao coletivo, mesmo quando é expresso no singular, como neste trecho de *Poema*, de Agostinho Neto:

“Apetece-me escrever um poema.

(...)

Um poema fechado

longo e imperceptível -

em que o amor e o ódio entrelaçados

sejam a síntese da discordância

para ser cantado em todas as línguas

guiado pelo som da marimba e do piano;

ritmo de batuque enxertado sobre as valsas

da outra mocidade;

harmonia de xinguilamentos

sobre o bárbaro matraquear das máquinas de escrever;

grito aflito no vácuo

debatendo-se para encontrar a vibração da matéria

e a aspiração dos homens.

(NETO, 1985)

Nesse ilustrativo trecho, o sujeito poético, que vem expresso na primeira pessoa do singular, enumera as características antitéticas de um poema que gostaria de escrever e que se debate em busca da “aspiração dos homens”. Ao longo do texto, o sujeito poético transforma-se em um *nós*, coletiviza-se ao traduzir questões relativas à humanidade, como o amor e o ódio, e a referência à musicalidade (a música enquanto linguagem universal) que mescla o piano à marimba e à canção “para ser cantada em todas as línguas”.

Como vemos, no que estamos chamando de **lirismo de libertação**, o indivíduo não apenas reconhece-se como membro de uma sociedade, mas fala em nome dela, em busca de sua liberdade. É o chamado *epos revolucionário* em que o poeta, “em vez de voltar as costas e perder-se na evocação de idades de ouro, rebela-se e fere no peito” a circunstância que o oprime, preferindo o ataque, em vez da defesa (BOSI, 2002:187). Essa característica, de ataque em vez de defesa, revela-se em todos os textos aqui estudados, principalmente na presença reiterada de um apelo à luta, inclusive armada. Os poemas tornam-se verdadeiras armas de guerra.

Assim, verifica-se, nos textos poéticos de todos os autores analisados, a prática de uma lírica com características comuns, em que a presença desse *eu* que está sempre situado no presente e vale por um *nós* é uma das marcas, bem como a atualização da crença de um certo poder mágico conferido à palavra, a identificação com as ideias do movimento da Negritude, a liberdade como utopia revolucionária e a referência à situação de guerra. Tudo isso é parte integrante dos poemas e aparece tanto em sua superfície temática quanto em sua estrutura mais profunda, dando aos textos sentido e engajamento social.

#### **1.4 Sonho diurno**

Paralelamente a um sujeito coletivizado posicionado no presente, há um futuro que desponta, travestido de utopia, futuro projetado que pode ser delimitado a partir do que Bloch (2005) chamou de “sonhos diurnos”. Estes caracterizam-se pela antecipação do possível, visam à satisfação de desejos e alterações de necessidades futuras. Diferentemente dos sonhos noturnos, os diurnos não são sintomas de desejos ocultos ou reprimidos, não pedem interpretação, mas elaboração. Para o autor, “a vida de todos os seres humanos é perpassada por sonhos diurnos” e estes, apesar de, em parte, serem “apenas uma fuga insossa”, são muitas vezes instigantes e não permitem que nos conformemos com a precariedade da vida e nem que nos resignemos. Ademais, em sua plenitude, os sonhos diurnos são co-participativos, não contemplativos, e devem existir em sintonia com a realidade. Para que sejam plenos, no entanto, é necessário “mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito”, como afirma Bloch.

No corpus selecionado para este estudo, encontramos inúmeras passagens em que a opressão do presente demandou este “sonhar para a frente” e, grosso modo, o que se sonhou nos poemas selecionados de Noémia de Sousa, Agostinho Neto, Landê Onawale e Clã Nordeste foi a guerra como caminho para a paz, a superação de um estado opressivo em direção a um mundo melhor, mais justo.

Abdala Jr. (2002), referindo-se à poética de Solano Trindade, Craveirinha e Antônio Jacinto, afirma que os sonhos diurnos seriam “uma forma de consciência antecipante, capaz

de engendrar e de dar expressão formal às imagens do desejo de uma geração que procurava materializar, no texto como na práxis política, a utopia libertária.”

Para Abdala, a atividade poética e seu produto figurariam como objetivações da consciência utópica. O sonho diurno voltar-se-ia para seu campo de comunicação e aspiraria à conscientização do destinatário do poema, procurando levá-lo à compreensão de “mensagens cifradas e de símbolos do mundo real”. Desse forma, o poema é capaz de, através de códigos e símbolos, ativar a realidade social. Assim, o poema e, por extensão, a atividade poética

Não se limita a um protesto silencioso contra o sistema de desumanização, mas exprime uma “mensagem” que transcende a cadeia estética na medida em que sugere a negação da realidade social existente – um transbordamento para uma práxis transformadora na esfera do político e do social.

(ABDALA Jr., 2002:35)

A atualização do poder mágico, vital, da palavra, os constantes atos de “nomear para mudar” presentes nos poemas de Agostinho Neto, Noémia de Sousa, Landê Onawale e grupo Clã Nordestino, bem como as estratégias poéticas de coletivização do sujeito e valorização da Negritude também expressam essa “mensagem que transcende a cadeia estética na medida em que sugere a negação da realidade social existente” e propõem o não conformismo, a luta em prol do que, especialmente em contextos de opressão, é considerado como “direito” de todos e de todas. Assim, os sonhos diurnos, consubstanciados na utopia de um mundo melhor - mais justo e igualitário -, projetam na guerra o caminho para que se alcance a paz.

### **1.5 Lirismo e cultura africana**

Inicialmente, é preciso dizer que não é possível falar em uma “cultura africana”, dada a diversidade cultural característica desse continente. Mas, apesar dessa observação, o termo referido será usado seguindo o que estudiosos consideram como “constantes”, ou “linhas gerais”, como, por exemplo, o lugar da arte, ou a importância dada à “palavra”, recorrente em vários povos habitantes, neste caso, ao sul do Saara. Cabe explicitar ainda que, via de regra, ao falar em “tradição de povos africanos”, estaremos nos referindo à tradição de sociedades estruturadas em moldes pré-coloniais. Essa “cultura africana” parece estar intimamente ligada ao conceito de “ser humano” e “comunidade”.

Adinolfi (2005), sobre o patrimônio do Museu Afrobrasileiro, nos diz que os objetos de arte africana, como máscaras, emblemas e esculturas, quando produzidos em seu contexto original, raramente eram apenas decorativos ou estéticos e, muitas vezes, não eram sequer produzidos para serem admirados e nem poderiam ser vistos por todas as pessoas.

A autora diz ainda que

(...) o fundamental nestes objetos era seu sentido, a expressão de ideias e valores civilizatórios e a propriedade de colocar em ação forças a favor do ser humano. A ideia de arte pela arte é estranha aos africanos. O próprio termo 'arte', como atividade autônoma, separada da vida, é praticamente inexistente nas línguas africanas (idem, 2005:13)

A poesia dos autores aqui tratados, centro fundamental desta análise, encontra-se extremamente ligada ao conceito de “tradição oral”, na medida em que esta última trata a palavra como uma força sagrada capaz de restabelecer ou destruir a harmonia no mundo.

A palavra em si não é um objeto, mas sua combinação em provérbios, poemas, contos e fábulas, dentre outros, criados a partir da sensibilidade estética africana. Como os demais objetos "artísticos" dessas sociedades tradicionais, expressam ideias e valores civilizatórios, e também encerram a propriedade, já citada, de colocar em ação forças a favor dos seres humanos. Segundo Hampaté Bâ (1979), esta é uma das características que valem para “africanos em geral”.

Como poucos povos africanos desenvolveram escrita silábica ou fonética, "muitos criaram escritas pictográfica ou ideográficas, que transmitem, através de símbolos, ensinamentos de fundo moral, histórico e religioso, expressos em provérbios, contos, fábulas, adivinhas, epopeias, mitos, poemas e outras modalidades de literatura oral". Esta transmissão é feita, geralmente, com apoio de certos objetos, como tecidos aplicados, máscaras *geledé* e outros suportes materiais da memória (Adinolfi, 2005:15).

Mas falarmos de arte tradicional africana sem considerar que também esta arte, naturalmente, como a ocidental, é dinâmica, resultaria em erros graves. Apesar de esta arte tradicional ainda hoje existir em algumas aldeias, cumprindo suas funções originais, o mercado artístico, cada vez mais ávido por "arte africana" tem criado, ainda segundo Adinolfi (2005:16), novos significados, novos usos e circuitos de circulação para estes objetos - que passam a ter outro lugar na vida dos próprios africanos.

O processo de colonização, portanto, não trouxe apenas desestruturação às formas de organização social existentes na África. Trouxe também outros conceitos, outras línguas, outras culturas e outras visões de mundo. Assim, poesia africana de língua portuguesa não é simplesmente a evolução da poesia tradicional - pois esta, como as outras modalidades artísticas, ainda que de forma mais reduzida, prossegue sendo realizada nas aldeias e comunidades. O que temos, então, é uma nova literatura que nasce e se desenvolve à medida que os povos autóctones vão se constituindo enquanto novas nações com identidade, língua e objetivos comuns.

### **1.6 Literatura, tradição e modernidade**

Sobre a literatura oral tradicional, Carlos Ervedosa (sd), em *Roteiro da literatura angolana*, afirma que esta

(...) possui, tal como a música, a dança ou a escultura, uma função social milenarmente estabelecida, mas acusa já, em variados aspectos, uma evolução, quer de forma, quer de tema, acompanhando as transformações socioeconômicas por que vão passando as estruturas das sociedades tribais sob o influxo de novas formas de vida. (ERVEDOSA, s.d.:07)

Na nova literatura, a de língua portuguesa, a tradição oral tem papel de grande relevância, pois, se é verdade que "o que se passa na relação entre os homens tem inequívocas marcas no domínio das obras por eles produzidas" e que "desse sistema não pode escapar a construção literária" (Chaves, 2005:288) - a tradição oral, enquanto parte da cultura familiar dos sujeitos, mesmo prejudicada pelo bruto processo colonial português, fará parte dessa nova literatura, ainda que nem sempre se dê de forma explícita.

Estamos pensando na presença da tradição oral que sutilmente corta essa produção literária. Surge, explícita ou implicitamente, um tom de conversa sugerindo a interlocução própria da oralidade. Sem descurar do trabalho com as imagens que remarca a dimensão poética de seus textos, em todos eles há uma história que se conta e, assim, o poema ganha densidade quando lido em voz alta. Comportando uma certa carga dramática, a tonalidade narrativa tinge a cena poética, daí decorrendo um especial jogo lírico.

(CHAVES, 2005:50)

Os autores Agostinho Neto e Noémia de Sousa e os afrodescendentes Landê Onawale e os membros do grupo Clã Nordestino, como veremos ao longo deste estudo, trazem marcas dessa tradição, buscando atualizar conceitos aí gerados para adaptá-los a novos contextos sociais. Esta é, por assim dizer, uma outra marca do conceito de **lirismo de libertação**: a recorrência à tradição, sua atualização e a atribuição de novos significados a ela.

De acordo com Matusse (1998), a literatura oral, e sobretudo a africana, tem algumas constantes que podemos encontrar, em maior ou em menor medida, também nos textos escritos, aproximando-os dessa tradição oral. É o caso dos diferentes tipos de repetições (de palavras, versos, ideias, sons), da antifonia (alternância de vozes entre sujeito poético e coro), do ritmo mais adequado à declamação, ao canto e mesmo à dança, e dos *ideofones*, espécies de onomatopeias que expressam situações, sentimentos, e diversos outros acontecimentos não-linguísticos (modo, cor, sabor, cheiro, etc).

### **1.7 Sobre a oralidade e o poder da palavra**

Sobre esta questão, o estudioso Amadou Hampaté Bâ (1979) nos diz que, segundo a tradição bambara do Komo, uma das grandes escolas de iniciação dos Mandé, no Mali, a palavra, cujo caráter é sagrado, foi entregue aos seres humanos (*Maa*) como uma parte da herança do poder criador divino. Assim, a palavra teria o dom tanto da criação quanto da destruição, tendo o poder de começar e cessar grandes guerras.

Na verdade, assim como a palavra divina de *Maa Ngala* veio animar as forças cósmicas que se achavam em repouso, estáticas, assim também em *Maa* a palavra humana vem animar, pôr em movimento e suscitar as forças que se encontram estáticas nas coisas. Mas para que a palavra produza plenamente seu efeito, é preciso que seja recitada ritmicamente, porque o movimento tem necessidade de ritmo, sendo ele mesmo baseado no segredo dos números. É preciso que a palavra reproduza o vaivém que é a essência do ritmo. (Hampaté Bâ, 1979:19)

Mais adiante o autor comenta que, para africanos em geral,

(...) a palavra é a materialização da cadência. E se é considerada capaz de agir sobre os espíritos é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que mobilizam forças, forças que atuam sobre os espíritos que são as potências da ação. (idem, 1979:19)

É preciso pensar, no entanto, que essa proposta de atualização do poder da palavra, através da lírica, não pode ir além de uma intenção dos autores, na medida em que o contexto

social no qual foram produzidos os poemas não permitem o contato com o público alvo dos escritores - se assim se pode dizer.

Recuperar elementos da oralidade, de outra língua, inclusive, nos textos escritos em português, no caso, não refaz toda aquela atmosfera necessária à transmissão oral. Os diferentes registros exigem diferentes canais de interlocução. É possível trazer a história, a fogueira, o círculo, as máscaras e até o luar, para o texto escrito, como ficará sugerido nas análises que se seguirão. Muito mais difícil é levar o texto escrito até o grupo de pessoas em torno da fogueira – o que chamamos acima de “público alvo”.

Isso significa que é possível recriar textualmente o ambiente de transmissão oral, utilizar suas técnicas dentro do poema, mas, só para citar o exemplo angolano, numa Angola de 90% de não letrados à época da independência, difícil é atingir, com uma ferramenta escrita, pessoas que, herdeiras de uma cultura de transmissão oral e das mazelas do colonialismo, não dominam a escrita portuguesa, embora tendam cada vez mais a valorizá-la, como símbolo de poder.

Jean Paul Sartre, em *Que é a literatura* (2006), explora um pouco do universo do fazer literário para os “iguais”. Embora esteja se referindo à tradição francesa, fica patente a semelhança com os escritores e escritoras africanas de língua portuguesa quando estes, devido à rara alfabetização do seu povo, terminam por escrever para seus iguais, os letrados, sem, no entanto, abandonar o intento de escrever para provocar mudanças, para provocar ações transformadoras.

### **1.8 Um lirismo épico**

Emil Staiger (1975), em *Conceitos fundamentais de poética*, distingue três possíveis gêneros literários: o lírico, o épico e o dramático. Segundo ele, o lírico pertenceria ao âmbito da recordação, o épico ao da observação e o dramático, ao âmbito da expectativa. Passado, presente e futuro, respectivamente. Mas, apesar desta divisão, os limites entre um e outro seriam, por vezes, tênues – o que parece ficar patente nos poemas objeto deste estudo, uma vez que guardam muitas das características que são reconhecidas como típicas do gênero épico e, embora esse não seja o foco destas análises, cabem aqui algumas observações a esse respeito.

Das quatro bases fundamentais do gênero épico (narrador-espaco-tempo-herói), a presença de narrativas (narrador) e do sujeito poético coletivo (herói), cuja missão é transformar o mundo ao seu redor, são as mais recorrentes nos poemas selecionados para este estudo. Para além disso, percebemos ainda um fundo histórico, seja na referência a figuras e locais históricos, como *Zumbi* e quilombos, nos autores brasileiros, ou na descrição do próprio contexto (por exemplo no poema “*Bayete*”, de Noémia de Sousa) ou, ainda, pode-se perceber o fundo histórico, na escrita a partir de lugares históricos, como a Cadeia do Aljube, local onde o então futuro presidente de Angola (Agostinho Neto) esteve encarcerado.

Assim, as principais características que despontam no corpus selecionado e apontam um lirismo que, em muitos momentos, torna-se épico, são os fundos históricos, a presença das narrativas e de sujeitos poéticos coletivizados imbuídos de “missões”. Contribuem também para um sentido épico dos textos a exploração de sonoridades que, de acordo com Staiger, são próprias de processos épicos. É o caso do *imitatio* que ocorre quando o poema sugere a imitação onomatopeica dos significantes presentes em seus versos.

Apesar de estas observações caberem aqui, como dissemos, este não será o foco geral do estudo. Entretanto, explicitam o fato de que o conjunto de características que estamos denominando de **lirismo de libertação** corresponde também a um lirismo com algumas nuances épicas.

### 1.9 “Disposição anímica”

Ainda de acordo com Staiger, a leitura de um poema lírico exige do leitor ou leitora o que ele chamou de “disposição anímica” (*Stimmung*), ou “disposição de alma”: uma espécie de predisposição sem a qual ficaria prejudicada a leitura, a compreensão e a captação do lirismo presente nos poemas.

O poema “Os sinos”, de Manuel Bandeira<sup>6</sup>, publicado em 1924 (Ritmo Dissoluto), é

---

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.algosobre.com.br/resumos-literarios/meus-poemas-preferidos.html> acesso em 22/12/10

exemplar para este caso, uma vez que uma leitura desatenta, que não perceba a importância da “cantação” dos sons dos sinos, ora grave, ora agudo, ora em tom mediano, perderá muito ou, talvez, jamais consiga perceber o poema de maneira intensa.

Caso parecido ocorre com os textos do Clã Nordeste. Originalmente escritos para serem cantados, é na canção que o lirismo presente ganha força. Além de não dispensar a “disposição anímica”, o texto necessita ainda da base musical, como, de certo modo, o poema de Bandeira. A junção com a música termina, afinal, por reforçar no texto algumas características épicas, uma vez que, juntos, letra e base musical funcionam transformando os sons em verdadeiras onomatopeias.

### **1.10 Presente, passado e futuro**

Em síntese, três dimensões do conceito de **lirismo de libertação** devem ser agrupadas, para melhor compreensão deste. São questões-chaves que agrupam outras tantas, menores, e estão relacionadas com as noções temporais de presente, passado e futuro.

A questão do presente relaciona-se com a estratégia de coletivização do sujeito: em um contexto histórico opressor, que demanda ação coletiva, o sujeito poético tenderá a posicionar-se no presente. A questão da liderança intelectual dos autores em relação aos seus iguais também encontra-se imbricada neste aspecto do **lirismo de libertação**, dado que é no presente que sua liderança é demandada.

O passado encontra-se representado, principalmente, no aspecto do **lirismo de libertação** que recorre à tradição oral, especialmente na atualização do poder mágico da palavra. Por aí perpassam também as referências às histórias de seus países e às figuras históricas e a estratégia de valorização da Negritude.

Por último, o futuro vem revestido de utopia, sonho diurno apresentado em contraposição e como alternativa a um presente insatisfatório. Esse lirismo, que recorreu ao passado, à tradição, para autoafirmar-se, esperançoso, tornar-se-á uma ferramenta de trabalho e de luta, e buscará construir mundos novos, tempos qualitativamente melhores.

Por fim, é possível dizer que o conceito de **lirismo de libertação** pode ser observado a partir da verificação de algumas “constantes” poéticas e políticas, como a intenção de nomear para mudar, a liderança política e intelectual dos autores e autoras, o tom de oralidade e a tentativa de atualização do poder mágico conferido à palavra nas culturas africanas. Soma-se a isso o fundo histórico e o sujeito poético coletivo (que recordam o herói coletivo épico), a proposta de unidade entre africanos e afrodescendentes, a Negritude enquanto valorização de tudo o que provém da África e, por fim, o apelo à luta armada, a referência à situação de guerra e a presença dos “sonhos diurnos”, projetos de mundos melhores para o coletivo. Todos esses dados completam o quadro de recorrências características do **lirismo de libertação**.

## 2.0 Lirismo de libertação em Angola e Moçambique

### 2.1 África na era das catástrofes

“Segunda Guerra Fria” foi o nome pelo qual ficaram conhecidas as revoluções ocorridas nas décadas de 1960/70 e que culminaram com a independência de vários países no continente africano. Segundo Hobsbawn (1995):

Os EUA inevitavelmente viam qualquer enfraquecimento em sua supremacia global como um desafio a ela, e como um sinal da sede soviética de dominação mundial. As revoluções da década de 1970 levaram portanto ao que se chamou de “Segunda Guerra Fria” (Halliday, 1983), travada, como de hábito, por procuração entre os dois lados, sobretudo na África e depois no Afeganistão, onde o próprio exército soviético se envolveu fora de suas fronteiras pela primeira vez desde a Segunda Guerra Mundial. (...) A URSS manteve-se fora das Américas, mas interveio (...) na África (...). O simples fato de que a URSS permitiu ou encorajou a Cuba de Fidel Castro a mandar tropas para ajudar a Etiópia contra a nova cliente americana, a Somália (1977), e Angola contra o movimento rebelde UNITA, apoiado pelos americanos e o exército sul-africano, fala por si.

(idem, 1995:439/440)

Portugal vinha travando algumas batalhas contra a independência de suas colônias, desde 1960. Os movimentos de guerrilha africanos, como um todo, no entanto, haviam se multiplicado na década de 60, após o conflito do Congo e o endurecimento da política sul-africana do *apartheid*. Para Hobsbawn, foi com crescente ajuda soviética que esses movimentos ganharam força, no início de 1970, culminando com a independência de Angola e Moçambique e com a eleição dos guerrilheiros Agostinho Neto e Samora Machel como presidentes de ambos os países, respectivamente.

De acordo com Cabaço (2009), nos territórios africanos, embora nunca tenha cessado a resistência à presença portuguesa, essa luta, em meados de 1960, parecia carecer de unidade, organização e objetivos estratégicos.

Entretanto, uma série de acontecimentos ocorridos tanto em território europeu, quanto africano (a criação, pelo Estado Novo, da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, a participação dos negros na segunda guerra mundial, nos Congressos Pan Africanos e nas Conferências do Partido Comunista), parece ter contribuído para que as questões de unidade,

organização e objetivos estratégicos fossem minimizadas. Ademais, o surgimento de associações de ajuda mútua e até mesmo de grupos criminosos, nas colônias, parece ter gerado também um princípio de nacionalismo, ou protonacionalismo (CABAÇO, 2009:280), oferecendo bases para que a guerrilha se instalasse, entre as décadas de 1960 e 1970, em Angola e Moçambique.

Angola foi a última fração de terra africana a conseguir libertar-se de Portugal, em 1975. Foi também o único lugar onde a luta de libertação ocorreu através de três movimentos, a UPA, ou FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola, anticomunista, sustentada pelos EUA e pela República Democrática do Congo, com base étnica bacongo); o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola, multirracial e marxista pró-URSS, com predomínio da etnia quimbundo); e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola, com forte presença étnica ovimbundo, inicialmente de orientação maoísta, que depois tornou-se anticomunista e recebeu o apoio do regime sul-africano do *apartheid*).

Em Moçambique, temos notícia de dois grupos revolucionários: a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), apoiada pela URSS, e a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), apoiada pelos EUA.

É perceptível, portanto, que as lutas independentistas em Moçambique e Angola guardam várias semelhanças devido à sincronia do contexto histórico e à metrópole portuguesa. Outra característica importante que aproxima ambas as lutas é o modo como elas foram travadas também no campo ideológico, tendo a arte como suporte, antes mesmo de a luta armada efetivar-se nos territórios beligerantes: Noémia de Sousa e Agostinho Neto fizeram parte de grupos de intelectuais de influência marxista que, através de sua arte, pretenderam influir no mundo à sua volta, transformando-o.

## **2.2 Colonialismo, poesia e resistência**

Em *Os anos da guerra*, João Melo (199-?) afirma que, para ele, a colonização, dado seu caráter violento e dominador, foi um “prolongado, sistemático, difuso e surdo ato de guerra” que teria recebido um impulso redobrado, sobretudo a partir de meados do século XIX, quando Portugal decide forçar a ocupação territorial. Melo sustenta que essa guerra teria sido uma realidade de séculos e não um fenômeno de uma década e meia de conflitos

armados. Desta perspectiva, o autor sustenta ainda que a resistência também teria ocorrido ao longo de todo o processo, e não apenas durante as guerras de libertação que pontilharam o continente, principalmente entre 1960 e 1975.

Para Cabaço (2009:34), a ordem implantada no continente teria sido a da existência, em paralelo, de duas sociedades diferenciadas, “a dominadora e a dominada”, a cuja relação política e econômica se sobreporia a distinção “racial”. Para ele, essa dualidade estaria impregnada em toda a estrutura do sistema colonial, contrapondo e hierarquizando conceitos como “branco e preto”, “indígena e colonizador”, “oralidade e escrita”, “primitivo e civilizado”, “sociedade com história e sociedade sem história”, sendo a polarização racial o aspecto principal de um processo contraditório que, dentro dessa dualidade permanente, pretendia uma espécie de integração pouco vantajosa para os povos autóctones.

Nesse contexto, pode-se dizer que a literatura teve um papel importante – uma vez que os relatos deste “prolongado ato de guerra” encontram-se impressos ao longo de toda a literatura que Melo qualificou como “de guerra” e “de combate”, oferecendo respostas às situações de opressão que o colonialismo português implicou.

Os poemas analisados neste capítulo fariam parte do que este autor chamou de “literatura de guerra”, uma vez que não estão situados dentro do período em que teriam ocorrido os combates armados pela libertação de Angola e Moçambique. Entretanto, sua proximidade temporal e temática por vezes nos autorizaria a dizer que são poemas “de transição”, estando muito próximos do que este mesmo autor chamou de “literatura de combate” (aquela estritamente produzida durante os anos de guerrilha) pois, além da proximidade temporal, há, nos poemas de Agostinho Neto e Noémia de Sousa, um permanente apoio às lutas iminentes.

### **2.3 Noémia de Sousa: dois poemas exemplares**

Os poemas “Nossa voz”, que abre o livro *Sangue negro* e é dedicado a outro grande poeta moçambicano – Craveirinha – , e “*Bayete*”, dedicado a Ruy Knopfli, apresentam-se como exemplares para a observação do conjunto de características que estamos denominando de **lirismo de libertação**. Vejamos:

## **Nossa Voz**

*Ao J. Craveirinha*

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara  
sobre o branco egoísmo dos homens  
sobre a indiferença assassina de todos.  
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão  
nossa voz ardente como o sol das malangas  
nossa voz atabaque chamando  
nossa voz lança de Maguiguana  
nossa voz, irmão,  
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade  
e revolucionou-a  
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena  
e fez escorrer suores frios de condenados  
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...

Nossa voz, irmão!  
nossa voz atabaque chamando.

Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança  
nossa voz farol em mar de tempestade  
nossa voz limando grades, grades seculares  
nossa voz, irmão! nossa voz milhares,  
nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,  
nossa voz gorda de miséria,  
nossa voz arrastando grilhetas  
nossa voz nostálgica de ímpis  
nossa voz África  
nossa voz cansada da masturbação dos batuques da guerra  
nossa voz negra gritando, gritando, gritando!  
Nossa voz que descobriu até ao fundo,  
lá onde coxam as rãs,  
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,  
da simples palavra ESCRAVIDÃO:

Nossa voz gritando sem cessar,  
nossa voz apontando caminhos  
nossa voz xipalapala  
nossa voz atabaque chamando  
nossa voz, irmão!

nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!  
06/08/1949  
(SOUSA, 2001)

Iniciar *Sangue negro* com “Nossa voz” parece demonstrar prontamente as intenções políticas da autora. Muito embora o livro apresente, como um todo, poemas de diversos teores, é possível perceber um fio condutor que, mesmo nos poemas de amor, deixa entrever o desejo de unificação e solidariedade. O livro, como o poema, parece ter vindo no intuito de unir vozes, fazer com que uns se reconheçam nos outros e convocar os iguais à luta contra a opressão colonial.

Nas seis estrofes de versos livres, nas rimas esparsas, cuidadosamente colocadas para evitar que a palavra “sono” rime “com a sua incorrespondente palavra outono” (ANDRADE, 2002), inscreve-se um desejo de liberdade em que se anuncia um dos elementos da tradição oral, a “palavra-ação”, que deverá ser melhor explorada mais adiante.

Observamos que o sintagma “nossa voz”, que representa um sujeito poético coletivizado, ao ser insistentemente repetido ao longo do poema, vai ganhando, verso a verso, novos sentidos, sem deixar a posição sintática de sujeito: nossa voz, desde o primeiro verso, tem a força desse sujeito coletivo que exige um predicado, uma ação:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara  
Sobre o branco egoísmo dos homens  
Sobre a indiferença assassina de todos.

Esses três primeiros versos anunciam o nascimento de um “ciclone de conhecimento”. É como se “nossa voz” nascesse a cada verso, ainda “molhada das cacimbadas do sertão”, por “sobre a indiferença assassina de todos”, como uma flor que nasce na rua drummondiana. Nascente, apesar do nojo.

A repetição anafórica do sintagma “nossa voz”, e a conseqüente repetição de seus fonemas, traduzem esse nascimento. É como se um vento passasse pelos leitores e ouvintes a cada vez que os fonemas [s], [v] e [z], de “nossa voz” são repetidos. É um vento que nasce débil, mas “ardente como o sol das malangas” e, sendo identificado como um “atabaque chamando”, logo ganha força e revoluciona a “atmosfera conformista da cidade”.

Nas "cacimbadas do sertão" e no "sol das malangas" verificamos desde já, nas imagens, a referência à tradição, sua atualização. Entretanto, é preciso pensar: como, além de reconstruir, textualmente, os cenários, um poema pode ganhar força e revolucionar a atmosfera conformista de toda uma cidade?

É possível considerar pelo menos duas maneiras, não excludentes, de se realizar tal façanha. A primeira é fazer com que o poema chegue a essa cidade e, pela força de sua cadência, pelo seu lirismo engajado e pela força da repetição e da exortação, contagie os leitores e leitoras e, mais um problema a ser vencido, chegue até a população não letrada, ou até a ampla população que não domina a língua portuguesa e não a tem como língua materna.

A segunda possibilidade, no entanto, é trazer o país e o povo que se quer atingir para dentro do poema, textualmente, "ardente como o sol das malangas". É fazer então o povo nascer de dentro do poema, como o vento de "nossa voz" que renasce verso a verso, com insistência, até formar novas consciências, projetando utopias, colaborando para a construção de um mundo melhor.

Por isso, porque não pode mais simplesmente ir até o povo - já que o conteúdo lírico tem muito da tradição dita africana, mas o formato (a língua, o tipo de registro e a forma de transmissão) é alheio a esse povo, em sua maioria, o verbo vital, tão presente nessa lírica, diante do contexto, perde força e torna-se apenas estratégia poética, multiplicando a riqueza desta última matéria.

Quanto mais rico o poema, mais possibilidades ele encontra de atingir seus objetivos, de dentro para fora, através da força da linguagem, animada pela potência de seu som, seu ritmo, sua capacidade de traduzir a alma humana.

É por isso que "nossa voz", já a partir do sétimo verso ganha sentidos diretivos: desde arma "branca" – lança de Maguiguana apontando caminhos ou abrindo-os à força – até "lua cheia" iluminando a noite desencantada, "farol" em mar da tempestade que se impõe quando entram em choque os interesses coloniais com o despertar da consciência nacional moçambicana.

Nossa voz, que renasce a cada verso, ganha força e torna-se arma: faca “limando grades”. Voz nascente, de um povo nascente, insistentemente repetida, apesar do “branco egoísmo dos homens”.

Além dessa referência à tradição oral - quando recupera o valor da palavra ou reconstitui cenários, ponto chave na execução desse lirismo com fins libertários, no mesmo poema encontramos outros registros dessa construção de liberdade através da lírica.

Das poucas rimas presentes no poema chama a atenção sua disposição firme, que chega a evitar que um som tão potente na língua portuguesa, o “ão”, encontre-se com um equivalente: o termo “irmão”, que, no poema de Noémia, não rima com a palavra “escravidão” – posta em letras maiúsculas no final da penúltima estrofe, o que torna o termo assustadoramente grande em relação às outras palavras.

Esse efeito é obtido através da repetição do verso tornado refrão “Nossa voz, irmão” que só não faz parte da segunda e da penúltima estrofes. A segunda, entretanto, é continuação sintática e semântica da primeira. É como se o ciclone de conhecimento citado no 11º verso do poema houvesse arrastado os três versos seguintes para outra estrofe, formando uma segunda, sem refrão.

O outro caso de ausência de refrão é justamente a estrofe em que consta, em letras maiúsculas, a palavra “escravidão”. Essa palavra poderia, com algum descuido, rimar com “irmão”. Mas as possíveis rimas estão dispostas de modo a retardar a conexão sonora e semântica que pode ligar termos que, inevitavelmente, rimariam se estivessem muito próximos. É como se uma barreira de versos tentasse impedir que os sentidos de ambas as palavras se tocassem.

A lira que se quer libertadora, em Noémia, é, neste poema, um atabaque que vai chamando até que “nossa voz”, sintagma incansavelmente reiterado no poema, torne-se a voz de milhões, milhares de vozes, convocando à luta.

Esse “sonho diurno”, de união por um futuro melhor, distinto de um presente opressivo que demanda combate, revela um tipo de liderança intelectual e luta contra as violências, especialmente a chamada “violência simbólica”.

Passemos, agora, à leitura de “*Bayete*”:

***Bayete***  
para *Rui Knopfli*

Ergueste uma capela e ensinaste-me a temer a Deus e a ti.  
Vendeste-me o algodão da minha machamba  
pelo dobro do preço por que mo compraste,  
estabeleceste-me tuas leis  
e minha linha de conduta foi por ti traçada.  
Construíste calabouços  
para lá me encerrares quando não te pagar os impostos,  
deixaste morrer de fome meus filhos e meus irmãos,  
e fizeste-me trabalhar dia após dia, nas tuas concessões.  
Nunca me construístes uma escola, um hospital,  
nunca me deste milho ou mandioca para os anos de fome.  
E prostituístes minhas irmãs,  
e as deportaste para S. Tomé...

– Depois de tudo isto,  
não achas demasiado exigir-me que baixe a lança e o escudo  
e, de rojo, grite à capulana vermelha e verde  
que me colocaleste à frente dos olhos: BAYETE?  
6/9/50  
(SOUSA, 2001)

O poema “*Bayete*” (que significa “viva!”, uma espécie de saudação real, no idioma ronga), embora distinto, do ponto de vista das estratégias de construção poética, é também exemplar para a verificação da ocorrência do **lirismo de libertação** e ajuda a compreender melhor as questões de liderança intelectual e violência simbólica.

Segundo BOURDIEU (2000), “violência simbólica” é um termo que designaria as relações de dominação que não pressupõem a coerção física, ocorridas entre pessoas e grupos sociais, sendo, antes, “uma forma irreconhecível, transfigurada, e legitimada, das outras formas de poder”. De um modo geral, e apoiando-nos nessa perspectiva, podemos afirmar que existe, por parte do mais fraco (nas escalas sociais), a necessidade de esquecer-se que está sendo cotidianamente enganado, roubado, violentado ou oprimido, tanto nas situações trágicas, quanto nas mínimas relações cotidianas, pois, de modo contrário, esse saber ou paralisaria esse sujeito vitimizado, ou o faria voltar os olhos e armas contra os agentes dessas violências. A consciência, nesse caso, é, tal qual na gênese cristã, um fruto proibido, que traz a ciência, mas expõe também a nudez, as “vergonhas”, de cada um.

Assim, parece ser, enquanto intelectual de seu tempo, detentora de um saber que se espera maior do que o senso comum, que Noémia de Sousa, no poema “*Bayete*”, expõe algumas dessas “vergonhas”. Este poema apresenta, nos treze versos da primeira estrofe, treze situações fortemente relacionadas a um contexto histórico colonial que, se não combatidas, tornam-se motivos de vergonha, mas que, quando enfrentadas, podem ser componentes de uma bandeira de guerra.

O primeiro motivo refere-se à imposição da religião ocidental, uma vez que a religiosidade africana foi, durante o período colonial e após, tratada como demoníaca, como algo a ser extinto. Mesmo o que pôde resistir à opressão colonial e floresceu em outros países (o vodum, em Cuba, e o candomblé, no Brasil) é, cotidianamente, tratado como caso de polícia.

Ironicamente, o texto de Noémia de Sousa vem em tom, em cadência de oração (tom que ocorre devido à pontuação e demais pausas e à ausência de marcas que poderiam, na primeira estrofe, sugerir um tom mais declamatório, ou mais exortativo, como é o caso do poema “*Nossa Voz*”). A saudação (“*Bayete!*” “*Viva!*”), ao final, também recorda as orações cristãs devido à sua colocação ao final do poema-oração e à sonoridade da palavra, cujas vogais são as mesmas que ocorrem na expressão “amém”. Esses aspectos do texto recuperam duas características típicas da oralidade africana, referidas por MATUSSE (1998:127/129): o tom oratório, de rogo, de oração, neste caso, e uma espécie de antifonia onde o “coro” que deveria responder às perguntas e acusações feitas, simbolicamente, pelo povo moçambicano ao povo português, não tem voz que se encontre expressa no texto. Assim, temos uma antifonia incompleta, dado que o “coro” não responde às questões colocadas pelo sujeito poético.

O segundo motivo de vergonha expresso pelo poema é o comércio desfavorável à colônia. Trata-se da relação importação/exportação e exploração, tão característica dos processos coloniais: “Vendeste-me o algodão da minha machamba/ pelo dobro do preço por que mo compraste”.

Os motivos seguintes são calcados no fundo histórico colonial e retratam parte das relações econômicas e sociais entre metrópole e colônia.

O terceiro motivo, portanto, refere-se à legislação desfavorável aos nativos. Todo o

código civil dos territórios ultramarinos portugueses era feito para proteger os estrangeiros (europeus) e seus descendentes e explorar os povos autóctones, de modo que o código civil, e também o código de ética daquele momento histórico, foram traçados pelos colonizadores brancos, sendo este o quarto motivo de rebeldia no poema.

O quinto, o sexto e o sétimo motivos estão relacionados: a construção de cadeias, a imposição dos impostos e o aprisionamento do povo, respectivamente, revelam a angústia visceral em que vivem os nativos e os colonos, pois, estes últimos, sendo, à força, os donos dos patrimônios existentes, terminam por enxergar todo o resto, os colonizados “despossuídos”, como constantes ameaças ao seu poder. É preciso construir cadeias e pregar o horror, doutrinar com uma religião que ensine a oferecer a outra face ao inimigo. Como os colonizados são vistos como perigosos, a violência simbólica apenas não bastaria para manter o controle e prevenir rebeliões. Seria preciso violentar, aterrorizar, doutrinar, prender e matar, de modo a manter sob controle o povo autóctone.

A negligência, a exploração do trabalho, a fome, a falta de solidariedade e de humanidade do colonizador são os motivos de número oito, nove, dez e onze, expressos no poema. A prostituição das mulheres e a sua deportação para S. Tomé, por sua vez, são os últimos motivos listados nessa estrofe.

Em meio à listagem de “motivos para a guerra”, podemos observar a ocorrência da coletivização do sujeito poético que, diferentemente do “Nossa Voz” – em que o coletivo encontra-se expresso já no título -, neste poema, em especial, dá-se de modo quase imperceptível a um primeiro olhar, uma vez que a voz que fala no texto vem, enfaticamente, na primeira pessoa do singular. Essa voz, entretanto, quando expõe os motivos para a luta, constrói e ergue a bandeira de um povo (moçambicano), contra a bandeira de outro povo (português), de maneira a representar o coletivo.

A valorização da África, por sua vez, parece dar-se, principalmente, através da ironia presente ao longo dos versos, da declaração implícita de inteligência e disposição para a luta e, por último, da saudação *Bayete* (Viva!) que, no título, pode ser entendida como direcionada ao povo moçambicano, simbolicamente personalizado na figura do poeta Rui Knopfli.

Assim, temos, novamente, a presença das constantes poéticas relacionadas ao **lirismo de libertação**, desde o apelo à guerra, como forma de “forçar” a construção de um

futuro livre projetado pelos sonhos diurnos de liberdade, até a atualização do poder mágico conferido à palavra (o poema, desvelando consciências, fazendo-se arma de guerra), passando por outras formas de atualização da tradição oral africana, como a coletivização (sutil) do sujeito poético.

Assim como Agostinho Neto, no poema que veremos a seguir, Noémia transformou o seu poema (“*Bayete*”) em campo de batalha, mas o fez com uma estratégia peculiar, expondo, em poucos versos, muitos motivos para a guerra e delimitando os inimigos: nos 17 versos das duas estrofes somadas aparecem 15 motivos de luta e duas bandeiras opostas: a capulana vermelha e verde, que remete à bandeira de Portugal, e a bandeira de libertação moçambicana.

São duas bandeiras opostas, em duas estrofes que se complementam. A primeira ergue a lança, prepara o gatilho, expõe todos os motivos que movem a luta em direção ao “inimigo”. A segunda, ataca. Dá adeus ao cabresto-capulana-vermelha-e-verde.

Em Agostinho Neto, é possível verificar as mesmas constantes poéticas, embora por caminhos distintos, como veremos em seguida.

#### **2.4 Agostinho Neto: dois poemas exemplares**

De acordo com Pires Laranjeira<sup>7</sup>, parte importante da poesia de Agostinho Neto consiste em documentos históricos e de história, que documentariam a existência, entre 1945 e 1956, do que viria a ser o Movimento Popular Libertação de Angola, mostrando a íntima ligação entre a teoria e a prática, quer ideológica e literária, quer política, do seu autor.

Para o estudioso, não se trataria de um “messianismo ou prometeísmo literário”, uma vez que a poética de Neto não permitiria a concepção de um discurso pós-modernista de fingimento, de mascaramento ou de colagem, sendo, antes, uma poética constituída por uma estratégia afinada pela política, a ideologia e a intervenção histórica, no sentido de contribuir para mudar o rumo da história, marcada por signos esvaziados de ambiguidade e, portanto,

---

<sup>7</sup> <http://www.agostinhoneto.org> acesso em 12/02/2010.

plenos de verosimilhança, veracidade e verdade:

Na poesia, Neto foi sociólogo, economista, ideólogo, antropólogo, historiador e profeta. O valor histórico da sua poesia reside no respaldo empírico, científico, descritivo, documental, analítico, dialético, por a sua subjetividade, em sua totalidade, se ter transformado em objectividade histórica. Ao analisar poeticamente as condições objetivas, materiais e espirituais do seu povo, falando na esperança dos mais conscientes em achar um líder do movimento de mudança, Neto objetivava, na síntese discursiva, a criação da liderança do movimento popular de libertação, querendo significar que estava encontrada a cabeça pensante e liderante – isto é, ele e todos os outros da liderança política e cultural – desse movimento talhado na argamassa de todas as ânsias, sofrimentos, esperanças e realidades das revoltas e seus milhares e milhares de protagonistas populares que haviam feito e continuavam a fazer a história de Angola<sup>8</sup>.

Analisemos o poema “Depressa”:

### **Depressa**

Impaciento-me nesta mornez histórica  
das esperas e de lentidão  
quando apressadamente são assassinados os justos  
quando as cadeias abarrotam de jovens  
espremidos até à morte contra o muro da violência

Acabemos com esta mornez de palavras e de gestos  
e sorrisos escondidos atrás de capas de livros  
e o resignado gesto bíblico  
de oferecer a outra face

Inicie-se a ação vigorosa máscula inteligente  
que responda dente por dente olho por olho  
homem por homem  
venha a ação vigorosa  
do exército popular pela libertação dos homens  
venham os furacões romper esta passividade

Soltem-se em catadupas as torrentes  
vibrem em desgraças as florestas  
venham temporais que arranquem as árvores pela raíz  
e esmaguem tronco contra tronco  
e vindimem folhagens e frutos  
para derramar a seiva e os sucos sobre a terra úmida  
e esborrache o inimigo sobre a terra pura

---

<sup>8</sup> <http://www.agostinhoneto.org> acesso em 12/02/2010.

para que a maldade das suas vísceras  
fique para sempre aí plantada  
como monumentos eternos dos monstros  
a serem escarnecidos e amaldiçoados por gerações  
pelo povo martirizado durante cinco séculos

África gloriosa  
África das seculares injustiças  
acumuladas neste peito efervescente e impaciente  
onde choram os milhões de soldados  
que não ganharam as batalhas  
e se lamentam os solitários  
que não fizeram a harmonia numa luta unida

Atraia-se o raio sobre a árvore majestosa  
para assustar os animais dos campos  
e queimar a insantidade dos santos e dos preconceitos  
Rompa aos gritos a juventude da terra e dos corações  
na irreverente certeza do amanhã nosso  
apressando a libertação dos amarrados  
ao tronco esclavagista  
dos torturados no cárcere  
dos sacrificados no contrato  
dos mortos pelo azorrague e pela palmatória  
dos ofendidos  
dos que atraíçoam  
e denunciam a própria pátria

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 heroica  
desde já  
a independência real da nossa pátria.

Cadeia do Aljube de Lisboa, Agosto de 1960  
(NETO, 1985)

Nesse poema, é o Verbo poderoso, capaz de criar e destruir, presente tanto na teogonia ocidental quanto nas tradições bantu, que demonstra, na relação forma-conteúdo, a estratégia e posição política do autor, enquadrando-se como mais um testemunho histórico, mais um poema pleno de “verossimilhança”.

A começar pela sintaxe, vemos que a escolha do autor, talvez por desejar a ação concreta, libertadora, parece não permitir sujeitos e vozes passivas. Por isso, o sujeito poético esforça-se por mobilizar outros sujeitos em direção a um espaço poético tornado campo de batalha, retirando, inclusive, a pontuação dos versos, como se retirasse os obstáculos para que:

Inicie-se a ação vigorosa máscula inteligente  
que responda dente por dente olho por olho  
homem por homem  
venha a ação vigorosa  
do exército popular pela libertação dos homens  
venham os furacões romper esta passividade

Como em “Nossa Voz”, de Noémia de Sousa, é no esforço por mobilizar os seus semelhantes que esse sujeito poético coletiviza-se, conclamando o povo à luta e à heroicidade. A liderança intelectual fica patente no pronome pessoal usado no singular, no início da primeira estrofe (“impaciento-me”). Na segunda e na última estrofes, entretanto, as expressões vêm no plural (“não esperemos”, “sejamos nós os heróis”) – o que indicaria, mais uma vez, esta coletivização do sujeito. Entre a segunda e a última estrofes, a impessoalidade dos verbos (solte-se, atraia, rompa, etc) aliada à narrativa da batalha, sugere a ausência de um sujeito que desaparece (impessoaliza-se) para coletivizar-se e retornar herói, concluindo a saga épica e encerrando o ciclo de violência expresso no poema.

Essa violência, que é característica dos momentos de guerra, vem descrita ao longo de estrofes em que versos dinâmicos representam a transformação de florestas em territórios de luta, campos de batalha com cenário característico (sangue e vísceras espalhadas): "para que a maldade de suas vísceras/ fique para sempre aí plantada”.

Com a colocação do advérbio “depressa”, estrategicamente, ao alto, no título do poema, todo o texto transmuta-se em um grande verbo capaz de modificar a realidade. O poeta logra criar um "Grande Verbo" (o próprio poema) que representará o povo contra o poder colonial. Essa transmutação é reforçada pela presença, na composição, de muitos outros pequenos verbos indicando ações transformadoras: “acabemos”, “inicie-se”, “soltem-se”, “vibrem”, “venham”, “esmaguem”, “vindimem”, “esborrache”, “atraia-se”, “rompa”, “não esperemos”, “escorracemos”, etc. Todos verbos característicos de atitudes violentas, cujo imperativo reforça o tom de urgência transformadora. São atitudes de rompimento, de coragem, força e iniciativa, mas que não podem ser confundidas com a violência simbólica –

uma vez que não é dirigida do mais forte para o mais fraco e, principalmente, porque boa parte desses verbos pressupõe coerção física.

Todos eles, coroados com o "Depressa" no alto do texto, compõem o grande e urgente verbo da libertação. Depressa, que a liberdade não pode esperar. Depressa, que os justos estão morrendo. Depressa, que as cadeias estão cheias. É, como em Noémia de Sousa, em ambos os poemas ( "Nossa Voz" e "Bayete"), a voz do sujeito poético desejando-se voz de um sujeito coletivo e ativo. É também a voz do poeta, intelectual e guerrilheiro, tentando cumprir o seu papel com a nação em formação, preparando os sujeitos para a guerra inevitável, incorporando os seus indícios, os seus embriões.

Já na primeira estrofe, os cinco verbos no presente do indicativo, com predominância da voz passiva e, logo em seguida, na segunda estrofe, o uso do imperativo, indicam um futuro que não pode mais esperar para acontecer. O papel de liderança intelectual fica aí expresso desde o início do poema.

Em contraste com o uso da voz ativa (que representam um sujeito poético também ativo), a passividade geral, a "mornez alheia", é expressa na voz passiva, pois esta cumpre bem a função de descrever uma apatia que precisa ser combatida. Há, no poema, a sugestão de que é a passividade dessas vozes quem permite o assassinato dos jovens, dos justos, e os coloca à mercê das cadeias, contra o muro da violência colonial.

Ocorre que os verbos, com seu poder diminuído, passam a ser permissivos quando deixam as coisas acontecerem *per si*. É como se esta permissividade alheia, expressa pelo uso da voz passiva, caracterizasse a cumplicidade necessária para a ação violenta do dominador, tanto no campo simbólico quanto na prisão e assassinato dos jovens. É como se essas vozes passivas permitissem que toda a opressão fosse continuada.

Com exceção da primeira estrofe, iniciada na primeira pessoa do singular, como que a reforçar o desejo de liderança de um sujeito poético impaciente, e da quinta estrofe, onde o que, simbolicamente, "impera" é um nome acompanhado de um adjetivo ("África gloriosa"), é no imperativo que os verbos abrem todas as outras estrofes, buscando romper a "mornez histórica" e fazendo soar no poema o desejo do sujeito poético: a libertação de seu povo.

Todas essas características, que apontam para a presença do chamado **lirismo de libertação**, encontram-se também no poema "Choro de África", de Agostinho Neto, onde, grosso modo, ocorre uma série de embates entre a representação de uma África coisificada e

a luta dos “africanos” para ocuparem o lugar de sujeitos de sua história. Vejamos:

### **O Choro de África**

O choro durante séculos  
nos seus olhos traidores pela servidão dos homens  
no desejo alimentado entre ambições de lufadas românticas  
nos batuques choro de África  
nos sorrisos choro de África  
nas fogueiras choro de África  
nos sarcasmos no trabalho de África

Sempre o choro mesmo na vossa alegria imortal  
meu irmão Nguxi e amigo Mussunda  
no círculo das violências  
mesmo na magia poderosa da terra  
e da vida jorrante das fontes e de toda a parte e de todas as almas  
e das hemorragias dos ritmos das feridas de África  
e mesmo na morte do sangue ao contacto com o chão  
mesmo no florir aromatizado da floresta  
mesmo na folha  
no fruto  
na agilidade da zebra  
na secura do deserto  
na harmonia das correntes ou no sossego dos lagos  
mesmo na beleza do trabalho construtivo dos homens

O choro de séculos  
inventado na servidão  
em histórias de dramas negros almas brancas preguiças  
e espíritos infantis de África  
as mentiras choros verdadeiros nas suas bocas

O choro de séculos  
inventado na servidão  
em histórias de dramas negros almas brancas preguiças  
e espíritos infantis de África  
as mentiras choros verdadeiros nas suas bocas

O choro de séculos  
onde a verdade violentada se estiola ao círculo de ferro  
da desonesta força  
sacrificadora dos corpos cadaverizados  
inimiga da vida  
fechada em estreitos cérebros de máquinas de contar

na violência  
na violência  
na violência

O choro de África é um sintoma

Nós temos em nossas mãos outras vidas e alegrias  
desmentidas nos lamentos falsos de suas bocas  
– por nós!

E amor  
e os olhos secos.  
(NETO,1985)

Verifica-se, no poema, uma aparente ausência de sujeito gramatical. Além disso, no lugar de um “eu”, ou de um “nós”, figurando como sujeito poético observamos no texto, cumprindo estas funções, as de sujeito poético e gramatical, uma reiterada lamentação representada pelo substantivo comum “choro”. Esse “choro”, ora tornado sujeito, ora espaço poético, que parece existir em todos os lugares aparentes no texto, não tem, entretanto, enquanto sujeito, nenhum predicado que o qualifique, nem ações que o movam. É antes um sujeito estático, como se apenas existisse, em um espaço-tempo constituído de imagens que, por um lado coisificam a “África”, mas, por outro, a valorizam, a personificam e lhe imprimem densidade, contradições e vigor.

O ritmo convulsivo, provocado pela quase completa ausência de pontuação e por uma organização frasal não-linear em que a sequência sujeito-objeto praticamente não é seguida, potencializa a sensação de “choro” e recorda as batidas dos tambores ancestrais, comunicando, convocando a comunidade “africana” a uma luta cujos motivos encontram-se delineados no próprio corpo do poema, na “quase” ausência de um sujeito poético, na coisificação da “África”, esta tornada complemento nominal do sujeito “choro”.

Nas duas primeiras estrofes, para além da convulsão rítmica provocada pela ausência de pontuação e pela não-linearidade sintática, observamos ainda a reiteração de palavras e idéias que ocorrerão ao longo de todo o poema. Essa reiteração pode ser compreendida como mais uma maneira de atualizar aspectos da tradição oral africana. As palavras choro e África, por exemplo, só nessa primeira estrofe de sete versos, são repetidas quatro vezes cada uma, configurando um embate, uma espécie de “disputa” da qual parece depender a descoisificação da África, a sua afirmação enquanto sujeito histórico pleno. O embate se complementa com ideias, não antitéticas em si, mas, valorativamente contraditórias: “bataques”, “sorrisos”,

“fogueira” e “trabalho”, constantes de um polo semântico positivo, são contrapostos a “choro”, “olhos traidores”, “ambições” e “sarcasmo”. O mesmo embate semântico prosseguirá sendo reforçado na contraposição de expressões como “alegria imortal”, “magia poderosa” e “vida jorrante”, contra “sempre o choro”, “círculo das violências” e “hemorragia (...) das feridas”, na segunda estrofe.

Nessa estrofe, no entanto, apesar de o “choro” permanecer subjacente, recuperado pelo reiterado termo “mesmo”, ao longo dos seus quatorze versos, são as imagens positivas que ganham destaque, configurando, a partir de imagens da natureza e da citação do trabalho humano construtivo, um espaço de harmonia, beleza, fertilidade e esperança, que contém uma das mais visíveis valorizações da África.

Nas estrofes três e quatro, entretanto, essa valorização parece, por um instante, perder espaço para as imagens negativas. Estas últimas, por sua vez, podem ser vistas como motores, impulsionadoras dos sonhos diurnos do sujeito poético que não apenas convocarão à luta (explicitando seu papel de liderança intelectual), como projetarão, em contrapartida às imagens negativas, uma África sem violência, sem lágrimas, através do apelo ao trabalho construtivo e ao amor.

O embate entre a coisificação da África e sua valorização enquanto sujeito, para além das imagens (positivas *versus* negativas) e da pontuação, que só aparece ao final do poema, sugerindo a retomada do autocontrole, o fim do choro convulsivo e das lamentações, a disputa encontra via de expressão também na ausência quase total e na substantivação dos verbos existentes. Estes, quando aparecem, ou estão substantivados ou estão postos no gerúndio, no infinitivo ou no particípio, desvirtuando, de certa maneira, o que se pode chamar de “identidade verbal”, a capacidade que os verbos têm de nomear e expressar ações. Mesmo nos últimos versos, quando os verbos *ser* e *ter* aparecem na voz ativa e não estão substantivados, sendo verbos de ligação, mais uma vez deixam de configurar ações.

Da ausência de sujeito, ou pelo menos de um sujeito ativo – pois o termo choro ora comporta-se como espaço, ora como sujeito e este, como já observado, não vem acompanhado de verbos - chega-se ao final do poema com um sujeito poético explícito e coletivizado (expresso pelo pronome pessoal nós), indicando um possível vencedor dos embates ora expressos no texto, apresentando caminhos e possibilidades de autoafirmação e valorização da “africanidade”. Neste caso, portanto, coletivizar-se e valorizar-se podem ser compreendidas como partes de um mesmo processo. É a palavra poética - com seu ritmo, sua

cadência e seu poder de nomear para mudar - agindo na formalidade do texto e buscando, com isso, atuar nos espíritos e predispor-los à luta em prol de um mundo melhor.

Contribuem para a coletivização do sujeito poético, também, a enumeração de espaços-tempos que vão configurando, pela soma, um sujeito coletivo.

Embora não pareça haver marcações explícitas do tempo, um fundo histórico permanece subjacente no texto, sugerindo o momento de luta pela libertação de um povo. O sujeito poético coletiviza-se, o continente africano é valorizado e reconhecemos nessa valorização uma proposta de unidade (sendo o contrário também verdadeiro: na proposta de unidade, reconhecemos uma valorização da africanidade). Para além disso, aspectos da tradição oral africana são atualizados, no ritmo (de tambor e choro), na reiteração de ideias e termos e na deliberada intenção de nomear para mudar (atualização do poder mágico da palavra).

A questão da utopia está também representada pela negação de um presente violento, na expressa convocatória à luta, no tom assertivo da última estrofe – que sugere uma recuperação do autocontrole e uma vitória sobre os embates postos ao longo do texto.

Como vemos, embora a partir de pontos distintos, os quatro poemas analisados parecem apresentar sentidos muito semelhantes. O destaque nos poemas “*Bayete*” e “Choro de África”, por exemplo, pareceu repousar sobre a apresentação de um estado que demandaria a guerra, a liderança intelectual e a projeção de utopias revolucionárias, enquanto que “*Depressa*”, de Agostinho Neto, aproxima-se mais do tom de convocatória, assemelhando-se, nesse aspecto, mais ao poema “*Nossa Voz*”, com seu tom exortativo-musical.

Os quatro poemas lidos (“*Bayete*”, “Choro de África”, “*Nossa Voz*” e “*Depressa*”) se complementam, na medida em que os dois primeiros apresentam cenários de violência física e simbólica, contribuindo para desfazer a cumplicidade e a ignorância necessárias para esta última, enquanto que “*Depressa*” e “*Nossa voz*” propõem a organização, a reviravolta, a ofensiva, o basta.

Ambos os autores parecem ter transformado o seu poema em arma de guerra. Seja através da ironia, através da descrição de um presente opressor, através da projeção de utopias contrárias a este presente ruim ou, simplesmente, através da direta incitação à luta.

Quanto à tradição oral, vemos que “*Bayete*”a atualizou, principalmente através do tom

de oração e da antifonia. Em “Nossa voz” e “Depressa”, esse papel ficou por conta, especialmente, do tom declamatório e da reiteração de verbos e de ideias. Por último, o mesmo resultado de atualização de aspectos da tradição oral africana foi conseguido no poema “Choro de África”, através do uso de imagens e da utilização de um ritmo convulsivo que funciona, por vezes, como um tipo de ideofone, expressando choro e batuques.

A valorização da África deu-se, nos poemas de Noémia, principalmente, com base no orgulho da moçambicanidade personificada em Knopfli e Craveirinha. Em Neto, esta valorização ocorreu principalmente com base na referência a uma natureza exuberante e através de estratégias semânticas e sintáticas, como, por exemplo, na colocação de uma estrofe, no poema “Depressa”, onde os verbos perderam a força para que o substantivo próprio (África) pudesse se destacar, ligado a um adjetivo (gloriosa).

Por fim, quanto à coletivização dos sujeitos poéticos, em “*Bayete*”, deu-se de forma bastante sutil, enquanto que, em “Nossa Voz”, “Depressa” e “Choro de África”, chegou a explicitar-se formalmente com o uso da primeira pessoa do plural.

Assim, verificamos em todos os textos, “*Bayete*” e “Nossa Voz”, de Noémia de Sousa, “Depressa” e “Choro de África”, de Agostinho Neto – ainda que de formas distintas –, a presença das constantes poéticas típicas do que denominamos **lirismo de libertação**: a presença do sujeito poético coletivo, a valorização da Negritude (representada pela valorização da África), atualizações da tradição oral africana e a presença de desejos utópicos, sonhos diurnos de um mundo mais justo.

### 3.0 Lirismo de libertação no Brasil

#### 3.1 A guerra sob o signo do narcotráfico: crime, racismo e luta de classes

Para o termo *guerra*, parece não haver, no meio acadêmico atual, uma definição única que sirva para todos os eventos considerados como tal, ao longo da história. Tatiane Moura (2007) nos apresenta uma, entre tantas outras tipologias de guerras, que contrapõe as chamadas “velhas guerras”, as tradicionais, interestatais, às “novas guerras”, as conhecidas guerras civis. Nosso interesse em sua tipologia, entretanto, repousa no fato de que esta autora nomeia ainda um outro tipo de guerra a que chamou de “micro” ou “novíssimas guerras”:

Atualmente estamos perante a disseminação ao nível global, de outro tipo de conflitualidade violenta, que tem emergido nas entrelinhas de outros tipos de guerra, a que arriscamos chamar de micro ou *novíssimas guerras*. Com o aumento de visibilidade e impacto destas “novíssimas” guerras, altera-se também profundamente a forma de olhar os fenômenos da guerra e da violência armada nas Relações Internacionais, focando a interligação entre mecanismos e expressões simultaneamente localizados e globalizados. Trata-se da disseminação da violência armada a uma escala cada vez mais micro, que tem como cenários privilegiados as periferias de grandes centros urbanos situados em países em paz formal, e que tem como atores (quer vítimas diretas quer agentes da violência) jovens do sexo masculino, a maioria pertencente a classes sociais marginalizadas. Apesar da sua manifestação a uma escala micro ou local, estas *guerras* são um fenômeno mundial, tanto pela sua disseminação global como pela sua dependência e articulação com contextos considerados de guerra e pós-guerra (grifos da autora).

(MOURA, 2007:29)

Para esta autora, essas *microguerras* distinguem-se da simples criminalidade de larga escala, pois, segundo ela, se olharmos apenas do ângulo interno de um país, veremos provavelmente somente um cenário de alta criminalidade, sem objetivos políticos, mas se verificarmos sua relação com contextos internacionais veremos que estamos diante de conflitos de tipo novo, disseminados à esfera global.

Entretanto, as “novíssimas guerras” referidas por Moura não são tão novas assim. De

acordo com vários autores como Sérgio Adorno<sup>9</sup> e Jeremy Rifkin (1995) outros países latinoamericanos e mesmo os EUA, além de vários países europeus, desde meados da década de 1950, viveram as chamadas situações de “paz formal” e violência incontrolável, concomitantemente. Na realidade, esses conflitos parecem ser parte do ônus neoliberal: diversos estudos demonstram que a associação entre grandes massas empobrecidas e ausência do Estado (e toda sua infraestrutura de controle e garantias mínimas) tende a contribuir para o surgimento desse tipo de conflito:

Embora o crescimento da criminalidade urbana seja matéria controvertida, as estatísticas oficiais de criminalidade, base sobre a qual se realizam diagnósticos, avaliações, análises e estudos científicos estão apontando no sentido de uma tendência mundial, desde os anos 50, para o crescimento dos crimes e da violência social e interpessoal, ainda que as taxas indiquem sensíveis declínios no curso da década de 1990, sobretudo nos Estados Unidos, ao que parece estimuladas em parte pelo desenvolvimento econômico, pela redução do desemprego, pela expansão do mercado consumidor e do bem-estar, ao lado certamente dos efeitos provocados por inovadoras políticas de segurança<sup>10</sup>.

Assim, acreditamos que tanto estas microguerras, os conflitos armados que ora ocorrem nas periferias dos grandes centros urbanos, quanto a resposta governamental a essa situação (e mesmo a sua ausência), são apenas expressões de uma guerra maior a que, doravante, chamaremos “de contenção”.

### **3.2 Em preto e branco**

No Brasil esta “guerra de contenção” possui nuances étnicas calcadas em processos históricos (políticos e econômicos) que foram, aos poucos, desenhando os cenários da atualidade.

De acordo com Clóvis Moura (1988), deu-se, no Brasil um projeto de formação populacional que visava ao embranquecimento da população brasileira por meio da mistura interétnica, através da criação de leis segregacionistas e de estratégias de “imobilismo social”. Para o sociólogo, “a filosofia do branqueamento não tem ética social” (1988:99) e permanece até a atualidade em um “continuum discriminatório, que se iniciou com as Ordenações do

---

<sup>9</sup> <http://www.scielo.br/pdf/soc/n8/n8a05.pdf>; acesso em 04/01/2011.

<sup>10</sup> Idem 9.

reino e prosseguiu nos representantes das classes dominantes até hoje” (1988:80):

O negro urbano brasileiro, especialmente do Sudeste e Sul do Brasil, tem uma trajetória que bem demonstra os mecanismos de barragem étnica que foram estabelecidos historicamente contra ele na sociedade *branca*. Nele estão reproduzidas as estratégias de seleção estabelecidas para opor-se a que ele tivesse acesso a patamares privilegiados ou compensadores socialmente, para que as camadas brancas (étnica ou socialmente brancas) mantivessem no passado e mantenham no presente o direito de ocupá-los. Bloqueios estratégicos que começam no próprio grupo família, passam pela educação primária, a escola de grau médio até a universidade; passam pela restrição no mercado de trabalho, na seleção de empregos, no nível de salários em cada profissão, na discriminação velada (ou manifesta) em certos espaços profissionais; passam também nos contatos entre sexos opostos, nas barreiras aos casamentos interétnicos e também pelas restrições múltiplas durante todos os dias, meses e anos que representam a vida de um negro.  
(idem, 1988:8)

Um dos resultados de séculos de discriminação é a presença maciça da população negra nas favelas e outros lugares de extrema pobreza. Podemos considerar que, nesses lugares, à estratégia do imobilismo social, citada por Moura, soma-se o alto número de óbitos entre a população negra, devido a causas externas, como reforço a essa política de embranquecimento.

Os dados do Núcleo de Estudos da Violência da USP – NEV<sup>11</sup> apontam que, no período entre 1980 e 2002, foram registrados um total de 696.056 óbitos por homicídios no Brasil. Crianças e adolescentes de 0 a 19 anos correspondem a 16% (110.320) desse total, sendo que a maior parte das vítimas encontrava-se na faixa etária entre 15 e 19 anos, grupo que concentra 87,6% (96.588) dos casos e cerca de 5% (5.610) refere-se a crianças com até nove anos de idade.

A pesquisa intitulada *Homicídios de Crianças e Jovens no Brasil: 1980-2002* mostrou ainda que a maioria das vítimas vivia em locais onde existe carência de direitos socioeconômicos, locais pobres, por assim dizer, e demonstra que o Brasil lidera em número de homicídios de jovens entre os chamados países “sem guerra interna”.

É preciso considerar que o período que vai de 1980 a 2002 é justamente o período que antecede o lançamento do álbum *A peste negra*, do grupo Clã Nordestino, tendo sido, no Brasil, o momento histórico de nascimento e afirmação do *Hip Hop*. São Paulo liderou esse movimento, mas, como atesta a existência do Clã Nordestino, o *Hip Hop* cresceu paralelamente aos problemas sociais do país – e não parece haver coincidência entre esses

---

<sup>11</sup> [www.nevusp.org/downloads/down095.pdf](http://www.nevusp.org/downloads/down095.pdf) acesso em 07/12/2010

dois fatos, mas antes, uma relação dialógica de causa e consequência.

### 3.3 Uma guerra contra pobres

O assassinato do juiz Alexandre Martins de Castro Filho, em 2003, no Espírito Santo, parece ter servido de estopim para que o discurso oficial, na figura do Presidente da República, desfizesse as dúvidas a respeito da existência de uma situação bélica, declarando, publicamente, uma guerra “contra o crime organizado e contra o narcotráfico neste país”.<sup>12</sup> Assim, tendo sido aparentemente nomeada como uma guerra contra o crime organizado (cujos conflitos entre diferentes facções, em última análise, receberam o nome de “micro” ou “novíssimas” guerras) paulatinamente esse combate ao crime foi sendo utilizado para justificar a continuidade da ação truculenta e mortal da polícia nos bairros pobres.

Para Adriana Facina e Mardonio Barros:

(...) trata-se de uma guerra contra os pobres, recrudescida em tempos neoliberais nos quais a contrapartida da criação de uma sociedade do desemprego é a necessidade das classes dominantes ampliarem não somente os meios para obtenção do consenso, mas também os instrumentos coercitivos que mantenham os oprimidos sob controle.<sup>13</sup>

Segundo esses autores, o documentário *Notícias de uma guerra particular*, de 1997, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, e o filme *Tropa de Elite*, do cineasta José Padilha, trazem à superfície uma tese que encobre a realidade e vem ganhando fôlego e pautando as políticas de segurança pública do Estado, a tese de que vivemos num estado de guerra entre, de um lado, o Estado e os “cidadãos de bem” e, de outro, os bandidos/traficantes. Segundo Facina e Mardonio, não se trata de qualquer guerra, mas sim de uma guerra total que, nos moldes da “guerra ao terror” empreendida por Bush, justificaria a

---

<sup>12</sup>[http://www.istoe.com.br/reportagens/23195\\_O+CONTRA+ATAQUE?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage](http://www.istoe.com.br/reportagens/23195_O+CONTRA+ATAQUE?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage) acesso em 30/12/10

<sup>13</sup> <http://www.scribd.com/doc/348208/Tropa-DA-elite>) acesso em 10/02/2010

suspensão dos direitos humanos e legitimaria práticas ilegais como torturas e execuções sumárias com base na ideia de que elas são necessárias para garantir a segurança pública. Os autores lembram ainda que o “estado de exceção”, na verdade, é a regra sob o capitalismo, e que não pode prescindir, sobretudo em sociedades desiguais como a brasileira, do trato brutal com os de baixo.

A necessidade de conter (e mesmo eliminar) os pobres é o objetivo [real] dessa guerra particular ou privada e, nesse contexto, uma tropa de elite se configura como uma tropa DA elite (grifo dos autores), necessária para garantir a ordem e o respeito à propriedade privada. Isso explica porque 100% das operações do BOPE são realizadas em favelas. Todos esses níveis se articulam em torno da naturalização da ideia de que vivemos num estado de exceção, uma situação atípica que demandaria regras também atípicas para sua solução. Essa naturalização permite um relativismo de valores e práticas, de direitos e garantias no que dizem respeito à dignidade da vida humana. Falar em direitos humanos não faz nenhum sentido num estado de coisas que institui valores desiguais para as vidas humanas de acordo com critérios como cor da pele, e mesmo idade, já que os jovens pobres e negros são hoje as principais vítimas de homicídios, bem como formam a maioria da população carcerária do país.<sup>14</sup>

Por fim, as palavras de George Orwell (1974), embora advindas de um trecho de narrativa de ficção, sintetiza o que vimos pensando acerca da realidade brasileira: por trás de uma declaração de guerra contra “o crime organizado”, reconhecemos uma estratégia de contenção às pessoas pobres/negras. O resultado esperado desta guerra é a manutenção da pirâmide social brasileira estável e intacta:

“A guerra é travada, pelos grupos dominantes, contra os seus próprios súditos, e o seu objetivo não é conquistar territórios, nem impedir que os outros o façam, porém manter intacta a estrutura da sociedade” (ORWELL, 1974:187).

Por último, vale ressaltar que podemos reconhecer no encarceramento, na morte e criminalização de pobres e da pobreza, e na histórica identificação de homens negros (especialmente os jovens) como “potencialmente perigosos” (Wissenbach, 1998:16) um contexto que guarda semelhanças tanto com o que pudemos depreender das leituras realizadas dos poemas de Noémia de Sousa e Agostinho Neto, como com a história de Angola e Moçambique, no sentido de que foi comum, principalmente durante e no período que antecedeu o processo de libertação, o aprisionamento dos jovens, os assassinatos, a supressão ou inexistência de direitos civis para os povos autóctones. O colonialismo também

---

<sup>14</sup> <http://www.scribd.com/doc/348208/Tropa-DA-elite> acesso em 10/02/2010

empreendeu esforços bélicos para perpetuar suas estruturas, além de instituir “valores desiguais para as vidas humanas de acordo com a cor da pele”, como apontaram Facina e Mardonio, com relação ao Brasil.

Nas análises a seguir, veremos essas e outras questões expressas nos poemas do Clã Nordestino e de Landê Onawale, a partir das estratégias poéticas particulares de cada autor. Veremos que o lirismo aqui, a exemplo do encontrado nos africanos Agostinho Neto e Noémia de Sousa, é chamado “de libertação” porque nele é recorrente uma série de constantes poéticas que se ligam às intenções libertárias de seus autores.

### **3.4 Clã Nordestino: dois poemas exemplares**

Para a análise dos textos do Clã Nordestino, devemos propor uma compreensão de sujeito poético que dê conta da gradação flutuante que se observa na voz que fala no poema. Embora o sujeito encontrado seja, ou coletivo, ou coletivizado, pode-se dizer que no estilo *rapper* de fazer poesia, é muito comum a equivalência entre as vozes do sujeito poético e do autor. Uma das possíveis explicações para este fato reside na característica fortemente social que o rap e seus protagonistas adquiriram no Brasil. Durante as décadas de 1980 e 90, os shows de rap foram verdadeiras sessões de aconselhamento, reivindicação de direitos e protestos, mescladas com celebrações da Negritude. A legitimidade de quem “cantava” estava baseada em sua vivência. Assim, a experiência de vida dos *rappers* era de suma importância naquele momento.

Este fato fortalece a hipótese de que a voz do sujeito poético, no rap, tende a confundir-se com a voz do poeta, mais frequentemente do que na poética dos “escritores tradicionais”. Assim, embora nos textos dos autores estudados também seja possível identificar sonhos e angústias dos autores nas vozes dos sujeitos poéticos, esta presença autobiográfica costuma ser bem menor que no caso dos textos do grupo Clã Nordestino.

Começemos nossa análise com o poema “Toada do clã”<sup>15</sup>:

---

<sup>15</sup> Este e outros poemas (letras) do grupo foram transcritos, pois não há registro de publicação destes, nem mesmo na internet. Lamartine (Negro Lamar) contribuiu explicitando alguns trechos. Os que

### Toada do clã

(Introdução cantada por um convidado:  
Não fale mal do Clã  
perto de mim  
essa rapaziada pesada  
que canta assim  
Clã Nordeste é rima revolucionária  
que Deus abençoou.  
Se a revolução fosse um jardim  
Clã Nordeste era uma flor)

*Pickups*, matracas, *scratz*, pandeiros  
Clã Nordeste, a peste negra do nordeste, anuncia  
reverencia suas raízes, negras raízes,  
revolução, [como a noite hip hop meu boi bumba feliz].

Eu quero ver esse povo cantar e dançar com motivos  
eu quero ver esse pai, essa mãe, de periferia, estampar um sorriso  
na boca da noite – noite de mandinga  
coisa de terreiro na virada da figa  
[Chagas Cantador], mostra teu valor na toada, na rima  
Revolução socialista, nosso objetivo.  
Lá vai:

Refrão: Lá vai o meu batalhão pesado  
vixe, vixe, vixe! Clã!  
No passo e no compasso, do jeito que eu mandar  
é só no veneno!

Preto Ghóez, ladrão na prosa e no verso  
entoa a canção que manda a burguesia pro inferno.  
Eu falo sério quando eu digo que o inferno é aqui, burguês,  
das colunas sociais pro xadrez.  
Destino de todos vocês.  
Na rima dos meus versos tem tambores ancestrais  
por isso quando eu canto a guerra, periferia ouve a paz.  
Noite de lua cheia, arde na fogueira mais valia e vaidade.  
No lombo do meu boi tem um céu todo estrelado.  
Sou maquinista da locomotiva  
batalhão pesado da periferia.  
Lá vai:  
(refrão)

Capoeira gingou, levou  
a tristeza pra longe daqui.  
Você tá convidado, então venha sorrir

a locomotiva [da figa] vai partir.  
Tambor de mina de crioula, quadrilha,  
maracatu, candomblé, alegria.  
No canto do poeta, nos passos do brincante,  
fazer a coisa certa, na força do levante.  
A esperança vence o medo  
já não é segredo:  
os pobres, com os pretos, pelos pobres, para os pretos.  
Só quem é, é.  
Jamais vai esquecer.  
Saudoso Mestre Coxinho, essa homenagem é pra você.  
(refrão)

Maioba, ribamar, maracanã,  
santíssima trindade do sotaque de mataca  
tenho o dom  
coisa de preto velho guerreiro  
a foice e o martelo grafitada no pandeiro  
derradeiros versos, sucesso na quebrada  
na voz do cantador eu ouço a mãe África.  
Quantas noites trágicas me trouxe o grilhão,  
quantas noites mágicas, noites de São João.  
Hoje qualquer mina pode ser a catirina,  
basta sonhar com a alma nordestina.  
Deixa o santo baixar quando ouvir o meu apito  
Batalhão pesado que liberta o meu espírito  
(Refrão)

(Cantador convidado: o meu arrastão, agora vou dominar  
saia já da frente que o clã Nordestino vai passar.)

(CLÃ NORDESTINO, 2003)

Este poema apresenta-se como um poema-festa que recria uma comunidade periférica idealizada como uma comunidade tribal, com alguns de seus personagens (os artistas, a religiosidade e os moradores comuns) em suas melhores facetas – a de resistência festiva - que não deixa de apresentar palavras-chaves para que os espíritos despertem para a luta. É um poema-convite para a festa da cultura popular e também para a luta armada. Como os poemas “Depressa” e “Nossa Voz”, de Agostinho Neto e Noémia de Sousa, respectivamente, a “Toada do clã” é um cântico de preparação para a guerra em que os cantadores/sujeitos poéticos, no ritmo bem marcado do poema, expõem seus sonhos, seus desejos, suas crenças e seus convites.

O atropelo das aliterações em “p”, “k” e “r”, que recordam os ideofones bantos (MATUSSE, 1998) também encontrados, embora distintamente, nos poemas de Agostinho

Neto e Noémia de Sousa, logo no início do poema, quebram a singeleza monótona dos sons introdutórios anunciando a “Peste Negra” com a força que esta deve ter:

(Introdução cantada por um cantador convidado)  
Não fale mal do Clã  
perto de mim  
essa rapaziada pesada que canta assim  
Clã Nordestino é rima revolucionária  
que Deus abençoou  
se a revolução fosse um jardim  
Clã Nordestino era uma flor  
(Primeiro verso do poema:)  
**Pick up's, matracas, escratz, pandeiros**  
(grifo nosso)

É o anúncio de uma existência revolucionária que procura caracterizar quem é e o que deseja a periferia - essa, como disse, idealizada como se fosse uma aldeia. Esse primeiro verso é também o início de uma estrofe-saudação que recorda as saudações presentes nas epopeias e aproxima o texto do gênero épico. Mas, enquanto Camões saudava os reis e musas da tradição greco-romana, o grupo Clã Nordestino saúda suas negras raízes.

A segunda estrofe do poema faz a apresentação do escritor, compositor e *MC* (mestre de cerimônia) Preto Ghóez. Há, nela, outra vez, uma estreita relação entre som e sentido na medida em que, mais uma vez, o processo de aliteração, mais difuso, faz disparar as metralhadoras” que irão pôr ordem no “terreiro”:

**“Preto Ghóez, ladrão na prosa e no verso  
entoa a canção que manda a burguesia pro inferno”**

Outras aproximações semânticas ficam por conta das rimas internas e externas. *Ladrão* rima com *canção* e *verso* rima com *inferno*. O desejo capital de obter tudo o que é do dominador traduz-se nesses versos, magistralmente, quando a poesia se faz arma nas mãos do sujeito poético “ladrão” e, assim, a recorrente cena do latrocínio diariamente noticiada pelos jornais brasileiros é representada no poema quando o sujeito é esse “ladrão na prosa e no verso” e “entoa a canção que manda a burguesia pro inferno”. Rouba-se aí a língua do dominador e a sua literatura, cujo acesso é ainda muito restrito a uma elite econômica e cultural. Rouba-se o que há de valor e mata-se o seu dono. O poema faz-se arma e, tal qual ocorrera nos poemas analisados de Agostinho Neto e Noémia de Sousa, dispara seus versos-tiros em direção à burguesia “inimiga”.

Trata-se da representação de uma reviravolta. Uma espécie de saqueamento das armas

daqueles que estão em posição de dominadores. Uma vez que a língua é tornada arma de guerra, volta-se contra o seu “dono” original e tende a enfraquecê-lo e matá-lo. O ódio entre os ditos burgueses e proletários, tantas vezes noticiado e traduzido por roubos, sequestros e assassinatos, é transplantado para a literatura, num poema-canção que se pretende poderoso e, epicamente, realiza em seu corpo mais uma batalha.

As batidas que se ouvem na música, e repetem-se no poema inteiro, mesmo quando lido e não cantado, contribuem para a representação da cena de latrocínio quando dão corpo sonoro, de forma insistente, ao engatilhar e disparar de armas. Os versos a seguir estão dispostos segundo a sua pronúncia na música – que casa com a base musical e obedece à batida reconhecida mundialmente como característica do estilo rap: tum-tum-tá.

“Preto Ghóez ladrão	<b>tum-tum</b> (preto-ghóez) <b>tá</b> (ladrão)
na prosa e no verso	<b>tum-tum</b> (na-prosa-e-no) <b>tá</b> (verso)
entoa a canção	<b>tum-tum</b> (entoa-a) <b>tá</b> (canção)
que manda a burguesia	<b>tum-tum</b> (que-manda-a burgue-) <b>tá</b> (-sia)
pro inferno	<b>tum-tum</b>

A canção entoada expressa a luta de classes acontecendo na música, na literatura e nos noticiários da vida real, pois o rap – este sólido que nos anos 90 ainda não havia se desmanchado no ar – ainda representava uma ameaça contra o poder instituído, dado o seu poder de mobilização de milhares de jovens negros e negras, jovens artistas, pobres, presidiários e ex-presidiários, à revelia da grande mídia.

Na terceira e quarta estrofes, a cultura popular brasileira, de matriz africana, é a protagonista apresentada. A festa é mostrada como possibilidade de união para a rebeldia “com causa”: “no canto do poeta, nos passos do brincante, fazer a coisa certa na força de um levante”.

E a guerra, na paz da festividade, é declarada. Ou, paradoxalmente, o seu contrário: a paz, em meio à guerra em que vivem as periferias brasileiras, tem seu lugar no espaço-tempo da festa:

na rima dos meus versos tem tambores ancestrais.  
Por isso enquanto eu canto a guerra, periferia ouve a paz.

E é através da semelhança sonora e da repetição dos sons que os iguais (inimigos da burguesia: os *ancestrais* rimando com a palavra *paz* da citação anterior) são delimitados:

“os pobres, com os pretos, pelos pobres, para os pretos  
só quem é, é.”

Essas palavras são entoadas como mantras na marcação de um ritmo festivo que permite que o paradoxo da canção alegre, cuja temática inclui dor, ódio e revolta, seja estabelecido.

Essa canção do Clã Nordeste, de preparação para a guerra, pretende, com insistência, atualizar aquele dom sagrado de atuar nos espíritos, característico da tradição oral africana – e que já fora apontado nos demais autores objeto deste estudo –, predispondo os indivíduos à luta, à movimentação, em versos em que se ouvem os tambores – outra referência à oralidade – e o chamado para a guerra, mas também para o sonho e para a festa.

E quando o mantra *dos pretos pelos pretos para os pretos com os pretos* é entoado, fica evidente outra vez, no poema, o desejo, de que essa lírica ocidental, repleta de referências ao continente africano, seja, como a Palavra de *Maa Ngala*, um dom divino, capaz de interferir tanto no mundo físico, quanto no mundo invisível (através da força vital invocada na cadência, no ritmo das palavras recitadas).

O poema “Eu sou + eu”, nesse sentido, também nos parece exemplar, uma vez que pode ser lido como uma possível resposta à situação de opressão, ao contexto de guerra já referenciado.

### **Eu sou + eu**

Eu sei que morte é mais forte,  
mas por sorte sou preto do norte  
e a minha hora ainda não chegou  
o que passou passou. Ficou pra trás  
Errei, eu sei, usei, vendi, contribuí.  
E quantos manos, chegados meus,  
viciiei, ajudei a destruir.  
E quantas minas apaixonadas  
usei, abusei, magoei, desiludi.  
E quantas vezes no trampo  
abafei o pranto,  
peleguei, me humilhei  
calei e consenti.  
Me omiti.  
Não sabia quem eu era  
e hoje eu sei quem sou.  
Olhava nos olhos e não reconhecia  
a besta fera que se travestia

de doutor. Paletó e gravata.  
Dignidade é uma farsa.  
Sangue do trabalhador brindado numa taça.  
Sangue de Jesus te repreenda, burguês!  
Uma oferenda ao diabo, uma prece ao rei dos reis.  
Duas caras é teu codinome.  
Burguesia parasita, não tem sexo, não tem cor, não tem religião.  
Mas Preto Ghóez ladrão  
descreve o seu destino:  
pé de borracha gringo  
quebrou na quebrada no domingo

Sorri burguês cínico!  
Pro veneno periférico não existe anti-ofídico.  
Dia fatídico,  
linchá-lo pra nós é um dever cívico.  
Vou te meter no paredão, safado.  
O meu sangue já subiu  
sua casa já caiu  
vou te mandar de volta pra puta que te pariu.  
Safado.  
Você é um homem ou um rato?  
Nem adianta rugir, fugir.  
Nem me dei conta de quantos leões já abati.  
Bate no peito sente orgulho de dizer  
que é de origem pobre,  
que é de origem humilde.  
Eu faço votos que esse verme cruze comigo,  
olho no olho, mão no cano, eu não me engano, eu não vacilo.  
Eu sou mais eu, sistema!  
Cara a cara, frente a frente, eu sou problema.  
É tipo um muçulmano preto, dançando break em NY.

(refrão)

É minha lei, é minha questão. Virar esse mundo, cavar esse chão. Não me importa saber se é terrível demais. Quantas guerras terei que vencer por um pouco de paz, se amanhã, esse chão que eu beijei for meu leito e perdão.

Peito aberto pro mundo imundo,  
é certo, que quem cala consente,  
[mas que esses por vez não fala]  
por medo das balas  
dos gambés que não respeitam as caras  
dos caras daqui da área.  
Generalizam: Vagabundo, encosta na parede!  
Mas eu aviso: sangue de vingança, insaciável sede,  
gambé é peixe, caiu na rede, eu sento o dedo.  
Todo militar é um parasita,  
*anarcopunks* falam, embaixo eu assino.  
Corte marcial tem nome, Clã Nordeste.  
Generais, coronéis, capitães e toda essa corja de ladrões  
estupradores, assassinos.

Chegou a hora de engatilhar o raciocínio.  
Ditadura, tortura, latrocínio,  
eu não me esqueço,  
mas eu lamento.  
E quanto tempo se passou, nada de julgamento?  
Sorridente, sobe a rampa, o canalha,  
vai ser condecorado, vai receber medalhas.  
Eu faço votos que esse verme cruze comigo.  
Olho no olho, mão no cano, eu não me engano,  
eu não vacilo.  
Eu sou mais eu, sistema.  
Cara a cara, frente a frente,  
eu sou problema.  
É tipo um moleque no morro do Rio  
com um fuzil na mão.

(Refrão)

Não puseram fogo na cruz.  
Daqui não vejo nenhum de capuz.  
Muitos deles, falam em nome de Jesus.  
*Ku Klux Klan*, cruz credo.  
Tio Sam, Satã, Nero.  
Criminosa mídia, judia do meu povo.  
Abravanel, Marinho, SBT, Rede Globo.  
Filhos da puta, lacaios do capital estrangeiro.  
Topa tudo por dinheiro, mano?  
Entrou pelo cano.  
A dignidade de um país inteiro  
Planalto Central, um puteiro,  
um chiqueiro, reduto de fuleiro.  
(de boas intenções o inferno está cheio)  
Direita pra direita, falsa esquerda, pelegada,  
verás que satanás enfraqueceu, baixou a guarda.  
Clã Nordeste, golpe certo.  
Filho da puta burguês  
pro teu deus eu não me ponho de joelhos.  
Pelo contrário, otário, assim quero vê-lo,  
numa prece, numa súplica, num apelo,  
desespero, foi em vão.

(Participação Especial do grupo Código Moral:)

Não dancei com flores, não chorei suas dores.  
Não vou mentir, eu sorri vendo televisão.  
Me diverti quando vi as torres no chão.  
A grande águia de joelhos, com medo,  
já não é segredo.  
Ave de rapina também tem os seus tropeços.  
Esse é o preço, custe o que custar.  
Hora do pesadelo, a hora é de acordar.  
*serial killer* do governo, pronto pra matar.  
*Ice man*, *1 da Sul*, nos tambores da garganta,

novo quilombola em defesa de Alcântara.  
Contra a Alca, minha rima incendeia,  
vermelho, azul, as estrelas da bandeira.  
capitólio, pentágono, dama da liberdade,  
racismo, achismo, América [*wear for life*]  
ah aha aha ah!  
pros cafundó do judas,  
filho da puta, vai,  
carrega tua cruz, Barrabás.  
[Ah! Sou de] palmares  
Sou de Gênova, sou lá do Capão,  
sou palestino, nordestino, do Maranhão.  
Eu sou da norte, eu sou da sul,  
eu sou da leste, eu sou da oeste  
eu sou do *Hip Hop*,  
meu conceito é moral.  
Guerrilheiro, ativista  
rap nacional. Amém.  
É tipo uma menina palestina com pedras na mão  
lutando contra os tanques de Ariel Shaaron.  
(CLÁ NORDESTINO, 2003)

Trata-se de outro texto escrito no limiar da vertente culta da língua portuguesa, uma vez que, embora a grafia e mesmo a sintaxe tendam à oficialidade, no que toca à semântica, o texto esta repleto de termos cujo significado é alheio à variante normativa, chegando a apresentar, além de gírias, um vocabulário de baixo calão - que reforça o tom de oralidade. Em muitas passagens, o texto torna-se menos poético e mais referencial, didático e até mesmo panfletário – o que é plenamente compreensível, dadas as características do gênero *rap* – estilo musical que, no Brasil, revestiu-se de um teor social que mescla arte e militância, artista e ator social – o que parece contribuir também para que, do ponto de vista da elaboração poética, haja altos e baixos, maior ou menor elaboração. O didatismo, presente nos textos, reforça também seu parentesco com a literatura oral tradicional africana, na medida em que, como veremos, o poema conta histórias com intenções de ensinar valores e atitudes.

Assim, a primeira estrofe do poema “Eu sou + eu” sugere a reconstrução gradativa de um cenário onde imperam atitudes conflitantes, violentas e autodestrutivas. Os três primeiros versos do poema, com especial apoio das rimas internas e externas (morte/forte/sorte/ “preto do norte”) que, apesar da identidade sonora, são contrapostas – uma vez que a **morte** do primeiro verso é adjetivada como **mais forte**, mas a **sorte** está no segundo verso, ao lado do sujeito poético, um **preto do norte** - caracterizam uma luta primordial, do sujeito contra a

morte, pela sobrevivência:

Eu sei que a **morte** é mais **forte**, (morte forte)  
mas por **sorte** sou **preto do norte** (sorte, preto do norte)  
e a minha hora ainda não chegou  
(grifo nosso)

Logo em seguida, os versos sugerem que, uma vez que essa luta ainda não teve um vencedor, cabe ao sujeito poético mirar o passado de frente para que o “que ficou pra trás” não ouse, no futuro, se repetir: “O que passou, passou. Ficou pra trás”.

O autor parece construir, a partir daí, um “espelho verbal” em que o sujeito poético verifica e lista suas atitudes, consideradas, por ele mesmo, erradas, até o verso 15, quando principia uma mudança no poema e nas atitudes do sujeito.

Como no poema “Depressa”, de Agostinho Neto, os verbos têm grande destaque nesse trecho porque, à medida que representam ações, vão configurando o sujeito a partir de seus atos, apontando que a mudança também deverá ocorrer a partir daí. Uma vez que os verbos representam ações, vemos aqui, novamente, a estratégia de “nomear para mudar”, que configura uma das maneiras encontradas pelos autores aqui estudados para atualização do poder mágico da palavra.

Inicialmente, esse “espelho verbal” é formado por 17 verbos e locuções verbais em primeira pessoa do singular, no pretérito perfeito:

*Errei, sei, usei, vendi, contribuí, viciei, “ajudei a destruir”, usei, abusei, magoei, desiludi, “abafei o pranto”, peleguei, “me humilhei”, calei, consenti, omiti.*

Em seguida, a introdução do pretérito imperfeito em “não **sabia** quem eu **era**”, e em “**olhava** nos olhos e não **reconhecia**/ a besta fera que se **travestia** de doutor”, ao passo que indicaria uma “imperfeição de atos”, aponta também para uma possibilidade de correção, se não do passado, ao menos do presente e do futuro. Justapostos sequencialmente aos verbos no pretérito perfeito (os do “espelho verbal”), as locuções e verbos “olhava” “não sabia”, “era”, “não reconhecia” e “se travestia” abrem espaço para a mudança e, paralelamente, reforçam o fato de que “o que passou, passou/ ficou pra trás” e não pode ser modificado.

Para configurar o “inimigo”, no entanto, o tempo usado é o presente do indicativo, esse sim, passível de mudança. Mas, como os verbos, sozinhos, não explicitam tudo o que é preciso ser explicitado, pois indicam ações, mas não nomeiam sujeitos e nem os qualificam, os verbos vêm, neste trecho, acompanhados de muitos complementos, e perdem sua força.

Textualmente, o embate está posto: enquanto o sujeito poético é expresso através dos verbos (como que para forçar ações), a “burguesia”, substantivo usado em sentido amplo para configurar o inimigo, é descrita através de negações, verbos de ligação, verbos no pretérito imperfeito e presente do indicativo, substantivos e adjetivos depreciativos – para indicar a direção, o rosto e as estratégias inimigas. Um inimigo que se fingiria de bom, mas é descrito como a incorporação do mal (besta-fera x doutor):

a besta fera que se travestia  
de doutor: paletó e gravata.  
Dignidade é uma farsa.  
Sangue do trabalhador brindado numa taça.  
Sangue de Jesus te repreenda, burguês!  
Uma oferenda ao diabo, uma prece ao rei dos reis.  
Duas caras é teu codinome.  
Burguesia parasita, não tem sexo, não tem cor, não tem religião

Ou seja, os verbos perdem a força e, quando ainda a mantêm, vão contra o “inimigo” como em “sangue de Jesus *te repreenda*, burguês”, ou figuram na voz passiva, como em “sangue do trabalhador [é] brindado numa taça” - indicando que é a hora do ataque, que o inimigo talvez se encontre passivo, acuado, na defensiva.

O sujeito poético, por outro lado, é caracterizado através de uma sobreposição de papéis envolvendo os vários tipos considerados ameaçadores na classe pobre. Trata-se de uma inverossímil mistura de traficante, usuário de drogas, e do popularmente conhecido como *Zé Povo* – esse sujeito trabalhador, pai de família, que vive humilhado nas suas relações de trabalho, nas relações com a vizinhança, etc.

Nessa sobreposição, é importante pensar que traficante, usuário de drogas e *Zé Povo* estão longe de, na vida real, serem a mesma pessoa. Nas periferias, eles têm estilos de vida e graus de respeitabilidade distintos.

Essa mescla dos três personagens periféricos, essa simultaneidade de *personas* que, no poema, tem o efeito de condensar todos os personagens em um só, expõe novamente a chamada “coletivização do sujeito poético”, essa marca típica do **lirismo de libertação**, que encontramos, de diferentes modos, em todos os textos aqui analisados.

Duas características importantes unem as três *personas*, nesse processo de coletivização: a primeira é a violência simbólica à qual estão submetidas e, a segunda, é a necessidade de uma mudança radical em suas vidas.

Quando o sujeito poético, no entanto, fala em primeira pessoa do singular, atrai para

si responsabilidades e evita acusar os seus semelhantes de maneira direta, demonstrando tática para conquistar os aliados, representantes dessas três figuras narradas. O sujeito poético incorpora todas essas figuras e, ao uni-las e propor para si uma mudança, propõe a todos eles a mesma coisa, de uma só vez, tentando não ofendê-los, tentando não colocá-los na defensiva, o que evidencia mais uma característica recorrente do **lirismo de libertação**: a expressão da liderança intelectual de seus autores. Assim, quando, no 16º verso, o poeta anuncia a virada (hoje eu sei quem sou) e começa a delimitar o inimigo (a besta fera que se travestia de doutor), abre caminhos nos corações de seus iguais, preparando-os para uma luta que é direcionada contra a “burguesia”, pois tem a legitimidade da experiência vivida em sua palavra.

Assim, os próximos versos, como apontamos acima, serão dedicados exatamente à caracterização dos verdadeiros opositores, segundo a ótica do Clã, cujas características são resumidas no verso 25, que diz: “Burguesia parasita, não tem sexo, não tem cor, não tem religião” para, logo na sequência, ser anunciada a reviravolta:

Mas Preto Ghóez ladrão  
descreve o seu destino:  
pé de borracha gringo  
quebrou na quebrada no domingo

### 3.5 Crime e violência simbólica

Para Bourdieu (2000), as classes sociais estão envoltas numa luta simbólica para imporem a definição de mundo mais conforme aos seus interesses.

Mas a violência simbólica, ainda segundo Bourdieu, só pode ser exercida por quem está em posição de poder. Uma vez que a classe pobre não ocupa esse lugar, a violência por ela cometida, em geral, é caracterizada como crime. A conduta descrita a seguir no poema é um bom exemplo: desde o linchamento até o assassinato proposto:

Sorri, burguês cínico!  
Pro veneno periférico não existe anti-ofídico.  
Dia fatídico,  
linchá-lo pra nós é um dever cívico.  
Vou te meter no paredão, safado.  
O meu sangue já subiu  
sua casa já caiu

vou te mandar de volta pra puta que te pariu.  
Safado.  
Você é um homem ou um rato?  
Nem adianta rugir, fugir.  
Nem me dei conta de quantos leões já abati.  
Bate no peito, sente orgulho de dizer  
que é de origem pobre,  
que é de família humilde.  
Eu faço votos que esse verme cruze comigo,  
olho no olho, mão no cano, eu não me engano, eu não vacilo.  
Eu sou mais eu, sistema!  
Cara a cara, frente a frente, eu sou problema.  
É tipo um muçulmano preto, dançando break em NY.

Quando um outro grupo de rap, tradicionalmente visto como ultraviolento, o *Facção Central*, canta: “Pode censurar, me prender, me matar. Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar”<sup>16</sup>, está dizendo que a questão é mais complexa do que aparenta, está declarando uma guerra e delimitando os inimigos segundo a sua ótica: de um lado o “burguês cínico”, representado pela lei, pelo “promotor”; de outro, os chamados “fora da lei”, os bandidos, os marginais e, sendo assim, extensivamente, tão próximos da marginalidade quanto os caçados “bandidos”, a classe pobre, cuja maioria é preta e parda – identificada historicamente como um perigo em potencial.

Essas relações conflituosas entre, de um lado, o aparato legal e judiciário, as imagens de poder veiculadas, as relações materiais e de trabalho como recursos da dominação e, de outro, os motins populares, as festas, os crimes, os comportamentos sociais dissimulados, como contrapartidas dos dominados às mudanças e à submissão social que lhes eram impostas (WISSENBAACH, 1998:21) – são também expressão dessa guerra que vimos descrevendo.

Neste último trecho citado, podemos identificar uma espécie de pequena narrativa que traduz essa contrapartida à violência simbólica, o didatismo que parece incentivar a criminalidade, mas que, no fundo, clama por justiça: em 20 versos, o *eu* impera, cresce e oprime o inimigo acuado entre o carro importado, quebrado, da estrofe anterior (pé de borracha gringo/quebrou na quebrada no domingo) e a população vingativa, disposta a julgar e a violentar. As pessoas da periferia são, então, caracterizadas como animais: vingativas serpentes no topo da cadeia alimentar, abatendo leões, “derrubando os reis”, transformando-os em ratos acuados nas inúmeras barreiras sonoras sugeridas pelas rimas e assonâncias em que predominam as vogais fechadas “i” e “u”.

---

<sup>16</sup> *Facção Central A guerra não vai acabar in: Facção Central ao vivo. São Paulo: Sky Blue, 2005.*

Trata-se de um *eu* que, como é comum no conjunto de autores analisados, coletiviza-se e cresce, violenta e, ao violentar, recupera sua humanidade. E, de leão, a “burguesia” torna-se um verme. Coletivizado, o eu poético torna-se, simbolicamente, universal quando, no último verso da estrofe, faz uso da imagem da dança (linguagem, como a música, universal), quando faz referência à religião muçulmana (enquanto algo que ultrapassou fronteiras), à cor da pele do personagem (pele preta, marca africana que recorda a diáspora negra) e, por fim, a própria cidade de Nova York e sua característica aglutinadora. O sujeito poético compara a resistência, a luta, à beleza da dança dançada por um homem muçulmano, de pele preta, na multirracial cidade de Nova York. O sujeito poético cresce tanto nesses versos que fica maior que as violências sofridas e cometidas, maior que as fronteiras nacionais, unindo negros e negras por fios de liberdade, trançados na lírica desses versos revoltosos.

Observe-se, agora, o refrão do poema:

(refrão)

É minha lei, é minha questão. Virar esse mundo, cravar esse chão. Não me importa saber se é terrível demais. Quantas guerras terei que vencer por um pouco de paz, se amanhã, esse chão que eu bejei for meu leito e perdão.

O refrão, trecho da música “Sonho Impossível”, de Chico Buarque, além de inserir o grupo Clã Nordeste dentro de uma tradição poético-musical mais ampla, tem a particularidade de dividir e pausar estrofes longas, de versos conturbados e agressivos, oferecendo respiros, lembrando que o objetivo dessa guerra é a liberdade, o sonho diurno de um mundo mais justo, a paz e o perdão.

A terceira estrofe inicia-se com um verso enigmático onde não se reconhece o sujeito. Quem estaria de “peito aberto pro mundo imundo”? O sujeito poético, amedrontado diante da criminalização da pobreza, ou o seu “antagonista”, o policial, pejorativamente chamado de “gambé”?

Estar de “peito aberto” significa estar diante de e, geralmente, receptivo a algo ou a alguém. A mesma expressão, no entanto, pode encerrar o seu contrário, na medida em que estar “de frente” significa não estar de costas, não estar indiferente, estar atento aos fatos, disposto, portanto, a enfrentá-los. Assim, se a referida expressão estiver ligada ao sujeito poético coletivizado, significa, provavelmente, que este, apesar de reconhecer os problemas

do mundo, está disposto a enfrentá-lo. Se, por outro lado, a mesma expressão fizer referência à polícia que impõe medo e executa a condenação dos pobres à morte, sem direito a julgamento, muito provavelmente o verso significa concordância com esse mesmo “mundo imundo”.

Peito aberto pro mundo imundo,  
é certo, que quem cala consente,  
[mas que esses por vez não falam]  
por medo das balas  
dos gambés que não respeitam as caras  
dos caras daqui da área.  
Generalizam: Vagabundo, encosta na parede!

Vemos, novamente, no texto, a superposição de *personas* que, nesse caso, lembra que, embora a polícia esteja a mando dos “inimigos”, ela é formada por pessoas que pertencem ao lado pobre e são, portanto, simbolicamente, violentadas, embora, na prática, também sejam violadoras. A coletivização do sujeito poético assume aqui dimensões tão amplas quanto inusitadas, pois logra enxergar no agente inimigo, um igual, um sujeito tão submetido quanto as pessoas que estes mesmos, em nome da lei, oprimem. A polícia aparece, portanto, como antagonista, de “peito aberto pro mundo imundo”, completamente, cometendo “violências” e sendo vitimada por elas.

Entretanto, apesar do medo e de todo o paradoxo dessa coletivização, como dissemos, “peito aberto” também significa “estar de frente”, pronto para o enfrentamento e, daí, cabe o aviso: “sede de vingança, insaciável sede”. A polícia que mata, embora formada principalmente por pessoas pobres, é uma incontestável representante dos interesses da elite – usa a força física para que esta última possa fazer uso apenas do poder simbólico. Os policiais é que vão para a frente da batalha e estão à mercê da força inimiga, como demonstra o trecho que segue:

Mas eu aviso: sede de vingança, insaciável sede,  
gambé é peixe, caiu na rede, eu sento o dedo.  
Todo militar é um parasita,  
*anarcopunks* falam, embaixo eu assino.

Logo em seguida, a polícia, enquanto representante, defensora da “burguesia”, tem seu opositor nomeado: “Corte marcial tem nome, Clã Nordeste.”

E o embate, novamente, aparece com seus representantes bem explícitos: um eu coletivizado, um clã, um povo, contra o aparato militar investido de poderes governamentais.

Posta a hora da luta, a hora de “engatilhar o raciocínio” de um povo considerado de pouca memória, é feito um breve resgate histórico com palavras chaves que invocam lembranças: “ditadura, tortura, latrocínio”, mas que são enumeradas de modo atemporal, referindo-se também ao tempo presente. Apenas demonstra que os fatos se referem ao passado o verso que pergunta “e quanto tempo se passou, nada de julgamento”, pois o outro verbo que configuraria passado – o verbo *chegar* – na verdade compõe uma expressão que também delimita o tempo presente “chegou a hora”. Este último verbo liga a “corja de ladrões, estupradores, assassinos” do período militarista à figura de Dalmo Lúcio Muniz Cyrillo, militar condecorado em Brasília pelo ex-presidente Itamar Franco<sup>17</sup>.

Generais, coronéis, capitães e toda essa corja de ladrões,  
estupradores, assassinos.  
Chegou a hora de engatilhar o raciocínio.  
Ditadura, tortura, latrocínio,  
eu não me esqueço,  
mas eu lamento.  
E quanto tempo se passou, nada de julgamento?  
Sorridente, sobe a rampa, o canalha,  
vai ser condecorado, vai receber medalhas.

E esse *eu* que é um clã, um povo, cresce em sede de vingança e se compara com a paradoxal força da imagem de um menino (singelo, que demanda proteção) de posse de um fuzil (ameaçador, representa força e poder de destruição), amedrontando a cidade do Rio de Janeiro:

Eu faço votos que esse verme cruze comigo.  
Olho no olho, mão no cano, eu não me engano,  
eu não vacilo.  
Eu sou mais eu, sistema.  
Cara a cara, frente a frente,  
eu sou problema.  
É tipo um moleque no morro do Rio  
com um fuzil na mão.

Embora o termo usado não tenha sido “menino”, mas sim, “moleque” - o que

---

<sup>17</sup> De acordo com Comparato (2001), em 18 de junho de 1993, o antigo capitão da artilharia Dalmo Lúcio Muniz Cyrillo, subcomandante da Operação Bandeirantes (Oban), um dos muitos torturadores do período da Ditadura Militar beneficiados pela Lei da Anistia, foi condecorado pelo então presidente Itamar Franco.

incorpora já um sentido distinto, pois o termo em questão, de origem banta, tem no Brasil um sentido pejorativo, de “menino mal comportado” - a questão da infância (e sua sugestão de inocência e necessidade de proteção), permanece implícita, chocando-se com as ameaças presentes no próprio termo escolhido para representá-la e com a imagem da arma.

A última estrofe explora elementos da religiosidade cristã, equiparando-a com o efeito considerado nocivo das grandes redes de TV nacionais e dos maus governantes. Fazendo referência ao famoso grupo religioso e racista, *Ku Klux Klan* – que queimava cruzes e assassinava negros, principalmente nos EUA –, o sujeito poético parece fazer uma crítica às pessoas que se valem do poder – seja religioso, financeiro ou governamental – para fazer o mal.

Não puseram fogo na cruz.  
Daqui não vejo nenhum de capuz.  
Muitos deles, falam em nome de Jesus.  
Ku Klux Klan, cruz credo.  
Tio Sam, Satã, Nero.  
Criminosa mídia, judia do meu povo.  
Abravanel, Marinho, SBT, Rede Globo.  
Filhos da puta, lacaios do capital estrangeiro .  
Topa tudo por dinheiro, mano?  
Entrou pelo cano.  
A dignidade de um país inteiro  
Planalto Central, um puteiro,  
um chiqueiro, reduto de fuleiro.  
(de boas intenções o inferno está cheio)  
Direita pra direita, falsa esquerda, pelegada,  
verás que satanás enfraqueceu, baixou a guarda.  
Cla Nordeste, golpe certo.  
Filho da puta burguês  
pro teu deus eu não me ponho de joelhos.  
Pelo contrário, otário, assim quero vê-lo,  
numa prece, numa súplica, num apelo.  
O desespero foi em vão.

A hipótese de que não necessariamente se está atacando a religião cristã, mas o mau uso dela, parece se confirmar quando, nos versos 16 e 17, o sujeito poético exorta: “Direita pra direita, falsa esquerda, pelegada/ verás que satanás enfraqueceu, baixou a guarda.” Nesses versos, o “mal” é a própria “burguesia” que, acuada, enfraquece.

No segundo verso da estrofe, o sujeito poético, na primeira pessoa do singular, estabelece um ponto de observação a partir de onde parece narrar uma cena: “Não puseram

fogo na cruz/ daqui não vejo nenhum de capuz/ muitos deles falam em nome de Jesus”. O lugar de onde se fala, no entanto, é dêitico (daqui), de modo que não é possível saber exatamente de onde fala o sujeito, podendo ser de qualquer lugar. Os versos em seguida reforçam esse “lugar qualquer”, pois fazem referência a cenas que abrangem desde os EUA (com a observação da ação do *Ku Klux Klan* e da referência ao Tio Sam), passando por Roma antiga (Nero), referindo-se às emissoras de TV, que podem ser observadas de quase todos os lugares, ao Planalto Central, à religiosidade e às ideologias de “esquerda e direita”, que são difusas, estando em muitos lugares ao mesmo tempo. Os tempos e espaços aparentes no poema concatenam-se, sobrepõem-se e tornam-se indistintos, revelando um sujeito poético onipresente, universalizado, capaz de estar em muitos tempos e lugares ao mesmo tempo.

O conjunto de rimas dessa estrofe, que podemos dividir em 8 grupos distintos, opera de modo a reforçar a sobreposição de espaço-tempo e *personas* com equiparação entre religiosos racistas (*Ku Kux Klan*), donos dos meios de comunicação no país (representados, no texto, pelas famílias Abravanel e Marinho), maus governantes e demais figuras representantes da burguesia, tal qual a concebe o grupo Clã Nordestino. Seguindo, na medida do possível, a ordem em que essas rimas ocorrem no texto, temos (1) cruz, capuz, Jesus; (2) credo, Nero; (3) *Ku Kux Klan*, Tio Sam, satã e a variante (assonante) que fecha a estrofe: vão. Depois temos (4) povo, globo; (5) estrangeiro, dinheiro, inteiro, puteiro, chiqueiro, fuleiro, cheio, certo, joelhos, vê-lo, apelo, desespero; (6) mano, cano; (7) contrário, otário; (8) pelegada, guarda. O fato de haver convergência entre o som e o sentido – uma vez que as rimas operam reforçando e complementando os sentidos apresentados no texto, somado à concatenação de personagens e espaços e à atemporalidade (indistinção de tempos), efetiva no poema uma espécie de “unificação, ou coletivização, do inimigo”, que já vinha sendo nomeado apenas pelo termo “burguês”, mas que vinha representando um conjunto de personagens.

Essa estrofe, numa última demonstração de coletivização do sujeito poético, termina com a intervenção do grupo Código Moral em que é rememorada uma das cenas que mais exemplificaram, aos olhos do grupo Clã Nordestino, essa possibilidade de fraqueza do inimigo “burguês”: a queda das torres gêmeas nos EUA.

A última estrofe, também, é onde mais se verifica a valorização da Negritude, que vinha sendo feita apenas de maneira sutil, ou indireta (quando o poema expôs, por exemplo, a figura do muçulmano negro dançando *Break*, em NY, como símbolo de universalização).

Aqui, aparecem, explicitamente, símbolos tidos como positivos, de valorização negra, como o termo *quilombola* e a referência ao Quilombo dos Palmares, dentre outros:

[Participação Especial do grupo Código Moral:]  
Não dancei com flores, não chorei suas dores.  
Não vou mentir, eu sorri vendo televisão.  
Me diverti quando vi as torres no chão.  
A grande águia de joelhos, com medo,  
já não é segredo.  
Ave de rapina também tem os seus tropeços.  
Esse é o preço, custe o que custar.  
Hora do pesadelo, a hora é de acordar.  
*serial killer* do governo, pronto pra matar.  
*Ice man, 1 da Sul*, nos tambores da garganta,  
novo quilombola em defesa de Alcântara.  
Contra a Alca, minha rima incendeia,  
vermelho, azul, as estrelas da bandeira.  
capitólio, pentágono, dama da liberdade,  
racismo, achismo, América [*wear for life*]  
Ah ha ha ha!  
Pros cafundó do judas,  
filho da puta, vai!  
Carrega tua cruz, Barrabás!  
[Ah! sou] de Palmares,  
sou de Gênova, sou lá do Capão,  
sou palestino, nordestino, sou do Maranhão.  
Eu sou da norte, eu sou da sul,  
eu sou da leste, eu sou da oeste  
eu sou do *hip hop*,  
meu conceito é moral.  
Guerrilheiro, ativista  
rap nacional. Amém.  
É tipo uma menina palestina com pedras na mão  
lutando contra os tanques de Ariel Shaaron.

Como vimos, com relação às constantes poéticas do **lirismo de libertação**, em maior ou em menor medida, os textos do grupo Clã Nordeste não fugiram à regra dos demais, com a particularidade de terem sido ostensivamente didáticos. Em ambos os textos analisados, o sujeito poético é coletivizado, há a valorização do ser negro (negros e pobres aqui se igualam) e pode-se dizer que há a recuperação de elementos da tradição oral de origem africana, na utilização de linguagem mais próxima à oralidade, em seu didatismo e, principalmente, em seu tom exortativo.

A seguir, veremos como essas constantes poéticas ocorrem nos poemas de Landê Onawale.

### 3.6 Landê Onawale: dois poemas exemplares

Neste tópico serão analisados os poema “Canarinhas da vila” e “Quilombo”, de Landê Onawale. Começemos com “Canarinhas da vila”<sup>18</sup>:

#### **Canarinhas da vila**

o que pode a minha poesia contra isso:  
três jovens assassinadas lado a lado

o que pode a letra morta de lei, da constituição  
contra este costume brasileiro  
de matar negros como moscas?

o que podem nossas vozes  
ante os estampidos  
que despedaçam crianças como nozes?  
Nossos cupidos sendo brancamente mortos  
canárias da vila abatidas pelos badogues de fogo  
borboletas da paixão com o imenso ar  
e a intensa vida pela frente  
presas na fotografia do jornal  
o fim...

mas eu não quero terminar aqui;  
a juventude da minha palavra  
descoberta  
quer-se franca e copiosa como lágrimas  
e certa  
espada concreta do guerreiro-mor  
varrendo a tragédia para longe do lugar comum

quando abro esta manhã de sol  
e a polícia me lava o rosto com sangue negro juvenil  
penso no genocídio da preta gente  
(suicídio inconsciente do brasil)...  
o mar malungo me enche os olhos  
e meu coração lança ondas soluçantes  
à minha alma de rocha masculina  
e ela se desfaz e salga meu caminho  
e os homens-meninos da rua que criei  
levemente me evitam  
e eu choro criança sem parar  
querendo todo mundo aqui

---

<sup>18</sup> O título deste poema, segundo email trocado com o autor, faz referência à Vila Canário – bairro da periferia de Salvador onde ocorreu a chacina de três adolescentes negras, no ano de 1996.

em torno de mim  
da minha dor

Eu digo não!  
Ergo meu poema como um *não*  
outra vez  
nesta vida de África sequestrada  
quando outros poderiam ser os versos  
para falar de adolescentes semelhantes  
àquela minha mesma namorada  
preta, pretinha, carapinha  
que me acompanha desde que nasci  
(ONAWALE, 1998)

O mote do poema “Canarinhas da vila”, de Landê Onawale, está relacionado à notícia e à fotografia de três jovens negras assassinadas na Vila Canário, periferia de Salvador. O tom inicial do poema, cujas pausas, em vários momentos, o aproximam da prosa, somado à mistura de versos bárbaros com metrificações diversas, vão sugerindo, ao longo de todo o texto, uma certa impotência do sujeito poético diante da tragédia impressa no jornal.

No poema, a coletivização do sujeito poético, como sabemos, uma das marcas do **lirismo de libertação**, dá-se de modo mais sutil do que vimos nos poemas anteriores do grupo Clã Nordeste, ocorrendo aqui, principalmente, através de pequenas passagens, como na terceira estrofe, em que o sujeito aparece em primeira pessoa do plural “ o que podem *nossas* vozes/ ante os estampidos/ que despedaçam crianças como nozes/ *Nossos* cupidos sendo brancamente mortos”, ou, ainda, quando o sujeito poético refere-se à sua vida como a vida de todos os africanos na diáspora. Esse sujeito, que na maior parte do texto apresenta-se na primeira pessoa do singular, aparece coletivizado, irmanado aos demais, nessa vida de “África sequestrada” que é dele, mas é também de todos os afrodescendentes.

As duas primeiras estrofes do poema apresentam o tema. A segunda estrofe, no entanto, amplia o foco do nosso olhar e ilumina um pouco mais a cena descrita. É como se o poeta guiasse nossos olhos para que víssemos além da cena e reconhecêssemos nela o que foi descrito nos versos quatro e cinco como um “(...) costume brasileiro/ de matar negros como moscas”.

Devido ao tom descendente, caracterizado pela diminuição gradativa da métrica (terceto de versos brancos com 16, 9 e 8 sílabas, respectivamente), e devido à presença de pausas típicas da prosa, é como se o sujeito poético tentasse se recuperar do susto e da sua impotência inicial. O tom discursivo da prosa, aliado ao verso bárbaro (primeiro verso da

segunda estrofe), sugere uma tentativa de posicionamento e argumentação. Diante da percepção de sua impotência diante dos fatos concretos, no entanto, o sujeito poético vai diminuindo o tamanho dos versos e decaindo o tom do discurso:

o que pode a letra morta da lei, da constituição (16 sílabas)  
contra este costume brasileiro (9 sílabas)  
de matar negros como moscas? (8 sílabas)

Se “matar negros” é um “costume brasileiro”, o sujeito poético parece ter razão em sentir-se sem recursos para a ação. Sua impotência é justificada através do uso de um paralelismo: o que pode a sua poesia contra o assassinato de três jovens, de um lado, e, de outro, o que pode a lei magna do país contra uma tradição homicida. Esse paralelismo, que equipara a luta do indivíduo contra o fato isolado (singular *versus* singular), à luta de um país contra as estatísticas, contra a sua própria tradição (plural *versus* plural), é expresso em letras minúsculas, de modo a sugerir uma “pequenez” geral, diante da grande luta a ser travada por todos e todas.

A terceira estrofe, no entanto, anuncia um caminho possível, dividindo os 16 versos brancos e livres em 9 versos iniciais de “resignação” e outros 7 versos de “indignação”. Os primeiros seguem ampliando o cenário e reforçando a impotência coletiva - o sujeito poético parece diluir-se na multidão de vozes impotentes ante os estampidos de uma batalha sonora.

o que podem nossas vozes  
ante os estampidos  
que despedaçam crianças como nozes?  
Nossos cupidos sendo brancamente mortos  
canárias da vila abatidas pelos badogues de fogo  
borboletas da paixão com o imenso ar  
e a intensa vida pela frente  
presas na fotografia do jornal  
o fim...  
mas eu não quero terminar aqui;  
a juventude da minha palavra  
descoberta  
quer-se franca e copiosa como lágrimas  
e certa  
espada concreta do guerreiro-mor  
varrendo a tragédia para longe do lugar comum

Mas, depois do lamento, as vozes tornam-se espadas e escudos (atualizando, outra vez,

a força vital da palavra). O poema, tal qual nos outros textos vistos até o momento, torna-se, mais uma vez, um tipo de arma de guerra. Seus sons, contrapostos aos estampidos, são capazes de criar, de resistir e de destruir.

Nos versos de "indignação", observamos uma parte da guerra sendo, simbolicamente, travada no ar. É preciso pensar que as ideologias, enquanto pensamento, devem ser combatidas no campo das ideias e o ar onde parece ser travada a guerra representada pelo poema representa esse "campo". A estratégia é corroborada pela presença de uma constelação de imagens "aéreas", como cupidos, borboletas e pássaros, que são recorrentes em textos clássicos. Essas imagens, pertencentes ao espaço aéreo e, portanto, vulneráveis, no meio do "fogo cruzado" simulado pelo poema, tornam-se símbolos de amor e liberdade, fragilidade e longevidade.

Esses símbolos estão situados em meio a uma batalha sonora em que os "estampidos" tentam extinguir esse "ecossistema aéreo", de cupidos, borboletas e canárias, enquanto o sujeito poético, com suas armas, assume protegê-los, defendendo assim os valores, os sonhos diurnos que estes, de certa maneira, estão representando.

Mas, além de arma, de escudo protetor, o poema é também um vento decidido a varrer a tragédia para "longe do lugar comum", para longe da "cor" comum. E se a fotografia do jornal aprisiona as "borboletas da paixão", o poema, com sua cadência, pretende devolver-lhes os movimentos, o "imenso ar e a intensa vida pela frente". Pois, apesar da confusão do sujeito poético, de seu susto, sua impotência, algo nele não consegue calar e sabe que o fim da vida não pode ser o fim do poema, enquanto alguém se dispuser a escrevê-lo.

E aquele mesmo mar, que na cultura dos povos *kalunga* é tido como a linha divisória entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos (SLENES 1991/92), encherá os olhos do sujeito poético, na quarta estrofe, talvez para que as três jovens assassinadas possam refazer a travessia de volta à África originária, ou, então, para que renasçam, em forma de poema, em forma de uma grande negativa à opressão.

quando abro esta manhã de sol  
e a polícia me lava o rosto com sangue negro juvenil  
penso no genocídio da preta gente  
(suicídio inconsciente do brasil)...  
o mar malungo me enche os olhos  
e meu coração lança ondas soluçantes  
à minha alma de rocha masculina  
e ela se desfaz e salga meu caminho  
e os homens-meninos da rua que criei

levemente me evitam  
e eu choro criança sem parar  
querendo todo mundo aqui  
em torno de mim  
da minha dor

A mesma polícia que, nos poemas do Clã Nordestino, apareceu como vítima e também como protagonista de violências, aparece aqui, de certa forma, com a mesma carga – uma vez que, ao sugerir que as meninas foram assassinadas pela polícia e que, quando isso ocorre, há um “suicídio inconsciente do Brasil”, Landê Onawale sugere, basicamente, o mesmo que o grupo Clã Nordestino havia sugerido com relação ao fato de a polícia estar a mando do “inimigo”, mas pertencer ao outro lado da guerra, sendo, portanto, também vitimizada por ela.

E quando o "mar malungo" enche os olhos do sujeito poético e seu coração lança ondas soluçantes à sua alma de "rocha masculina", o texto sugere que o sujeito poético traz no corpo a força de uma possível travessia. A lágrima do sujeito torna-se um pedacinho do mar companheiro (malungo) e seu coração-canoa tem a força para levar ou trazer de volta qualquer ser que esteja nesta canoa. E a canoa é também o próprio poema, porta-voz da força vital.

Mas, quando a "alma de rocha masculina" se desfaz e salga o caminho do sujeito, a estrofe vai diminuindo de tamanho, como se o sujeito poético encolhesse em vergonha, sabendo-se também responsável por tudo o que acontece de bom e de ruim no mundo de “cá”.

E os homens meninos da rua que criei  
levemente me evitam  
e eu choro criança sem parar  
querendo todo mundo aqui  
em torno de mim  
da minha dor

Se, entretanto, o lugar perfeito, utópico, é onde estão os nossos, paradoxalmente, esse lugar não parece estar neste poema. Para chegar a ele é preciso atravessar o mar companheiro, essa linha que, ainda na tradição *kalunga*, divide o mundo dos brancos (identificado como o mundo dos espíritos) e o mundo negro (identificado como o mundo dos seres vivos) (SLENES 1991/92). O sujeito poético, envergonhado de sua impotência diante do mundo de cá, encolhe-se textualmente, diminuindo verso a verso sua métrica. Mas é um momento apenas.

A quinta e última estrofe começa com uma retomada do tom de luta e resistência e o poema volta a ser arma que não apenas ameaça, mas comove, forma consciências e abala certezas.

Eu digo não!  
Ergo meu poema como um *não*  
outra vez  
nesta vida de África sequestrada  
quando outros poderiam ser os versos  
para falar de adolescentes semelhantes  
àquela minha mesma namorada  
preta, pretinha, carapinha  
que me acompanha desde que nasci

Os três últimos versos, no entanto, chegam a um equilíbrio em que o combate, outra vez, esconde-se nas entrelinhas do discurso e o lirismo, junto com a valorização da Negritude, é reforçado através da referência às relações amorosas e do uso dos diminutivos, das assonâncias em *i* e aliterações em *p*, *t* e *nh*.

àquela minha mesma namorada  
preta, pretinha, carapinha  
que me acompanha desde que nasci

Vemos portanto que, à semelhança do que ocorre nos textos dos outros três autores, encontramos na poética de Landê Onawale muitos traços que permitem sua vinculação ao conceito de **lirismo de libertação**, desde a atualização de traços da tradição oral africana, ou, no caso, afrobrasileira, passando pela questão da coletivização do sujeito poético e da utopia revolucionária, o sonho diurno. Passado, presente e futuro, numa poética feita arma de guerra.

### 3.7 Um último poema

Embora tenha sido escrito em fins do século XX – um século após o evento da abolição da escravatura no Brasil -, o poema “Quilombo”, de Landê Onawale, de forma semelhante ao que ocorreu em todos os poemas vistos até o momento – seja através de referências explícitas, como através da datação do texto (o “Depressa” de Agostinho Neto,

por exemplo, vem acompanhado da data), seja apenas de forma implícita, como o “*Bayete*” de Noémia de Sousa, ou o “Eu sou + eu”, do Clã Nordestino – remonta não apenas a um passado histórico, mas também a um presente que, opressivo, impele o sujeito poético a projetar um futuro melhor, neste caso, um futuro “quilombola”. Vejamos:

### **Quilombo**

minha certeza flecha  
seta, reta  
direção da liberdade  
nossa razão concreta  
terra preta  
longe muito da opressão

nunca dissemos “não”  
“adeus” à África em nossas mentes  
e de memória fresca replantamos suas lições  
no estreito e vasto chão  
do agora e do possível

Quilombo é o sol que se avista  
um sonho acordado, um ponto de vista  
onde foram dar as mãos após varrerem brenhas  
se achando em qualquer caminho  
se atando às guerras e seus espinhos  
enraizando falanges  
em pedaços de serra e liberdade  
(ONAWALE, 1998)

Em ritmo de redondilha (maior, principalmente), alternando com versos heroicos quebrados e, em menor frequência, com outras marcações métricas e rítmicas, o texto explicita o fundo histórico ligado à resistência cultural, política, econômica e social, dos africanos e afrodescendentes, personificada no termo “quilombo”, além de atualizar mais de um aspecto da tradição oral africana.

É o próprio título que demarca o tema e o reforça ao ligar-se aos versos que o seguem, criando uma ambiguidade que se faz presente através da sugestão de ligação sintática entre o título e todos os versos da primeira estrofe, com a implícita presença do verbo ser. A supressão, a ausência desse verbo, no entanto, vai sugerindo a presença de oito sujeitos gramaticais, a saber: (1) “minha certeza”, (2) “flecha”, (3) “seta”, (4) “reta”, (5) “direção da liberdade”, (6) “razão concreta”, (7) “terra preta”, todos eles funcionando como sinônimos de um sujeito “maior”, o “quilombo” do título.

A ambiguidade está no fato de haver a sugestão do verbo, sem que este efetivamente se faça presente – o que cria a possibilidade de lermos o título como sujeito gramatical, cujo predicado seria composto pelos versos da primeira estrofe, ou como mais um sujeito sem predicado, como os demais (os sete) já apontados. Assim, se optarmos por fazer a leitura da maneira objetiva como estão dispostos títulos e primeira estrofe, realmente teremos então um título (quilombo) e outros sete sujeitos, todos eles sem predicado. Ambas as leituras, no entanto, são possíveis e pertinentes, uma vez que o verbo, como já dissemos, permanece implícito, e mesmo a escolha do poeta, com relação à letra minúscula no início dos versos, nos autoriza a relacioná-los sintaticamente ao título.

Quilombo  
(é) minha certeza flecha  
(é) seta, reta  
(é) direção da liberdade  
(é) nossa razão concreta  
(é) terra preta  
longe muito da opressão

Esses sete sujeitos, da maneira como foram dispostos, sem nenhum verbo e sem nenhum predicado que os complemente, curiosamente, são termos que, em sua maioria, por si sós, denotam movimento (é o caso de seta, flecha, reta, direção e terra preta, que sugere fertilidade e, portanto, ciclo, movimento). A única exceção parece ser o termo “razão concreta” que, em vez de movimento, sugere estabilidade e firmeza. A acentuação dos versos, principalmente quando recaem sobre os termos “**fl**écha, **s**éta, **r**éta, **t**erra e **concr**éta”, somada à repetição, às aliterações e às assonâncias em “s”, “t”, “e” e “a”, produz uma sensação de sobriedade e assertividade, corroboradas pelos sentidos destas e de outras expressões, como “razão” e “direção”.

Verifica-se, novamente, a atualização do poder da palavra, provocando movimento mesmo no que aparentemente é estático e, em tese, dependeria de outros fatores para implicar em movimentação. O que vemos nessa estratégia de construção, de um modo geral, é que a ação se mantém implícita em cada expressão. Diferentemente do que vimos no poema “Depressa”, do angolano Agostinho Neto, em que a presença dos verbos na voz passiva sugeria sujeitos sem ação, que demandariam uma forte liderança intelectual e foram compensados pelo tom exortativo.

A questão da liderança intelectual, portanto, embora permaneça implícita no poema –

que se faz didático quando expõe o quilombo, a organização coletiva, como inspiração e possibilidade de um futuro melhor – a princípio teria menor impacto neste poema, quando comparado aos demais textos, inclusive o “Canarinhas da vila”, do próprio Landê Onawale, que também manteve um tom, se não de convocatória, ao menos mais declamatório e, implicitamente, exortativo.

A título ainda de comparação, observamos que o último verso da primeira estrofe, “longe muito da opressão”, faz uso de uma estratégia parecida com a que foi usada por Noémia de Sousa no poema “Nossa voz”, quando esta instituiu uma barreira semântica e sonora entre as palavras “irmão” e “escravidão”, impedindo que seus sentidos se aproximassem. No “Quilombo” de Landê Onawale, é através da inversão dos termos (“longe muito”, no lugar de “muito longe”), que se consegue o efeito de acentuar uma distância real ou sonhada entre uma “terra preta” – última expressão da primeira estrofe a representar o quilombo – e a “opressão” desse último verso.

Dessa forma, além de uma identidade sonora, constituída pelo fato de a “opressão” rimar com o “não” do primeiro verso da estrofe seguinte, essa convergência de sons provoca um sentido de negação, simbolicamente afastando a “opressão” ainda mais do “quilombo”. A isso soma-se o fato de que todos os termos que poderiam, na primeira estrofe, rimar com a “opressão” estão “protegidos” por outros termos, gramaticalmente subordinados a eles, como é o caso de “direção”, que está ligado e, simbolicamente protegido por “liberdade” e “razão”, que liga-se ao termo “concreta” e recorda, mais uma vez, escudo, proteção:

nossa razão concreta  
terra preta  
longe muito da opressão

É através dessas estratégias poéticas, somadas à enumeração dos sujeitos gramaticais, que o poema vai se constituindo como um caminho por onde o sujeito poético coletivizado segue até quase desaparecer no “quilombo” da terceira estrofe. Nesta, apenas ouvimos a voz desse sujeito, mas não vemos suas marcas (os dêiticos). Em vez disso, temos o termo quilombo – substantivo que, por si só denota coletividade -, não como sujeito poético, mas como sujeito da oração, representando um sonho diurno, signo de liberdade coletiva, envolvendo e protegendo o sujeito poético.

Por sua vez, a segunda estrofe parece ser formalmente, um tipo de “meio do caminho”

– espaço poético que reafirma textualmente o que vimos afirmando acerca da atualização da tradição oral africana. Nela, um sujeito poético explicitamente coletivizado parece justificar sua postura de resistência diante da “opressão”, afirmando que as lições de África, as heranças ancestrais, permanecem no seio desse sujeito coletivizado, sendo aplicadas “no estreito e vasto chão” da atualidade, na medida do possível.

Nunca dissemos “não” (6 sílabas)  
“adeus” à África em nossas mentes (9 sílabas)  
e de memória fresca (6 sílabas) replantamos suas lições (7 sílabas) (=14)  
no estreito e vasto chão (6 sílabas)  
do agora e do possível (6 sílabas)

Possivelmente, o heroísmo quebrado dos versos de seis sílabas (ou que, do ponto de vista sonoro, foram acentuados de modo a haver pausas na 6ª sílaba poética, como é o caso do 3º verso dessa estrofe, um alexandrino cuja acentuação permite que o dividamos em dois hemistíquios) corporifica esse “estreito e vasto chão/do agora e do possível”. No estreito e vasto chão do presente (representado pelo longo e “quebrado” verso alexandrino), reconhecemos uma relação entre uma ancestralidade (heroica) e um presente difícil (quebrado) e obtemos pistas da necessidade vista pelo poeta, e expressa pelo sujeito poético, de construir um lugar melhor para o coletivo, de sonhar com pedaços de “serra e liberdade”, de resistir, recorrendo ao mito, voltando ao passado e atualizando-o para projetar o futuro.

Com relação ao uso dos tempos verbais, percebe-se uma certa atemporalidade textual, pois os poucos verbos existentes ou estão no presente do indicativo ou figuram subordinados a um presente, como é o caso do 3º verso desta última estrofe, cuja expressão “foram dar as mãos após varrerem”, embora dois dos três verbos estejam no passado, juntos, da maneira como estão dispostos, representam o tempo presente, um passado heroico atualizado (quilombo) em que, no sonho diurno do poeta, estariam, na atualidade, as mãos que antes varreram as “brenhas”, abriram os caminhos para a liberdade:

Quilombo é o sol que se avista  
um sonho acordado, um ponto de vista  
onde foram dar as mãos após varrerem brenhas  
se achando em qualquer caminho  
se atando às guerras e seus espinhos  
enraizando falanges  
em pedaços de serra e liberdade

Nessa estrofe em que até o tempo de funde, recolhendo o heroísmo de uma resistência histórica para servir de referência a ações de liderança intelectual, no presente, e modelo

simbólico, quase mitológico, para o futuro, o sujeito poético, a exemplo do que ocorrera nos poemas “Depressa”, “Nossa Voz” e “Eu sou + eu”, coletiviza-se de forma explícita, através do uso da primeira pessoa do plural (nós). No entanto, ele também se coletiviza de maneiras mais sutis, como quando repousa sob um título (quilombo) que, por si só, denota coletividade e quando reitera esta idéia em cerca de dez expressões distintas (certeza, flecha, seta, reta, direção da liberdade, razão concreta, terra preta, sol que se avista, sonho acordado e ponto de vista), ou ainda, quando indiferencia o tempo (verbal, inclusive) e o sujeito poético torna-se um “quilombola” (coletivo, por si mesmo), atemporal.

A atualização da tradição oral africana pode ser percebida na permanente reiteração de ideias ao longo do poema (quilombo e seus sinônimos), na declaração expressa de atualização das lições de África, da segunda estrofe, e, mais uma vez, no poema tornado objeto, arma de guerra, capaz de abrir caminhos, facilitar o exercício da liderança intelectual por parte do poeta e, para o coletivo, propor mobilização, esperanças e utopias.

Assim, estabelecendo uma comparação com os textos do Clã Nordestino, observamos que os poemas “Canarinhas da vila” e “Quilombo”, de Landê Onawale, e “Toada do clã” e “Eu sou + eu”, do Clã Nordestino, embora vinculem-se a realidades semelhantes – pois foram escritos por autores negros, politicamente engajados, residentes em duas capitais nordestinas (Salvador e São Luís, respectivamente) –, apresentam estratégias poéticas e marcas de incorporação de uma dada realidade conflituosa de formas distintas. Os textos do Clã Nordestino, no que toca à situação de guerra, nomeou expressamente o que seus autores consideram como o “inimigo”, buscando caracterizá-lo através de um maior apuro no uso de recursos sintáticos, de escolha e colocação nominal e verbal, em detrimento de uma maior exploração das imagens poéticas conforme vimos em Landê Onawale. Neste último, é possível apenas inferir que, de um lado, está o povo negro, e, do outro, o “inimigo”, executando o genocídio da “preta gente”. As metáforas e imagens poéticas, por seu turno, têm maior destaque na formalidade de seus poemas.

Assim, podemos concluir que, tanto nos poemas de Landê Onawale quanto nos poemas do Clã Nordestino, verifica-se, em maior ou menor medida, todas as “constantes” poéticas aqui apontadas como típicas do **lirismo de libertação**, como esta intenção, patente em todos os autores e autora, de nomear para mudar (espécie de atualização do poder mágico

da palavra), as marcas da oralidade, a presença de um fundo histórico e de sujeitos poéticos coletivizados, a valorização da África e dos africanos, o apelo à luta armada e a referência à situação de guerra vivida por brasileiros e brasileiras.

## Considerações finais

Apesar das muitas e evidentes diferenças entre Angola e Moçambique das décadas de 1940 e 1950 - na época, duas nações prestes a empreender longas jornadas em direção à sua liberdade política, econômica e cultural -, e o Brasil das décadas de 1990 e princípio de 2000 – este último, envolto em uma guerra civil abertamente declarada, mas ainda pouco reconhecida como tal -, é possível elencar uma série de similaridades que dizem respeito aos contextos sociais e literários dos três países, especialmente com relação ao papel desempenhado pela literatura em tais contextos.

Para Achille Mbembe<sup>19</sup>, a guerra pode ser vista “como uma experiência cultural comum que molda identidades, do mesmo modo que a família, a escola e outras instituições sociais”. O autor, referindo-se às guerras da África contemporânea, define o que chama de “regimes de subjetividade”, sendo o primeiro deles a chamada “zona de indistinção”, onde lei e caos se misturariam e decisões referentes à vida humana se tornariam arbitrárias, ou seja, onde direitos básicos seriam violados. Nesses cenários de guerra e violação de direitos, a literatura pode vir a ser um instrumento de reabilitação, uma proposta de reorganização do caos e humanização das pessoas. E muito embora o autor se refira à contemporaneidade, suas reflexões também se aplicam a outros tempos/espacos em situação de guerra.

Segundo Antonio Candido (2004), a literatura, tomada em sentido amplo, merece ser tratada como um “bem incompressível”, um direito tão básico e inviolável quanto moradia, saúde, educação e alimentação, uma vez que não há povo e nem pessoa “que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação”. (2004:174) O contato literário promoveria um aprimoramento de nossas capacidades humanas, uma maior humanização e um enriquecimento da personalidade e do grupo, por meio do conhecimento oriundo da expressão submetida a uma ordem redentora do caos.

Entretanto, para além de um conhecimento latente, há, em alguns textos literários, um nível de conhecimento intencional que contribuiria para que tomássemos posição frente aos

---

<sup>19</sup> [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000100007) acesso em 12/08/2009.

fatos sociais. Essa literatura, chamada de social, engajada, ou de resistência, seria aquela que, no dizer de Alfredo Bosi (2002), entrança, ostensivamente, os campos “da ética e da estética”.

Para o crítico, a resistência na literatura, tanto na narrativa quanto na poesia, pode se dar como tema e também como forma, como processo intrínseco à escrita. Segundo ele, haveria em certas obras – e isto se daria independentemente de qualquer cultura política militante – uma tensão interna que as faria resistentes enquanto escrita e não só enquanto tema. Esta “escrita resistente” decorreria de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso que já se teria posto em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.

Embora suas afirmações sejam, predominantemente, acerca da narrativa, Bosi não descarta as intersecções entre poesia e resistência. Antes, nos apresenta uma gama de possibilidades passíveis de decorrerem dessa interação, como a “resistência da *sátira* e da *paródia*”; a da “poesia *mítica*”; a “resistência interiorizada da *lírica*, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, a resistência que se faz *projeto* ou *utopia* no poema voltado para a dimensão do futuro”. (2002:130/131)

Assim, compreendemos o corpus aqui analisado como um corpus em que a resistência se faz presente, tanto nos aspectos temáticos quanto estruturais. E foi exatamente nesse sentido que o conceito de **lirismo de libertação** foi proposto, ao longo deste estudo, de modo que funcionasse como uma “chave de leitura”, reunindo sob sua égide conceitos relacionados à ética, como a liberdade, a luta por direitos, a afirmação da Negritude, e à estética, como a coletivização do sujeito poético e o uso de recursos característicos da oralidade.

Partindo desses pressupostos, buscamos analisar comparativamente os poemas “Nossa voz” e “*Bayete*”, da moçambicana Noémia de Sousa; “Depressa” e “O choro de África”, do angolano Agostinho Neto; “Toada do Clã” e “Eu sou + eu”, do grupo de rap maranhense Clã Nordeste; e “Canarinhas da Vila” e “Quilombo”, do baiano Landê Onawale.

Efetivada, essa aproximação entre os textos confirmou similaridades do ponto de vista das estratégias poéticas, para além das diferenças que dizem respeito aos contextos específicos de produção dos poemas, bem como aos projetos literários desenvolvidos por cada autor.

De modo geral, todos os poemas, em maior ou em menor medida, representam contextos sociais que demandam a guerra, a liderança intelectual, a valorização da Negritude e a projeção de utopias revolucionárias. Assim, esses conceitos encontram-se presentes em todos os textos elencados, manifestando-se através da descrição de um presente opressor, através da projeção de utopias contrárias a esse presente ruim ou, simplesmente, através da direta incitação à luta.

Em Noémia de Sousa e Agostinho Neto, tais manifestações podem ser percebidas na escrita a partir da referência a lugares históricos, como a Cadeia do Aljube, onde Agostinho Neto esteve preso, nas sequências de imagens que representam violências físicas e simbólicas e no permanente tom ou de convocatória ou de insatisfação transformadora, de não-resignação, que permeia os textos de maneira recorrente.

Os textos do Clã Nordestino, no que toca à situação de guerra, também a expressaram através de uma série de imagens que, tal qual ocorre nos poemas de Agostinho Neto e Noémia de Sousa, representam violências físicas e simbólicas e reforçam o tom de convocatória. Além disso, os poemas do grupo nomeiam expressamente o que seus autores consideram o “inimigo”, buscando caracterizá-lo através de um maior apuro no uso de recursos sintáticos, de escolha e colocação nominal e verbal, como, por exemplo, no poema “Eu sou + eu”, em Queridos pais, a burguesia é caracterizada com uma série de negações e a partir de verbos de ligação, ou verbos na voz passiva.

Conforme vimos em Landê Onawale, em seus poemas é possível apenas inferir que, de um lado, está o povo negro e, do outro, o “inimigo”, executando o genocídio da “preta gente”. O autor também fez uso de recursos sintáticos, principalmente paralelismos (“o que pode a minha poesia contra isso/ (...) o que pode a letra morta da lei, da constituição”), e imagens que configuram relações violentas (“nossos cupidos sendo brancamente mortos”) para expressar a guerra. O destaque, em relação aos demais, está no uso mais apurado da métrica, cuja variação vai revelando diferentes estados de espírito do sujeito poético – tal qual podemos observar no poema “Canarinhas da Vila”, ou ainda no heroísmo “quebrado” dos versos de “Quilombo”.

Apesar das particularidades, todos os autores posicionaram-se, em seus textos, enquanto lideranças políticas, transformando seus poemas em armas, em meios de luta para alcançar o futuro imaginado.

A valorização da Negritude, em especial, deu-se, nos poemas de Noémia de Sousa, principalmente com base na valorização da moçambicanidade e através do fato de ambos os poemas terem sido dedicados a personalidades moçambicanas que representariam o coletivo. Em Neto, essa valorização ocorreu especialmente a partir da referência a uma natureza exuberante, como observamos no poema “Depressa”, ou no destaque dado a termos e imagens positivas da África, em contraposição a uma ideia coisificada desta. A própria coletivização do sujeito poético, no poema “O choro de África”, funcionou como uma estratégia sintática de valorização da Negritude, assim como a configuração da quinta estrofe do poema “Depressa” - onde os verbos perderam a força e o substantivo “África” mais o adjetivo “gloriosa” puderam se destacar.

Tanto nos poemas de Landê Onawale como nos do Clã Nordestino, a valorização da Negritude pode ser percebida fundamentalmente através da representação da África enquanto lugar mítico, idealizado, e da valorização de lugares de resistência histórica, como os quilombos e terreiros.

Com relação às questões formais, a presentificação de aspectos característicos das tradições orais africanas e afrobrasileira deu-se através do uso de estruturas repetitivas, das muitas formas de exploração das sonoridades e, ainda, pela via da referência direta ao que se pode considerar como símbolos dessas tradições presentes ao longo de todo o *corpus*. No poema “*Bayete*”, de Noémia de Sousa, por exemplo, houve a atualização de traços da oralidade africana principalmente através da presença de um tom de oração e da antifonia. Em “*Nossa voz*”, da mesma autora, e em “*Depressa*”, de Agostinho Neto, esse papel ficou por conta, especialmente, do tom declamatório e da reiteração de verbos e de ideias. No outro poema de Agostinho Neto, o “*Choro de África*”, prevaleceram as imagens que remontaram à tradição africana e o uso ideofones, como a sugestão do “tambor” e do “choro” decorrentes da disposição sintática e do ritmo dos versos.

Nos poemas “*Toada do clã*” e “*Eu sou + eu*”, vemos a presença da tradição oral afrobrasileira e africana tanto nas referências diretas, nas “*coisa[s] de preto velho guerreiro*”,

como na exploração das sonoridades, assim como nos poemas de Noémia de Sousa e Agostinho Neto. Em relação aos demais, o grupo Clã Nordeste conta com a particularidade de ter feito uso, mais fortemente, da linguagem próxima à oralidade, inclusive trazendo gírias e vocabulário de baixo calão, além de um didatismo acentuado.

Em Landê Onawale, observamos também a atualização de aspectos da tradição oral afrobrasileira, especialmente na presença de paralelismos sintáticos e, como nos demais, na exploração das sonoridades, especialmente no tom exortativo, convocatório.

Em todos os poemas verificou-se uma larga intenção de nomear para mudar, de simular a atualização do poder mágico (vital) da palavra para que esta fosse absorvida como possibilidade de movimento e estopim para a mudança.

Por fim, quanto à coletivização dos sujeitos poéticos, em “*Bayete*” deu-se de forma bastante sutil, enquanto que, em “*Nossa Voz*”, “*Depressa*” e “*Choro de África*”, chegou a explicitar-se formalmente com o uso da primeira pessoa do plural (nós).

Nos poemas de Landê Onawale, a coletivização do sujeito poético deu-se também de modo mais sutil do que nos poemas do grupo Clã Nordeste, ocorrendo, principalmente, através de passagens em que o sujeito aparece na primeira pessoa do plural, ou ainda através de substantivos cuja carga semântica implica a noção de coletivo, como “quilombo”, por exemplo.

Por fim, cabe acrescentar que, através das constantes éticas e poéticas que chamamos de **lirismo de libertação**, os autores parecem ter atingido seu objetivo de influir na consciência e, por extensão, na vida prática de seus leitores. Assim, a literatura, ainda uma vez, pode cumprir seu papel humanizador.

Em meio à violação de direitos e à violência física e simbólica presentes nas sociedades angolana, moçambicana e brasileira, os poemas de Noémia de Sousa, Agostinho Neto, Landê Onawale e do grupo Clã Nordeste foram, e ainda hoje permanecem sendo, armas, escudos e caminhos para dias melhores.

## BIBLIOGRAFIA

ABDALA Jr., B. **Antônio Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade: o sonho (diurno) de uma poética popular.** In: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo. Via Atlântica nº 05: 2002. São Paulo, DLCV. 2002.

ADINOLFI, M. P. F. **Africanidade: diversidade e unidade nas sociedades africanas** in: Cartilha do Museu Afro-Brasileiro CEAO-UFBA - Material do professor. Salvador, 2005.

ADORNO, Theodor. **Discurso sobre lírica e sociedade.** In.: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da literatura e suas fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de **Alguma poesia.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

ANDRADE, E. N. **Rap e educação, rap é educação.** São Paulo: Summus, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem. Estrela da Manhã.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 25ª Impressão, 2000.

BARCELLOS, Caco. **Rota 66.** 34ª ed. São Paulo: Globo, 2000.

BATISTA, Luís Eduardo; KALCKMANN, Suzana (orgs). **Seminário saúde da população negra Estado de São Paulo 2004.** São Paulo: Instituto de Saúde, 2005.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor (1934).** In: Coleção Grandes Cientistas Sociais, org. Kothe, Flavio; coord., Fernandes, Florestan. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança.** Vol. I., Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo **O ser e o tempo da poesia.** 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** 3ª ed. Trad. Fernando Tomás. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CABAÇO, J.L. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação.** São Paulo: Ed. Unesp. 2009.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**, 6ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. **Artista e Sociedade e Começando**. In: Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo. Edição Comemorativa – n. 5; São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. São Paulo: Ed. Ouro sobre azul, 2004.

CAVALLEIRO, Eliane (org). **Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola**. São Paulo: Summus, 2001.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique - Experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê, 2005.

CLAUDÍN, Fernando. **A experiência colonial**. In: Chesneaux; Claudín; Terray (e outros). Descolonização. Org. Théo Santiago. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 195?.

COMPARATO, F. K. **Ética, política e honra militar**. In: TELES, Janaína. Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade? 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

CONCEIÇÃO, Jônatas; BARBOSA, Lindinalva. **Quilombo de palavras: a literatura dos afrodescendentes**. Salvador: CEAO/UFBA, 2000.

DIAS, Jill. **Estereótipos e realidades sociais: quem eram os ambaquistas?** In: Actas do II Seminário Internacional sobre História de Angola, Construindo o passado angolano: as fontes e sua interpretação, Lisboa, Luanda: CNCDP, 1997.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da Literatura Angolana** 4ª ed. - Luanda: União de Escritores Angolanos.

FICK, Carolyn. **Camponeses e soldados negros na revolução de Saint-Domingue: Reações iniciais à liberdade na Província do Sul (1793-1794)**. In: A outra história: ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX Org. Frederick Krantz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FRANTZ, Fanon. **Pele negra máscaras brancas**. tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983. Col. Outra Gente.

\_\_\_\_\_. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GHÓEZ, Preto. **A sociedade do código de barras: o mundo dos mesmos.** São Paulo: Editora Estação Hip Hop, 2008.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço** trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação.** São Paulo: Editora Loyola, 2000.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A palavra, memória viva na África** in Correio da Unesco ano 07 nº 10, 1979.

HAVIK, Philip J. **Matronas e mandonas: parentesco e poder feminino nos rios de Guiné (século XVIII).** In: Entre Áfricas e Brasis. Selma Pantoja (org). São Paulo: Marco Zero, 2001.

HELLER, Agnes. **O Homem do Renascimento.** Lisboa: Editorial Presença, 1984.

\_\_\_\_\_. **Instinto, agresividad y carácter: introducción a uma antropología social marxista.** . Trad. José Francisco Ivar y Carlos Moya. Barcelona: Ed. Península, 1980.

HERNADEZ, Leila L. **África na sala de aula: visita à história contemporânea** São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos. O breve século XX.** Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octávio. **Escravidão e racismo.** 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. **Raças e classes sociais no Brasil.** 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MACHADO, Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura** 2ª ed., rev. e aumentada. Lisboa: Presença, 2001.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e Marginalidade. Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira.** São Paulo: Alameda, 2008.

MARX , Karl / ENGELS , Friedrich. **Ideologia Alemã.** Editora Martins Fontes, s.d

MATUSSE, Gilberto. **A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Khosa.** Maputo, Livraria Universitária / U.E.M, 1998.

MELO, João. **Os anos da guerra** vol. 1. Publicações D. Quixote, 199-?

\_\_\_\_\_. **Os anos da guerra: 1961-1975: os portugueses em África: crônica, ficção e história** vol. 2 Lisboa: Publicações D. Quixote, 199-?.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador.** trad. Roland Corbisier e Mariza P. Coelho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MORE, Thomas. **A Utopia.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. Col. Tudo é história.

\_\_\_\_\_. **Sociologia do Negro Brasileiro.** São Paulo: Editora Ática, 1988. Série Fundamentos, nº 34.

MOURA, Tatiana. **Rostos invisíveis da violência armada: um estudo de caso sobre o Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MUNANGA, Kabenguele. **Identidade, Étnica, Poder e Direitos Humanos.** In: Revista THOT, nº80. São Paulo: Palas Athena, 2004.

NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança.** São Paulo: Editora Ática. 1985. Coleção Autores Africanos.

ONAWALE, Landê. **Cadernos Negros 19: Poemas Afro-brasileiros.** Org. Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje: Editora Anita, 1996.

\_\_\_\_\_. **Cadernos Negros 21: Poemas Afro-brasileiros.** Org. Esmeralda Ribeiro, Marcio Barbosa e Sônia Fátima. São Paulo: Editora Anita Garibaldi: Quilombhoje, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cadernos Negros 23 – Poemas Afro-brasileiros.** Org. Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje: Editora Anita Garibaldi, 2000.

\_\_\_\_\_. **O vento.** Salvador: Ed. do autor, 2003.

ORWELL, George. **1984.** Trad. Wilson Velloso. 7ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

PAPAROTO, Tercio de Abreu. **Poesia de Angola nas décadas de 60 e 70 história política na obra poética de Agostinho Neto, Antonio Cardoso e Fernando da Costa Andrade.** São Paulo, 2004. 165p. Dissertação (Mestrado).

PEPETELA. **A geração da utopia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

PEREIRA, Luena N. N. **Religiosidade e identidade.** Tempo nº 340. Presença, 2005

REDE SOCIAL DE JUSTIÇA E DIREITOS HUMANOS: DIREITOS HUMANOS NO BRASIL 2008. **Relatório da Rede Social de Justiça e Direitos Humanos.** Evanize Sydow e Maria Luisa Mendonça (orgs.). São Paulo, 2008.

RIFKIN, Jeremy. **O fim dos empregos: o declínio inevitável dos níveis dos empregos e a redução da força global de trabalho.** Trad. Ruth Gabriela Bahr. São Paulo: Makron Books, 1995.

RUSSEL-WOOD, A.J.R. **Através de um prima africano: uma nova abordagem ao estudo da diáspora aricana no Brasil colonial.** Tempo nº12. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001.

SALGADO, Maria Teresa; SEPÚLVEDA, M.C. (coord.) **África & Brasil: letras em laços.** Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

SANTOS, Boaventura S. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós modernidade.** 2ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a Literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930.** São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SILVA, Martiniano José da. **Racismo à brasileira: raízes históricas: um novo nível de reflexão sobre a história social do Brasil.** 3ª ed. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi, 1995.

SLENES, R. W. **Malungo, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil.** Revista USP. São Paulo, n. 12, 1991-92.

SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro.** Maputo: AEMO/ CIEDIMA, 2001.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

TREVISAN, Armindo. **Reflexões sobre a poesia.** Porto Alegre: InPress, 1993.

TZU, Sun. **A arte da guerra.** Trad. Sueli Barros Casal. Porto Alegre: L&PM, 2002. Col. L&PM Pocket.

VERANI, Dalva Maria Calvão. **Agostinho Neto: o lugar da poesia em tempo de luta"** in: *África & Brasil: Letras em laços.* Org. de Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

WISSENBACH, Maria Cristina. **Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (1850-1888).** São Paulo: Hucitec/História Social: USP, 1998.

## DISCOGRAFIA

CLÃ NORDESTINO. **A peste negra**. São Paulo: Face da Morte Produções, 2003.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

Facção Central. **A guerra não vai acabar** in: Facção Central ao vivo. São Paulo: Sky Blue, 2005.

## WEBGRAFIA

ADORNO, Sérgio. **Exclusão socioeconômica e violência urbana**. in: Sociologias, Porto Alegre, ano 4, nº 8, jul/dez 2002, p. 84-135. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n8/n8a05.pdf>; acesso em 04/01/2011

AGÊNCIA BRASIL. **Gilberto Gil Lamenta a morte do rapper Preto Ghóez**. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/interna>; acesso em 05/02/2010.

BANDEIRA, Manuel. **Os sinos**. Disponível em: <http://www.algosobre.com.br/resumos-literarios/meus-poemas-preferidos.html>; acesso em 22/12/10.

BARBOSA, Lindinalva. **Do poeta Lande Onawale: Louvor**. Comentário postado no Blog da Cidinha em 09/12/2008; Disponível em: <http://cidinhadasilva.blogspot.com/2008/12/do-poeta-land-louvor.html>; acesso em 19/03/2009.

BRAGA, Herasmo. **Introdução sobre a literatura negra**. Disponível em: [www.revistaamalgama.hpg.ig.com.br/agora.htm](http://www.revistaamalgama.hpg.ig.com.br/agora.htm); acesso em 12/08/2009.

COSTA, Florência. **O Contra-ataque**. Disponível em: [http://www.istoe.com.br/reportagens/23195\\_O+CONTRA+ATAQUE?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage](http://www.istoe.com.br/reportagens/23195_O+CONTRA+ATAQUE?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage); acesso em 30/12/10.

DUARTE, Vânia. **As criações de Manuel Bandeira sob a ótica Modernista**. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/literatura/as-criacoes-manuel-bandeira-sob-otica-modernista.htm>; acesso em 17/02/2010.

FACINA, Adriana e BARROS, Mardonio. **Tropa da elite ou Matou e foi ao cinema**. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/348208/Tropa-DA-elite>; acesso em 10/02/2010

GINSBURG, Jaime. **Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>; acesso em 12/08/2009.

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de autoinscrição**. Estud. afro-asiáticos, vol.23 nº.1 Rio de Janeiro Jan/Junho 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000100007); acesso

em 12/08/2009.

MESQUITA, Érika. **Clóvis Moura (1925-2003)**. Afro-Ásia, nº 031 Universidade Federal da Bahia Bahía, 2004. Disponível em: [http://www.afroasia.ufba.br/pdf/31\\_5\\_clovis.PDF](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/31_5_clovis.PDF); acesso em 30/03/09.

NÚCLEO DE VIOLÊNCIA DA USP. **Homicídios de crianças e adolescentes no Brasil: 1980-2002**. Disponível em: <http://www.nevusp.org/downloads/down095.pdf> ; acesso em 07/12/2010.

PIRES LARANJEIRA, José Luis. **A poesia de AGOSTINHO NETO como documento histórico: premonição da liderança, projecto de libertação nacional e organização do movimento popular, em 1945-1956**. Disponível em: <http://www.agostinhoneto.org>; acesso em 12/02/2010.

QUILOMBHOJE. **Landê Onawale**. Disponível em: <http://www.quilombhoje.com.br/afroescritores>; acesso em 24/08/2009.

SILVA, Carlos Alberto Pinto. **Guerra Assimétrica: adaptação para o êxito militar**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/4533157/Guerra1-Assimetricas-e-4-Geracao>; acesso em 22/12/10.

SOUSA, Carla Maria Ferreira. **Noémia de Sousa: Modulação de uma escrita em turbilhão** Revista África e Africanidades - Ano I - n. 1 – Maio. 2008. Disponível em: [http://www.africaeafricanidades.com/documentos/Noemia\\_de\\_Sousa.pdf](http://www.africaeafricanidades.com/documentos/Noemia_de_Sousa.pdf); acesso em 24/09/10.