UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

HERÁCLITO JÚLIO CARVALHO DOS SANTOS

ASPECTOS DA IDENTIDADE E DA MEMÓRIA EM POEMAS AFRODESCENDENTES DE *OBRA POÉTICA* DE SOSÍGENES COSTA

TERESINA
2019

HERÁCLITO JÚLIO CARVALHO DOS SANTOS

ASPECTOS DA IDENTIDADE E DA MEMÓRIA EM POEMAS AFRODESCENDENTES DE *OBRA POÉTICA* DE SOSÍGENES COSTA

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero.
Orientadora: Profª Dr Raimunda Celestina Mendes da Silva

TERESINA
2019

S237a Santos, Heráclito Júlio Carvalho dos
Aspectos da identidade e da memória em poemas afrodescendentes de *Obra Poética* de Sosígenes Costa / Heráclito Júlio Carvalho dos Santos. – 2019.
138 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2019.
"Orientadora Profª. Dra. Raimunda Celestina M. da Silva."

1. Sosígenes Costa. 2. Afrodescendência. 3. Memória. 4. Identidade. I. Título.

CDD: 801.95

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB-3ª/1188

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

SOSÍGENES COSTA, O POETA NEGRO E GREGO DA BAHIA: ANÁLISE DA IDENTIDADE E DA MEMÓRIA EM POEMAS AFRODESCENDENTES DE OBRA POÉTICA

HERÁCLITO JÚLIO CARVALHO DOS SANTOS

Esta dissertação foi defendida às 11 horas, do dia 22 de abril de 2019 como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho ....APROVADO..... (Aprovado, não aprovado).

Raimunda Celestina Mendes da Silva
Professora Drª Raimunda Celestina Mendes da Silva – (UESPI)
(Orientadora)

Stela Maria Viana Lima Brito
Professora Drª Stela Maria Viana Lima Brito
1ª examinadora – UESPI

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
2º examinador – UESPI

Visto da Coordenação:

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras
da UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

“Eu não quero desertar
Pro quilombo de Zumbi.
Quero ir é para Angola.
Já sofri demais aqui.”

Sosígenes Costa em *Obra Poética*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me dar força nos momentos de dificuldades

Aos meus pais Lucirene Carvalho e José Luís Santos pelo apoio, pelos puxões de orelha e, apesar das brigas e divergências pessoais, são pessoas fundamentais na minha vida.

Agradeço à orientadora deste texto, Professora Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva e aos demais professores do mestrado, minha eterna gratidão.

Agradeço à coordenação do mestrado acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí pelo apoio e todo o corpo técnico da instituição.

Agradeço aos colegas de sala da sétima turma que, direta ou indiretamente, através de trocas de conhecimento, contribuíram para que eu chegasse a tal nível.

Agradeço aos demais familiares, sem citar nominalmente, pela força, incentivo, apoio em determinados momentos.

Agradeço às inúmeras pessoas que passaram na minha vida e sempre torceram por mim.

Agradeço aos meus alunos e ex-alunos de instituições de ensino nas quais trabalhei e peço desculpas por qualquer ato falho ou impensado.

Agradeço aos colegas e funcionários do Instituto de Ensino Superior Múltiplo – IESM, que me incentivaram em todos os momentos.

Dedico a minha avó materna Marion da Silva Carvalho (*In memoriam*) que, mesmo não estando presente fisicamente, educou-me e me preparou para a vida em sociedade.

Dedico aos meus avós paternos Luís Santos e Adélia Santos (In memoriam) que, apesar de não conviverem com eles, sempre me trataram com carinho e cordialidade quando estive com eles.

RESUMO

A presente dissertação apresenta os poemas de temática afrodescendentes do livro *Obra Poética* de Sosígenes Costa. O objetivo geral desta pesquisa foi de analisar aspectos da identidade e a memória negra dos africanos no eu enunciador lírico de Sosígenes, tendo como objetivos específicos identificou-se elementos que conferem musicalidade e ritmo aos poemas. Descobriu-se, após investigação, a diáspora negra nos poemas especificados, além de ter especificado novos poemas de temática afrodescendente por meio de cuidadosa pesquisa. Far-se-á a pesquisa através de estudos exploratórios do tipo bibliográfico, com consulta a materiais didáticos como livros, artigos, dissertações, teses, entre outros materiais. Para fundamentar a pesquisa, o corpo teórico que instrumentalizou os aspectos de identidade e memória como Hall (2011), Bhabha (2005), Cuti (2010) e Duarte (2005); teóricos que abordam a memória negra e a crioulização como Glissant (2005), Fannon (2008), Gilroy (2017) Malafaia (2007), entre outros. A memória retratada nos poemas apresenta o viés tanto individual como coletivo apoiada em teóricos da memória como Halbwachs (2005), Leal (2206), Lima (2008), como o "eu" lírico do texto de Sosígenes retrata o passado ressignificado através da poesia e da já citada diáspora negra, a pesquisa se justifica pela pouca literatura a respeito da temática a ser abordada neste texto. No texto a identidade e memória são verificadas e ratificadas nos poemas selecionados para a análise, quando o negro é retratado como estereótipo e sujeito subalterno na hierarquia social brasileira.

Palavras-Chave: Sosígenes Costa. Afrodescendência. Memória. Identidade.

ABSTRACT

The present dissertation presents the Afro-descendent poems of the book Poetic Work of Sosígenes Costa. The general objective of this research was to analyze aspects of the identity and the black memory of the Africans in the lyrical enunciator of Sosígenes, whose specific objectives were identified elements that confer musicality and rhythm to the poems, it was discovered after investigation the black diaspora in the poems in addition to having specified new Afro-descendant poems through careful research. The research will be done through exploratory studies of the bibliographic type, with reference to didactic materials such as books, articles, dissertations, theses, among other materials. To base the research, the theoretical body that instrumentalized the aspects of identity and memory as Hall (2011), Bhabha (2005), theorists as Cuti (2010) and Duarte (2005); (2008), Fannon (2008), Gilroy (2017) and Malafaia (2007), among others. The memory portrayed in the poems will be analyzed in both individual and collective bias supported by memory theorists such as Halbwachs (2005), Leal (2206), Lima (2008), as the lyrical "I" of Sosígenes's text portrays the past re-signified through poetry and the already mentioned black diaspora, the research is justified by the little literature on the subject to be approached in this text. As a guiding question, the present text is doubtful if there are aspects of identity and memory in the work of the Bahian poet.

Keywords: Sosígenes Costa. Afrodescendence. Memory. Identity.

LISTA DE FOTOS E FIGURAS

Figura 1: Imagem de um urucungo 43
Figura 2: Ritual musical africano de um rei da África 44
Figura 3: Imagem de roda de samba no século XX 45
Figura 4: Grupo de samba em 1936 46
Figura 5: Foto de Sosígenes Costa 53
Figura 6: Academia dos rebeldes em foto de 1927 64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 09
2 A IDENTIDADE NOS POEMAS DE OBRA POÉTICA 12
2.1 A identidade afrodescendente nos poemas afrodescendentes.....21
2.2 A musicalidade nos poemas 41
3 A VIDA, A OBRA E FORTUNA CRÍTICA DE SOSÍGENES COSTA 47
3.1 Vida e obra 48
3.2 Obra Poética.....57
3.3 Academia dos Rebeldes.....62
4 A MEMÓRIA AFRODESCENDENTE NOS POEMAS DE SOSÍGENES COSTA 66
4.1 Como o passado é retratado 69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 79
REFERÊNCIAS 85
ANEXOS 85

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação objetiva analisar aspectos da memória e da identidade nos poemas do poeta baiano Sosígenes Marinho da Costa, especificamente os poemas de temática afrodescendente do livro Obra Poética. Ele publicou apenas o citado livro em vida e faleceu sem o devido reconhecimento por parte da crítica especializada.

Sosígenes Costa foi um poeta que escreveu o tempo: o tempo passado dos escravos e negros forçados à diáspora por conta da escravização e da colonização. Conhecia bem as palavras dos dialetos africanos e sobre a cultura popular advinda da África para a Bahia de sua época e anterior ao que ele escreveu.

O percurso da obra dele representou uma era na literatura brasileira, a dos poetas sem reconhecimento e invisibilizados pelo Cânone. As temáticas de sua poética versam basicamente sobre a Bahia, seus terreiros de candomblé, suas tradições e cultura afrodescendentes, objeto do estudo de tal texto, além de temas como religião, fé, a formação da extração do cacau com o poema épico Iararana, entre outros eixos temáticos.

Grande parte de sua obra de foi escrita na primeira metade do século XX e as chagas da escravidão nas relações sociais eram percebidas. Um pouco dessa poética apresentou nuances de elementos africanos pelo fato de o poeta ter habitado na Bahia, estado brasileiro que possui bastante raízes culturais de matriz africana. Fez-se a pesquisa por meio de estudos exploratórios do tipo bibliográfico, com consulta a materiais didáticos como livros, artigos, dissertações, iconografias e teses. Para fundamentar a pesquisa, utilizou-se autores como suporte para instrumentalizar os aspectos de identidade e da memória como Hall(2011), Bhabha (2005), Deleuze e Guatari (1995), Cuti (2010) e Duarte (2017) Glissant (2005), Lima e Hernandez (2009), póvoas (2004), Fannon (2008), Halbwachs (2006), Malafaia (2007). A memória retratada nos poemas será analisada no viés tanto individual como coletivo apoiada em teóricos da memória como Halbwachs e Paul Gilroy, como o “eu” lírico do texto de Sosígenes retrata o passado ressignificado por meio da poesia e da já citada diáspora negra. A pesquisa se justifica pelo fato de haver poucas referências e estudos a respeito da temática a ser abordada aqui. Sosígenes era observador dos costumes e tradições do povo afrodescendente. Alguns de seus poemas mantiveram esse enlace com os povos originários da África e suas tradições. Poemas como Sereno de Santo, Aurora de Santo Amaro, Dudu Calunga, Negro Sereio, entre outros ilustram a relação do eu lírico com a história do país.

O legado da poesia de Sosígenes Costa é tão profundo quanto pouco conhecido dos estudiosos, em geral. O poeta baiano teve poucas amizades, conforme seus amigos e

estudiosos relataram, era muito reservado, e seus escritos demoraram praticamente meio século para ser estudado e revisitado pela academia. Na sua poética, os poemas de matriz afrodescendente apresentam aspectos históricos, que; ao enfatizar a luta dos negros ex-escravos por igualdade, ficção e história se confundem, e se entrelaçam. Isso se reflete de forma contundente na sua obra, pois os poemas afrodescendentes são frutos da vivência de Sosígenes e também fruto da herança da ancestralidade através da memória oral dos negros que habitaram a Bahia. O questionamento direciona-se para o porquê da importância de se estudar a temática afrodescendente nos poemas de Sosígenes já que o poeta é tão invisibilizado no cânone literário. O presente estudo se justifica por uma carência na literatura brasileira de estudos acerca do escritor baiano, e mais ainda em particular, da temática afrodescendente dos poemas de Obra Poética.

A dissertação está dividida em três partes: a primeira discute obra e a vida de Sosígenes no contexto cultural baiano e brasileiro no século XX, sua atuação na imprensa do interior da Bahia, e sua vivência como agitador cultural, membro ativo de um coletivo chamado Academia dos Rebeldes, um grupo artístico que criticava as estruturas conservadoras da cultura e da literatura brasileira. No primeiro capítulo disserta-se sobre aspectos da identidade africana e suas noções de diáspora no contexto dos negros, suas chagas e dores retratados na poesia de Sosígenes Costa. As expressões de origem africana, a dor e o sofrimento de ser negro, o próprio tratado estereótipo ao ser retratado como “coisa”, “objeto” e algo apagado na cultura brasileira.

No segundo capítulo, traça-se um percurso biográfico da obra de Sosígenes Costa, seus escritos do livro publicado em vida e os achados após sua morte que, organizados por José Paulo Paes, foi para a Obra Poética II. Sua atuação na imprensa de Ilhéus, cidade baiana onde passou grande parte de sua vida, também será retratada no primeiro capítulo. A Academia dos Rebeldes se tornou importante analisar porque Sosígenes foi membro ativo na construção ideológica do grupo.

No terceiro capítulo o texto apresenta aspectos da memória negra contida nos poemas, e como a mesma revisita o sofrimento do povo negro e sua diáspora. Os poemas de temática afrodescendente apresentam muitos aspectos da memória negra no eu lírico de Sosígenes. Por fim, as considerações a respeito do presente estudo sobre a obra no viés afrodescendente de Sosígenes Costa.

É óbvio que as conclusões que foram averiguadas após o estudo dos poemas de tal temática. Estrutura-se o trabalho sobre a poética de Sosígenes Costa. A sensibilidade poética e a visão de mundo particular do poeta grapiúna, como o mesmo é conhecido, levando a

reflexão sobre como a sua poética se relaciona com a tradição cultural, como a vertente moderna da literatura brasileira do século XX. A memória retratada nos poemas será analisada no viés individual e coletivo, como o “eu” lírico do texto de Sosígenes retrata o passado ressignificado através da poesia e da já citada diáspora negra. O percurso das lembranças do passado dos afrodescendentes mostra a grande tradição cultural e o legado das populações negras no Brasil.

O poeta em questão aborda o passado como forma de voltar e rememorar personagens negros históricos que foram instrumentos de resistência como Zumbi dos Palmares, por exemplo. Poemas como “Sereno de santo”, “Cantiga de Canavial”, “Cantiga Banto”, “Negro Sereio” retratam o negro como sujeito enunciador do discurso ao lembrar suas raízes africanas e desejando essa mesma volta ao passado livre da opressão. E as raízes africanas são vistas conforme o capítulo 3 mostrará com saudades por parte do “eu” lírico e, ao mesmo tempo, com indignação e revolta por parte deles. O poemas citados anteriormente retratam o negro como sujeito enunciador do discurso ao no tocante ao abandono forçado de sua cultura e hegemonia.

E as raízes africanas são vistas conforme o capítulo 3 mostrará com saudades por parte do “eu” lírico e, ao mesmo tempo, com indignação e revolta por parte deles. Para ajudar a entender a memória, Paul Gilroy e Halbwachs são acionados durante o texto para interpretar o fenômeno.

2 A IDENTIDADE AFRODESCENDENTE NOS POEMAS DE *OBRA POÉTICA*

Eu não quero desertar
Pro quilombo de Zumbi.
Quero ir é para Angola.
Já sofri demais aqui.

Sosígenes Costa em *Cantiga de Canavial*

Sosígenes Marinho da Costa foi um poeta baiano que interpretou e deu voz à cultura, ao sofrimento, às chagas e as línguas africanas de modo geral. O poeta cresceu e se desenvolveu profissional e artisticamente no sul da Bahia, terra promissora em riquezas naturais como o cacau onde os negros eram utilizados como mão de obra. Os fatos retratados em alguns poemas ilustram verdadeiros recortes da vida dos afrodescendentes. O negro como estereótipo é retratado como forma de denúncia da opressão e desigualdade. Os poemas são verdadeiros cantos reivindicatórios protestando o seu lugar de fala na sociedade e no discurso literário.

Assim sendo, ao lançar o livro de poemas *Obra Poética* o escritor utiliza a linguagem e a cultura para retratar os povos da diáspora Africana. Algo pouco usual para a época. Os fatos retratados em alguns poemas ilustram verdadeiros recortes da vida dos afrodescendentes. O negro como estereótipo é retratado como forma de denúncia da opressão e desigualdade. Os poemas são verdadeiros cantos reivindicatórios protestando o seu lugar de fala na sociedade e no discurso literário.

Ao lançar o livro de poemas *Obra Poética* o escritor utiliza a linguagem e a cultura para retratar os povos da diáspora Africana. Algo pouco usual para a época, pois poucos escritores se muniam de coragem para expressar o seu lugar de fala como o “eu” lírico afrodescendente.

Particularizando para os poemas de temática afrodescendente de *Obra Poética*, os mesmos possuem traços de identidade africana e noção de diáspora. Sosígenes era conhecedor da língua e dos costumes africanos e a expôs de forma aberta no citado livro acima.

Através deste regresso ao passado dos negros Sosígenes ressignificou mitos, tradições e o passado dos afrodescendentes através da poesia, uma poesia narrativa que conta causos e relembra a escravidão como uma chaga a ser expurgada.

Particularizando para os poemas de temática afrodescendente de *Obra Poética*, os mesmos possuem traços de identidade africana e noção de diáspora. Sosígenes era conhecedor da língua e dos costumes africanos e a expôs de forma aberta no citado livro acima.

A Identidade em uma obra literária vai se criando através da percepção da mesma em transformar os elementos culturais de um local de vivência em nacional, mas para alguns autores a referida noção de nacionalidade é difusa[1], pois autores como Andersen defendem a homogeneização ao entrecruzamento de culturas e outras correntes não compactuam com o mesmo pensamento. Na poesia sosigeneseana, o local (no caso o Brasil) se intercruza de forma não intencional com o outro (no caso a África). Como Anderson discorre no seguinte trecho:

> Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o iluminismo e a revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. Amadurecendo numa fase da história humana em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontam inevitavelmente com pluralismo vivo dessas religiões e com o alomorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, então diretamente sob sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o estado soberano. (ANDERSON, 2008, p. 34)

Através deste regresso ao passado dos negros ele ressignificou mitos, tradições e o passado dos afrodescendentes através da poesia, uma poesia narrativa que conta causos e relembra a escravidão como uma chaga a ser expurgada.

Sendo assim, em narrativas sobre a escravidão, retratou mitos como Zumbi do Palmares, expôs o "eu" lírico como um sofredor pela condição de ser negro. A fala de Duarte é enfática ao discorrer sobre a temática quando assegura que:

> A denúncia da Escravidão já está no citado romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. Já os feitos gloriosos dos quilombolas estão presentes tanto no *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade (1961), quanto no Dionísio esfacelado (1984) de Domício Proença Filho (1961) e diversos outros autores empenhados em reconstruir a memória das lutas dos que não se submeteram ao cativeiro. (DUARTE, 2017, p. 2)

A temática é recorrente nos textos em autores negros e até não-negros, que abraçaram a denúncia da escravidão como uma chaga a ser combatida, e utilizaram a literatura como instrumento de apoio à causa negra.

Na citação anterior Duarte faz referência a Solano Trindade, que escreveu uma epopeia de relevância para o entendimento da cultura afrodescendente como *Canto dos Palmares* para reconstruir a memória das lutas. Sobre a temática, discute em seu texto todo o

---

[1] Anderson no seu livro *Comunidades Imaginadas* afirma que quando um coletivo convive no mesmo lugar, culturas diferentes se intercruzam.

conjunto de fatores que garantem a condição do negro como partícipe da vida cultural do Brasil quando assevera que:

> A temática negra abarca ainda as tradições culturais e religiosas transplantadas para o Brasil, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade. Autores como mestre Didi, com seus Contos crioulos da Bahia, ou Mãe Beata de Yemanjá, com as narrativas presentes de Caroço de dendê e no recém-publicado Histórias que minha avó contava, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral. (DUARTE, 2017, p. 3)

E é justamente nessas tradições que Duarte descreve que se enquadra a poética afrodescendente de Sosígenes Costa. A Bahia do cacau como *commodity*[2] econômico, a exploração dos negros por parte da população rica, a opressão. Tais fatores enumerados estão incluídos na obra de Sosígenes. E a memória ancestral que Duarte comenta será retratada mais adiante no texto, como um dos pontos de partida da identidade negra.

Outro ponto da citação de Duarte que chama a atenção é o da memória ancestral, que será retratada no terceiro capítulo sobre esse tema. Alguns poemas do poeta baiano retratam a memória e a ancestralidade de forma contundente, como uma forma de não esquecer o passado que os liga ao presente.

Eduardo de Assis Duarte e Octavio Ianni são enfáticos ao falar da temática quando afirmam que outra vertente dessa diversidade temática situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão. De Lima Barreto a Carolina Maria de Jesus; de Oswaldo de Camargo a Conceição Evaristo, passando pelos poetas e ficcionistas reunidos na série *Cadernos Negros*, muitos são os que se debruçam sobre o estigma do 14 de maio de 1888 - o longo *day after* da abolição, que se prolonga
pelas décadas seguintes e chega ao século XXI. E logo surgem o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao branqueamento, a marginalidade, a prisão. (DUARTE, 2018)

Entretanto, a temática do negro não é uma via única ou obrigatória, nem se transforma numa camisa de força para o autor afrobrasileiro, o que redundaria em uma espécie de empobrecimento. Por outro lado, nada obriga que a matéria ou o assunto negro estejam ausentes da escrita dos brancos, atraídos desde cedo pela busca do exótico e da cor local. Nas primeiras décadas do modernismo - auge da moda primitivista e negrista na literatura e nas artes de vanguarda - ocorrem inúmeras apropriações, incorporadas a textos hoje clássicos, apesar da advertência de Oswald de Andrade contra a "macumba para turistas". Por isto

[2] Termo em inglês que significa um produto econômico para exportação de uma país

mesmo, é preciso enfatizar que a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista.

Ao falar da temática, pode-se falar da diáspora negra como localização identitária? O conceito de diáspora é semelhante entre os autores estudiosos de tal temática, que vêem a diáspora como um fenômeno histórico e social caracterizado pela imigração forçada de homens e mulheres do continente africano para outras regiões do mundo. Esse processo foi marcado pelo fluxo de pessoas e culturas através do Oceano Atlântico e pelo encontro e pelas trocas de diversas sociedades e culturas, seja nos navios negreiros ou nos novos contextos que os sujeitos escravizados encontraram fora da África.

E como essa diáspora pode ser retratada na identidade e localizada no texto de Sosígenes, o seguinte trecho de *Cantiga de Canavial* explicita:

> Eu não quero desertar
> Pro quilombo de Zumbi.
> Quero ir é para Angola.
> Já sofri demais aqui.
>
> (1978, p. 181)

Angola no texto é o lugar que representa onde o "eu" lírico quer estar. Isto é, quando a voz do poema clama para não voltar para o quilombo de Zumbi, ele chama a atenção para a África como lugar ao ele quer pertencer e não uma comunidade de negros arredios à escravidão. O termo Angola é bastante singular, pois se liga ao termo Zumbi ao torrão africano. A temática do poema é a recusa do nativo em apreender a cultura do colonizador. A relação colonizador/colonizado ainda é problemática, pois este, em muitas ocasiões, promoveu a chamada "resistência" dos povos originários das Américas e da África contra o colonizador.

Aimé Cesaire discorre sobre o fenômeno do não-pertencimento àquele lugar no seguinte trecho quando afirma que:

> Constato que a hipocrisia é recente; que nem Cortez ao descobrir o México das grandes pirâmides, nem Pizarro diante de Cuzco (menos Marco Polo frente a Cambaluc) se reclamam os precursores de uma ordem superior, pelas quais eles matam, saqueiam; apesar de terem cavalos, lanças, cobiças. Os caluniadores chegaram mais tarde, e o grande responsável neste âmbito é o pedantismo cristão por haver elaborado equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvagerismo, das quais só poderiam resultar conseqüência colonialistas e racistas abomináveis, cujas vítimas deveriam ser o índios, os amarelos, os negros. (CESAIRE, 2010, p. 18)

Ou seja, os colonizadores chegam com os seus elementos culturais e bélicos e subjugam povos que não seguem as suas crenças, caso da crença cristã. E como Cesaire

explica, saqueiam e matam. Nisso o povo negro que foi tirado à força da África mostra através do poema que Sosígenes escreveu o seu descontentamento.

Ao abordar a noção da invasão forçada por parte dos colonizadores europeus, Cesaire toca no ponto central do conflito, as relações comerciais. Tudo ou quase tudo se funda nisso. Sendo assim, negros e índios e demais povos originários da América e África são fruto da colonização para expansão de comércio.

A diáspora e seu sentimento de não-pertencimento a uma terra que não é a sua de origem são flagrantes no trecho ilustrado anteriormente, quando o sentimento de africanidade corre pelas veias e faz com que o eu lírico seja recorrente no sentido de expressar esse descontentamento com a vida na nova terra, que o acolheu sem ele perguntar se queria estar ali.

O fenômeno da diáspora é coincidente com o fenômeno da globalização, que não é um fenômeno recente. Desde as conquistas por parte dos europeus de novos mercados a partir do século XVI até os fluxos migratórios do século XIX, a globalização é uma diáspora, mas os europeus conseguiram manter suas tradições e costumes, ao passo que os africanos foram forçadamente despidos dos seus. Mesmo a nova fase pós-1970 da globalização ainda se funda nas estruturas e relações de poder econômico. (HALL, 2003, p. 111)

E sempre foi assim, por mais que hajam guerras por disputas territoriais, os interesses econômicos é que prevalecem como Stuart Hall deixa claro no trecho anterior. Assim, os fluxos migratórios também se fundaram nos interesses econômicos por conta da utilização da mão-de–obra escrava por parte dos europeus com os africanos.

Hommi Bhabha, em “o local da cultura” no capítulo III “a outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso colonial”, disseca os três conceitos fundamentais na compreensão do alicerce no colonialismo e seu processo de “subjetificação” do sujeito colonial – tanto o colonizador como o colonizado. Para tanto, Bhabha propõe em uma perspectiva *foucaultiana*[3] analisar o discurso colonial como um nostálgico retorno às representações dos sujeitos-significantes embasados pelo “saber-poder” a que o discurso colonial remete; tendo na conjuntura cultural uma forma analógica de repercussão que visualiza bem o corpo representativo do colonialismo via “fixidez”.

[3] Termo dado ao filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984) que em suas teses dissertou sobre as relações de poder que, para ele Mais do que a teoria do poder, propões regras ou cautelas metodológicas. Diferentemente das concepções correntes, Foucault pretende explicar o poder sem o rei como sua fonte e natureza. Depois de comparar diferentes concepções correntes de poder, mostrando a sua dependência da noção de um soberano, define-se o poder em Foucault como uma relação assimétrica que institui a autoridade e a obediência, e não como um objeto preexistente em um soberano, que o usa para dominar seus súditos.

O conceito de nacionalidade e fragmentação dos sujeitos pós-modernos vem sendo amplamente discutido na academia, e Bhabha diz que o caos-mundo se revela a partir da interação de um sujeito com o outro, e assim sendo, ele perde a sua individualidade e singularidade.

A construção do sentimento de nacionalidade, de comunidade foi fundamental para a consolidação dos Estados Nacionais. A formação da ideia de uma nação ocorre através do compartilhamento de sentidos, de narrativas produzidas pelas culturas nacionais. Como afirma Benedict Anderson, "a identidade nacional é uma comunidade imaginada" (ANDERSON apud HALL, 2006, p. 51).

Diferentemente dessa visão homogênea e horizontal, Bhabha propõe uma nova forma de pensar a nação, privilegiando suas relações, seus conflitos sociais, suas minorias, seus grupos excluídos. Bhabha também discorre sobre o conceito de diversidade cultural e diferença cultural, preferindo a utilização desse último termo para o tratamento das questões ligadas à cultura. Segundo ele, a diversidade cultural abrange um universo de coisas, enquanto a diferença cultural representa melhor como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas culturas em relação a outras. (BHABHA, 2005)

Mas até o sentimento de nacionalidade entre os teóricos e debates é confuso, uma vez que o que identifica o sujeito e sua naturalidade é o seu pertencimento cultural e as suas tradições e seu legado. Em Sosígenes Costa isso não é bem claro, talvez pelo fato de o poeta representar o negro como oprimido e personagem não pertencente àquele lugar e não o seu originário.

No texto "O pós-colonial a partir de Stuart Hall, Ella Shohat e Chinua Achebe", de Antônio Alone Maia, o autor discorre sobre os três estudiosos do pós-colonial e a análise deve ser vista do ponto de vista de como os três ressignificam o processo de emancipação política de países que conquistaram sua independência no século XX.

Hall, segundo o texto, uma das contribuições do termo pós-colonial é a de que "a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais, pelo contrário, sempre esteve presente nelas". Ao produzir tal pensamento, Hall enfatiza que o processo de descolonização é uma quebra da hierarquia ocidental-europeia.

A definição de pós-colonial em si é problemática, mas entendível quando o colonizador semeia sua língua e cultura em outros territórios e o termo passa a ser abarcado pela colonização. Mas o termo é problemático no sentido de ex-colônias como Canadá e Austrália terem posto em dúvida a sua inserção na epistemologia da palavra Pós-colonial, por serem territórios que são majoritariamente brancos.

Hall e Shohat concordam que a atuação do colonizador nas colônias se refletiu nas obras literárias inclusive. E que esse reflexo é visto mais como uma luta anticolonial para a colônia conquistar sua independência no espaço do mundo ocidental. O texto cita o poema "Sankhule Madende" que deve ser cantado na África como forma de repúdio e resistência à colonização.

Ao discutir estes conceitos, Hall passa a pensar não apenas na descolonização como luta, mas como análise da diferença *nós/eles* do processo *colônia/metrópole*.

E o que seria esse pós-colonial hoje? Hall e Shohat explicam que esse fenômeno deixou para trás a dualidade nosso/eles para se fundar na diáspora, no mundo contemporâneo da globalização, das trocas comerciais do século XX e XXI, ou seja, novas perspectivas e análise desse passado e dessa interação à força.

Mesmo assim, para os citados teóricos, o colonial ainda sobrevive na língua, nos costumes, na relação política e muitos outros fatores.

Um dado interessante nas análises de Shohat é que, de acordo com Ashcroft, mais de três quartos da população mundial tiveram a sua vida moldada pela influência do colonialismo.

O pós-colonialismo não é só o fim da colonização como diz o texto, é uma análise de o quão profunda influência é esse termo nas nações independentes e o quê de legado deixou às nações colonizadoras.

Gerana Damulakis diz que "A atração do tema do negro brasileiro em Sosígenes Costa gera, às vezes, uma dicção simplória, e, por vias arredias, manifesta-se como negativa no texto poético de "Poeta da Bahia". (2004, p. 77) E quando essas narrativas poéticas entram em análise?

White tem uma definição bastante pertinente à historiografia literária que pode ser aplicada à análise da problemática do negro na poesia brasileira quando assevera que:

> Ora, não me interessa forçar a analogia entre psicoterapia e historigrafia; utilizo o exemplo apenas para ilustrar um aspecto importante do componente fictício das narrativas históricas. Os historiadores procuram nos refamiliarizar com os acontecimentos que foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque. Ademais, os maiores historiadores sempre se ocuparam daqueles acontecimentos nas histórias de suas culturas que são "traumáticos" por natureza e cujo sentido é problemático ou sobredeterminado na significação que ainda encerram para a vida atual, acontecimentos como revoluções, guerras civis, processos em grande escala como a industrialização e a urbanização, ou instituições que perderam sua função original numa sociedade mas continuam a desempenhar um papel importante no cenário social contemporâneo. (WHITE, 1994, p. 104)

A problemática do negro se aplica nos poemas dessa temática do poeta baiano, pois os seus escritos datam do início do século XX quando não se falava abertamente sobre a temática do negro ex-escravo e sua diáspora, seus valores e sua cultura, sendo a história oficial forçada a "apagar" esses acontecimentos, como ilustra o trecho anterior.

Porém, ao ilustrar um exemplo dessa angústia com a problemática do negro está explícito no seguinte excerto do poema *Sereno de Santo*, o sentimento de não-pertencimento ao local que não o originário fica evidente. Vê-se a seguir:

> O sentimento, que eu tenho,
> na medida em que é saudade,
> é uma tristeza mimosa
> que chega a ser musical.
>
> Ao contrário da saudade,
> a amargura que me invade
> é a mais negra das tristezas
> deste mundo ocidental,
> pois que explode em desespero,
> em revolta, em grito histérico,
> e é acudida pelos santos
> em público cerimonial
> entre agogôs e atabaques
> e soleníssimo coral.
> (1978, p . 174)

"Sereno de Santo" é um poema narrativo que conta a tradição dos cultos do Candomblé e sua relação com a história da chegada dos portugueses em terras brasileiras e sua colonização e escravização dos negros. Os terreiros de Candomblé e seus ritos são retratados neste trecho anterior do mesmo poema:

> O poder de evocação
> que há neste canto ideal,
> cantado nesta macumba
> em sua festa anual,
> nos leva ao tempo em que o santo
> descia aqui sideral
> para abraçar os escravos
> da Bahia colonial,
> da Bahia dos sobrados
> no estilo dos jesuítas
> e ostentando justamente,
> como escudo armorial,
> uma pomba dos amores
> sobre fundo vegetal
> tendo um ramo de oliveira
> em seu bico de coral,
> com a legenda da esperança
> e da paz universal.
> (1978, p. 170)

Sobre esse pensamento, Hayden White assegura que: “Mas, se a ampliação do conhecimento que temos do passado torna mais difícil fazer generalizações sobre ele, deveria ser mais fácil generalizar em torno das formas em que esse conhecimento nos é transmitido” (WHITE, 1994, p. 106)

Sosígenes conhecia o passado, as tradições e os ritos por viver em uma região em que foi cultivada essa mitologia. Certamente esse conhecimento do que fala White foi transmitido por meio da vivência do poeta e partir daí, ele construiu a sua narrativa poética da negritude. E de fato, fazer generalizações sobre a cultura é algo complexo e difícil de ser digerido, pois o conhecimento foi fragmento do que já foi dito, a “perda” ou o “apagamento” da memória dos povos da diáspora africana. E quando o poeta explicita em seu trecho que: “nos leva ao tempo em que o santo / descia aqui sideral / para abraçar os escravos / da Bahia colonial”, o “Santo” do trecho provavelmente são os orixás do candomblé que foram sincretizados com os Santos da Igreja Católica para possivelmente gerarem mais aceitação da população em relação às entidades do Candomblé.

Sobre esse modelo de narrativa White é bem claro quando diz que:

> A narrativa, ou a dispersão sintagmática dos acontecimentos através de uma série temporal apresentada como um discurso em prosa, de modo a mostrar sua progressiva elaboração como forma compreensível, representaria a “reviravolta interior” que o discurso realiza quando tenta mostrar ao leitor a verdadeira forma das coisas que subjazem a uma informidade meramente aparente. (WHITE, 1994, p. 113)

O ato de narrar estória a partir da “história” é bem peculiar partindo do ponto de vista do narrador. O poeta claramente se coloca como “eu” enunciador do discurso negro em seu ensejo de contar a história dos africanos que aqui chegaram. Principalmente no trecho “O poder de evocação / que há neste canto ideal, / cantado nesta macumba / em sua festa anual,”. O grande mérito do poeta é ser perspicaz na análise e na contação da história através da ficção.

Portanto, trechos como “descia aqui sideral / para abraçar os escravos / da Bahia colonial, / da Bahia dos sobrados / no estilo dos jesuítas / e ostentando justamente, / como escudo armorial,” rememora o passado colonial do Brasil em meio às feridas da escravidão como forma de uma lembrança de um trauma que se quer apagar da memória e isso constitui parte da identidade.

De acordo com as teorias literárias, da literatura e da crítica literária, o conjunto de poemas de temática afrodescendente, os poemas sosigeneseanos pode-se analisar como epopeias que contam (ou recontam) de forma heroica e romanceada os sofrimentos e chagas

da escravidão e o desejo de remontar à África da época em que foram tirados do país de origem.

Sendo assim, A literatura possui papel preponderante na constituição de um discurso de homogeneização nacional, constituindo-se como um dos imaginários de um território nacional, desenhando perfis, transmitindo ideias e valores que irão compor discursos oficiais e extraoficiais de uma nação específica.

No intuito de delimitar o patrimônio artístico-cultural de cada país, pelo menos desde fins do século XV, nações europeias elegem obras literárias consideradas clássicas dos seus idiomas oficiais. Posteriormente, as novas nações americanas, nascidas sob o jugo da colonização, seguiram o mesmo caminho, canonizando obras literárias, que acabaram por se transformar em representantes dos traços característicos de cada nação. Na verdade, traços específicos, imaginados como verdadeiros e autênticos dentro de cada projeto de nação. Essa imaginação nacional, no caso da produção literária brasileira, implica sobretudo representações de diferentes grupos étnico-raciais.

Em relação a países da América Latina, que ingressaram no cenário da modernidade ocidental a partir do projeto europeu de colonização, o jugo de determinados grupos étnico-raciais torna se um processo intimamente ligado a uma subalternidade que se estende desde o período de dominação direta. Dessa forma, grupos tomados como a degenerescência do projeto europeu de civilização, sejam descendentes de africanos escravizados ou indígenas e índio-descendentes, são rebaixados à condição de subalternos, tanto em termos físicos quanto nos níveis social, cultural, intelectual ou político.

Poder-se-iam encaixar no conceito de pós-colonial os textos de Sosígenes, de acordo com a crítica literária. Mas até o conceito de pós-colonial é problemático. O que seria uma nação pós-colonial? A resposta discutir-se-á no item seguinte.

2.1 A identidade afrodescendente em questão

A poética afrodescendente de Sosígenes produz tamanha imagética nas mentes dos leitores que é possível vislumbrar o sofrimento e as dores do povo negro na obra do escritor. Atendo-se à temática de poemas afrodescendentes, o poeta baiano procura ilustrar tanto a ancestralidade[4] do negro quanto a escravidão enquanto chaga no país. As raízes negras na

[4] Consiste no resgate (ou ressignificação) de antepassados de um povo através da memória, e por isto a cultura e a organização social, política e econômica é resgatada.

Bahia refletem essa tendência em sua obra retratando os negros em um viés histórico e cultural.

Essa ancestralidade é visível em seus poemas através do contato dos negros com os brancos, a relação de servidão entre eles além de muitos outros fatores. O passado é revisitado no sentido de ser a ponta-de-lança para a análise da identidade. É o reflexo direto nos aspectos identitários na obra do poeta baiano, não somente nos poemas afrodescendentes mas, nos outros poemas de diferentes eixos temáticos.

A poética afrodescendente sosigeneseana apresenta várias identidades, a saber: a exploração do negro através da colonização, a sua dor e o sentimento de diáspora, a musicalidade como fator de afirmação cultural, a ancestralidade, entre outras.

A ancestralidade e a contribuição do negro à formação econômica e social do Brasil, por exemplo, são retratadas em "Aurora de Santo Amaro":

> Tem menos que o escravo
> o escravo de hoje em dia.
> É um cristo em Santo Amaro.
> Só tem a noite e o dia.
> O engenho é seu calvário.
> Mas olhe a luz do dia!
> E como brilha a cana
> a esse clarão do dia!
> Ali, cana caiana. . .
> Viva! Que vem o dia.
> (1978, p. 1964)

A analogia do termo "escravo" com os engenhos de cana de açúcar significa para a população negra a metáfora da construção do Brasil no tocante à contribuição do negro com sua força de trabalho na produção econômica do país. Quando o trecho inicial anteriormente ilustrado faz alusão a esta contribuição nos versos: "Tem menos que o escravo / o escravo de hoje em dia. / É um cristo em Santo Amaro. / Só tem a noite e o dia. / O engenho é seu calvário." Remete aos negros e sua migração forçada para uso no trabalho pesado. Nesse sentido, Neves assevera que:

> [...] vários autores ao longo dos séculos, abordaram os conceitos sobre "raças e classes sociais" e alguns constataram que concepções racistas foram utilizadas para legitimar o sistema mercadológico escravocrata da época colonial. E este sistema ainda perdura, com uma outra roupagem, a do capitalismo, com intuito de viabilizar as desigualdades sociais, o descaso governamental e ocultar a contribuição principalmente do negro, na construção nacional. (NEVES, 2016, p. 13)

Nesse sentido, Stuart Hall esclarece para entender este processo quando diz no trecho seguinte do seu livro "*Da diáspora*: identidades e mediações culturais":

> A forma como a diferença foi vivenciada nas sociedades colonizadas, após a violenta e abrupta ruptura da colonização, foi e teve que ser decisivamente distinta daquela que essas culturas teriam desenvolvido isoladamente umas das outras. A partir desse marco nas décadas finais do século quinze, não tem havido "um único tempo (ocidental) homogêneo vazio". Há, sim, condensações e elipses, que surgem quando todas as temporalidades distintas, mesmo permanecendo "presentes" e "reais" em seus efeitos diferenciados, são reunidas em termos de uma ruptura em relação aos efeitos sobredeterminantes das temporalidades e sistemas de representação e poder eurocêntricos, devendo marcar sua "diferença nesses termos. (HALL, 2003, p. 114)

Tanto o trecho do poema como a fala de Hall colaboram para esse conceito de sociedade colonial e pós-colonial e como esses países se defrontaram com o fim da colonização e a exclusão do negro do lugar a que ele não pertence. A identidade negra nos poemas de Sosígenes vai se desenvolvendo a partir dessa relação. O negro foi excluído e marginalizado e não foi fruto de políticas inclusivas na sociedade brasileira. Hall fala da ampliação da hegemonia cultural europeia com o fim da colonização e nisso os poemas sosigeneseanos se encaixam.

Sendo assim, O sujeito que ele chama de "pós-moderno" tem a sua identidade fragmentada por fatores do passado como a colonização. Isso fica explícito no seguinte trecho de seu livro *Identidade cultural na pós-modernidade*:

> Tentar mapear a história da noção de sujeito moderno é um exercício extremamente difícil. A ideia de que as identidades eram plenamente unificadas e coerentes e que agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista e contar a história do sujeito moderno. Eu a adoto aqui como um dispositivo que tem o propósito exclusivo de uma disposição conveniente. Mesmo aqueles que subscrevem inteiramente a noção de um descentramento da identidade não a sustentariam nessa forma simplificada. (HALL, 2011, p. 24)

Antes de analisar os poemas no tocante à identidade, analisar-se-á o conceito de literatura afro-brasileira ou afrodescendente. O que seria essa literatura?

Ainda sobre a temática nos textos afrodescendentes, Duarte, em seu artigo *Literatura afrobrasileira: um conceito em construção*, enfatiza que a literatura dessa temática não só existe como muitos escritores desde o século XVIII escrevem, com agudez e sensibilidade, a memória, a cultura, a dor e o sofrimento dos negros.

Duarte é enfático ao dizer que:

> Um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à Literatura Afro-brasileira situa-se na temática. Esta pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas conseqüências ou ir até à glorificação de heróis como Zumbi e Ganga Zumba. (DUARTE, 2018, p. 2)

Então, vista deste ponto, a temática ajuda a entender o que diferencia escritores afrodescendentes (mesmo não-negros) e o que Cuti chama de negrismo, ou seja, brancos que se apropriam do discurso negro, mas não praticam literatura negra na sua essência.

O escritor e teórico da literatura afrodescendente Luiz Silva, O Cuti, concorda com Eduardo ao esclarecer o conceito de literatura negra em seu livro "literatura negro-brasileira" ao dizer que:

> A par do surgimento da personagem negra em livros de autores brancos ou mestiços, mediada pelo distanciamento, a produção de autores negros segue sua trajetória de identidade e de consolidação gradativa de uma alteridade no ponto de emanação do discurso. (CUTI, 2010, p. 33)

Cuti afirma, que mesmo sendo marginalizados e tendo sua memória apagada à força pelo colonizador, os negros sempre foram marginalizados até mesmo na arte e no fazer literário à margem dessa literatura dita "oficializada".

No Brasil do século XIX, o retrato do índio romântico pode ser visto como a primeira tentativa intelectual sistematizada de, no plano metafórico da literatura, representar uma identidade nacional, construída pelo apagamento do papel de grupos étnico-raciais não ocidentais. Dessa maneira, excluindo a mão-de-obra africana escravizada dessa representação e construindo literariamente o indígena de maneira europeizada, o indianismo deu forma, ainda na primeira metade do século XIX, a uma concepção de Brasil caracterizada por um harmonioso relacionamento étnico, pois subtraía da tessitura textual-literária as violências sofridas pelos grupamentos africanos e indígenas no processo histórico da colonização brasileira. O amparo que a literatura indianista recebeu do público letrado da época traduz plenamente a função ideológica dessa interpretação das relações étnico-raciais no Brasil

Apenas no século XIX, com Maria Firmina dos Reis e Luiz Gama é que se pode ver a exposição do negro falando por si, por seu "eu lírico" no discurso enunciado. A crítica nunca havia reconhecido e teve dificuldades em legitimar os escritores e escritoras negras, ao longo da historiografia literária brasileira como ilustra Álvaro Hattnher no trecho de seu artigo "A poesia negra na literatura brasileira" ao afirmar que:

> A legitimação da literatura afro-brasileira passa diretamente pela posição da crítica e historiografia literárias, por assim dizer, "oficiais". Se tomarmos, por exemplo a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, poetas afrobrasileiros como Domingos Caldas Barbosa e Luís Gama recebem tratamento bastante superficial. Mesmo quando a obra de Bosi foi "revista e aumentada", a partir de sua 32ª edição, o texto não sofreu aumento nem revisão quanto a esse aspecto. Se voltarmos nossa atenção para a produção literária afro-brasileira posterior à Semana de Arte Moderna, nenhum autor é citado. Pode-se objetar que a historiografia literária nacional sempre tem incluído Cruz e Sousa, mas quase não há menções a

> textos desse autor que o caracterizassem como afrobrasileiro, tais como os poemas "Escravocratas" ou "Emparedado". (HATTNHER, 2009, p. 78-79)

Ou seja, mesmo os principais críticos literários do país como Alfredo Bosi tratam escritores afrodescendentes de modo superficial segundo Hattnher afirma no trecho, e até poetas com maior visibilidade como Cruz e Souza não são vistos como afrodescendentes. E Sosígenes Costa e sua poesia estão incluídos nessa leva.

Ainda assim, aos poucos a crítica vai dando visibilidade aos autores negros como ilustra Hattnher no seguinte trecho:

> A crítica também pouco tem se voltado para o assunto. O primeiro trabalho de fôlego é *A poesia afro-brasileira*, de Roger Bastide, publicado em 1943, misto de análise antropológica e interpretação psicanalítica, onde o autor busca "conhecer e compreender a própria alma do negro ou do mulato, para averiguar o quanto de originalidade ou de inspiração lírica pode ser atribuído ao sangue africano que lhes corre nas veias, seja puro, seja misturado a sangue europeu" (HATTNHER, 2009, p. 79).

Bastide era um francês radicado no Brasil e foi um dos primeiros intelectuais a dar voz e visibilidade aos escritores afrodescendentes quando ressignificou a poesia produzida por tal povo entre os séculos XIX e XX, seja a poesia negra, ou seja, reinvidicatória ou a poesia de negro que se mistura à matriz europeia.

Sosígenes Costa faz parte da segunda leva de escritores do século XX em que o negro é o centro dos conflitos, da explanação de suas tradições e cultura que fora apagada ou ressignificada pelo colonizador.

No livro *Obra Poética I*, alguns poemas chamam a atenção por conter elementos da cultura africana em suas nuances. Poemas como "Negro Sereio" brindam seu leitor com o melhor da poesia de temática africana de Sosígenes como ilustra o seguinte excerto:

> - É mamaô. É mamaô
> tocando urucungo no candomblé.
> Aquilo é moleque no sarambeque,
> aquilo é a negrada na batucada,
> Congo Mujongo no jequedé.
>
> (1978, p. 183)

O referido poema retrata a celebração de negros no Candomblé com vocabulário e expressões típicas de tal povo. Expressões como "Urucungo", "mujongo" e "Jequedé" possuem origem africana e comprovam um dos traços da identidade. Ao falar do citado poema, Ruy Póvoa classifica a poesia afrodescendente de Sosígenes da seguinte maneira:

> [...] a capacidade de Sosígenes engendrar parlendas em função de uma musicalidade e ritmos poéticos o faz costurar pedaços de versos do hinário afro-descendente, juntando-os a lexemas isolados e desconectados entre si e, ainda, somando a palavras portuguesas cuja pronúncia se assemelha a uma pronúncia da língua de Angola ou do nagô. (PÓVOA, 2004, p. 84)

Póvoa assegura que Sosígenes era conhecedor da temática e dos lexemas afrodescendentes, pois sabia muitas palavras de origem das línguas Nagô e Jeje de povo que advinha da costa oeste da África. No tocante à identidade, o trecho do poema em questão nos leva a Stuart Hall, com seus conceitos de sujeito pós-moderno quando nos fala que as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades "tradicionais" e as "modernas". (HALL, 2011, 15)

Ou seja, com o a escravização, o seu fim da mesma e a contribuição dos negros para a sociedade brasileira a identidade afrodescendente ganha novos contornos com as mudanças políticas, econômicas e sociais. Segundo Póvoa, "Em "Negro Sereio", o trabalho de Sosígenes centraliza-se nas unidades lexemáticas" (2004, p. 85). Isso pode ser visto em palavras como "urucungo", "mamão", "Congo Mujongo".

Frantz Fanon pode ajudar a explicar em seu livro *Peau Noir, Masques Blanques* (*Pele Negra, máscaras brancas* na tradução para o português) o porquê de o negro apagar sua língua e cultura quando nos diz em relação aos antilhanos que vão morar na França e assimilam o Francês como "sua" língua:

> Compreende-se, depois de tudo o que foi dito, que a primeira reação do negro seja o de dizer não àqueles que tentam defini-lo. Compreende-se que a primeira ação do negro seja uma reação, e, uma vez que é avaliado segundo seu grau de assimilação, compreende-se também que o recém retornado à Martinica só se exprima em francês. É que ele tende a salientar a ruptura que está se produzindo. Ele concretiza um novo tipo de homem que se impõe diante dos amigos, dos pais. E à sua velha mãe, que não o compreende mais, ele fala de suas camisas novas, de sua cabana em desordem, de seu barraco... Tudo isso temperado com o sotaque conveniente. (FANON, 2008, p. 48-49)

O que Fanon diz é que o contato com o colonizador deixa impressões de sua cultura no negro. Para ser aceito ou se sentir superior aos outros, o Martinicano aprende a língua do colonizador como instrumento de legitimação do ocidente em sua proposta de dominação cultural, política e econômica. Isso de certa forma, se reflete em Negro Sereio, essa resistência à língua do colonizador e à valorização dos dialetos de origem africana.

Sosígenes propõe um canto de resistência contra a opressão do colonizador e dos governos pós- império que deslocaram o negro à condição subalterna no extrato social do Brasil.

Estudos sobre historiografia literária têm demonstrado que o processo de eleição dos clássicos literários se relaciona ao ensino formal da literatura, é importante questionar em que medida os professores de língua materna no Brasil têm reproduzido uma perspectiva limitadora de nossa nação ao ensinarem acriticamente uma excludente história da literatura brasileira, em circulação tanto nos manuais didáticos mais usados quanto nas salas de aula.

No Brasil do século XIX, o indianismo romântico pode ser visto como a primeira tentativa intelectual sistematizada de, no plano metafórico da literatura, representar o que se entendia por nossa especificidade nacional, construída pelo apagamento do papel de grupos étnico-raciais não ocidentais. Dessa maneira, excluindo a mão-de-obra africana escravizada dessa representação e construindo literariamente o indígena de maneira europeizada, o indianismo deu forma, ainda na primeira metade do século XIX, a uma concepção de Brasil caracterizada por um harmonioso relacionamento étnico, pois subtraía da tessitura textual-literária as violências sofridas pelos grupamentos africanos e indígenas no processo histórico da colonização brasileira. O amparo que a literatura indianista recebeu do público letrado da época traduz plenamente a função ideológica dessa interpretação das relações étnico-raciais no Brasil.

Essa resistência é o trunfo para o negro revisitar suas raízes africanas e que, de certa forma, reflete na poética de Sosígenes. O ritmo do texto analisado representa uma resistência do povo negro a imposição do colonizador embasado em seu poder bélico. E a sensação de estranheza que ilustra o poema pode ser entendida quando Hommi Bhabha assevera:

> Os entrevistados de Mary Chamberlain também falam eloquentemente da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a "terra" tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (BHABHA, 2003, p. 27)

Bhabha, em seu livro O local da Cultura, no primeiro capítulo cujo título é "o compromisso com a teoria", faz as seguintes perguntas sobre a colonização e o pós-moderno ao explanar que "pode a meta da liberdade de conhecimento ser a simples inversão da relação opressor e oprimido, centro e periferia, imagem negativa e imagem positiva?" (1998, p. 43)

O conceito de sujeito moderno ou pós-moderno pode ser observado no excerto de "Cantiga de Canavial":

> Eu não quero desertar
> Pro quilombo de Zumbi.
> Quero ir é para Angola.
> Já sofri demais aqui.
>
> Oxalá meu santo velho,
> Se eu tenho merecimento,
> Me tire desta gangorra,
> Me leve para Aroanda.
>
> (1978, p. 181)

As narrativas de afrodescendentes expatriados à força pela escravidão é presente neste poema, nos conduz a noção da diáspora africana e essa mudança de identidade forçada, em que o negro perde sua cultura, língua, costumes e tradições e passa a assimilar a cultura do colonizador.

Tanto o primeiro quanto o segundo poema analisados podem se encaixar no conceito de orientalismo de Said, na questão da construção do léxico e das palavras pouco usuais à cultura ocidental. Afirma, ao citar outros teóricos, que "Os indo-europeus são a pedra de toque, do mesmo modo que quando Renan diz que a sensibilidade oriental semítica nunca chegou às alturas atingidas pelas raças indo-germânicas". (1990, p. 158)

Bhabha possui um pensamento que converge com o trecho do poeta baiano ao asseverar que:

> Ao obscurecer o poder de sua própria prática na retórica da militância, ele deixa de chamar atenção para o valor específico de uma política de produção cultural como esta faz das superfícies da significação cinemática as bases da intervenção política, ela dá profundidade à linguagem da crítica social e estende o domínio da "política" em uma direção que não será inteiramente dominada pelas forças do controle econômico e social. As formas de rebelião e mobilização popular são frequentemente mais subversivas e transgressivas quando criadas através de práticas culturais oposicionistas (BHABHA, 1998, p. 44)

Bhabha afirma que a arte, no caso do poema a literatura, surge como uma insurreição contra o sistema eurocêntrico burguês em forma de militância. As práticas oposicionistas são práticas de resistência do negro contra o sistema branco-eurocêntrico-burguês institucionalizado.

Hall em seu livro "*Da diáspora: identidades e mediações culturais*", explica que essa identidade ou fragmentação da identidade recai no conceito de capitalismo e globalização, sendo assim, o fenômeno da diáspora é coincidente com o fenômeno da globalização, que não é um fenômeno novo. O texto fala que a África é composta de múltiplas significações (muitas delas negativas, pois é uma forma de negar o continente de origem). Mesmo assim, essa "África" vive musicalmente na sintaxe das palavras, nos ritmos e sabores desses migrantes. Sendo assim, é simplório ver a produção musical híbrida entre "primeiro" e "terceiro" mundo

apenas como resgate de ritmos dos antepassados, isto é, antes de tudo, uma questão cultural. (2003), como se comprova no excerto de “Dudu Calunga”:

> Ora vejam só!
> Dia de Xangô,
> festa de Xangô.
> Dia de Iemanjá,
> festa de Iemanjá,
> Dia de Nanã,
> samba na macumba
> com qualiquaquá.
> Dia de matança
> Para Oxum-marê,
> vamos sarava,
> vamos dar okê.
>
> Dia de preceito,
> bodas eucarísticas:
> caruru no almoço,
> vatapá na janta
> e de noite samba
> lá no ganzuá.
> Ora vejam só!
> Festa todo dia
> Lá no candomblé.
>
> (1978, p. 259)

No referido trecho do poema, a África está no léxico, nas danças e costumes retratados pelo poeta, quando enuncia no trecho: “Dia de Iemanjá, / festa de Iemanjá, / Dia de Nanã, / samba na macumba / com qualiquaquá. / Dia de matança / Para Oxum-marê, / vamos saravá, / vamos dar okê,” palavras que retratam o continente africano conforme o parágrafo anterior avisa.

O fenômeno da globalização recai sobre o conceito de Multiculturalismo, ou seja, sociedades multiculturais que se intercruzam e que sempre existiram como assegura Bhabha no seguinte trecho:

> Os impérios, produtos de conquista e dominação, são frequentemente multiculturais. Os impérios grego, romano, islâmico, otomano, e europeu foram todos, de formas distintas, multiétnicos e multiculturais. O colonialismo – sempre uma inscrição dupla – tentou inserir o colonizado no “tempo homogêneo vazio” da modernidade global, sem abolir as profundas diferenças ou disjunturas de tempo, e espaço e tradição. (BHABHA, 1994; HALL 1996a)

De certa forma, a poesia que é ora objeto de estudo reflete este pensamento de Bhabha. O Brasil foi dominado pelos portugueses e outros povos e trouxeram os escravos que foi um povo também subjugado em seu local de origem.

Isso também além de crioulização, recai sobre o conceito de hibridismo defendido por teóricos como Paul Gilroy. O hibridismo não é apenas um fenômeno sexual, social e cultural, ou um modelo conjectural para se pensar a produção escrita e a dinâmica social da America Latina por exemplo, mas também um ideologema, ou seja, uma unidade básica de análise do discurso multifacetado, polissêmico e ideológico da identidade cultural e racial na América Latina e no Caribe. Ligando entre si questões de raça política e sexualidade, o hibridismo desempenhou um papel preponderante nos discursos científicos, políticos e sociais do século XIX.

Mesmo tendo diversos e conflituosos contornos políticos, o conceito de hibridismo esteve, por exemplo, no centro do argumento poligenista, da tese da amalgamação da versão negativa dessa tese, do argumento da decomposição e da subdivisão do hibridismo em espécies "próximas" e "distantes". Do final do século 19 em diante, quando o discurso do hibridismo foi reconfigurado, a partir da substituição da ideia cientifica de *degeneração* por grandes teorias de *regeneração,* o hibridismo permaneceu como figura central da maior parte das utopias bio-culturalistas presentes na América Latina, entre as quais a "nossa América mestiça"), A raça cósmica José de Vasconcelos), a "corcubana" (Nicolas Guillen), a "democracia racial" (Gilberto Freyre), A "transculturação" (Fernando Ortiz), o "café com leite" (Partido Acción Democratica Venezuelana) e o "real maravilhoso" (Alejo Carpentier). De modo semelhante, o hibridismo está expresso em modelos bioculturais articulados mais recentemente nos Estados Unidos e na Europa, por intelectuais das diásporas latino-americana e caribenha, tais como os que aparecem nos conceitos de fronteira e consciência da mestiça de Gloria Anzaldua *(Borderlands /La Frontera,* e "Mestiza Consciousness", 1987); da ilha que se repete, de Benitez Rojo *(UJ islã que se repite,* 1989); ou do Atlântico Negro *(The Black Atlantic,* 1993), de Gilroy. (ECHAZÁBAL, 2018)

O hibridismo cultural e racial nos poemas objeto de estudo são representações claras do "encontro" do colonizador e sua cultura e os povos originários das Américas, África e Caribe. No trecho anterior, obras literárias e não literárias são citadas como exemplos de tal hibridismo. O encontro nos poemas sosigeneseanos não se dá somente pela dicotomia oprimido e opressor, mas também pela relação que um exerce sobre o outro no tocante à colonização e dominação cultural.

A forma pejorativa como o negro é retratado e sua representação social podem ser vistas e analisadas neste excerto de "Uma jóia da renascença":

> João Toco, venha cá,
> Venha cá, toco de pau.
> João Toco, negro!
> Faça favor, cavalheiro, venha cá.
> Tenho uma coisa para você João Toquinho.
> Para você levar à sua senhora.
> Olhe, eu estava aqui mesmo,
> nesta casa dos marimbondos
> esperando que você passasse com essa Fon-Fon na mão,
> para você me levar um recado para a tua patroa,
> para a tua senhora, para a tua iaiá,
> para a feroz inimiga dos marimbondos,
> para aquela morcega,
> para aquela morde e assopra
> que subiu na política
> e está naquele assanhamento,
> tocando foguete de assovio,
> porque vai mamar na vaca leiteira
> e se esquece que amanhã pode voltar a ficar de baixo
> e com rabo entre as pernas.
>
> (1978, p.130)

O trecho nos mostra como o negro é retratado na escravidão ou mesmo após o fim dela. Para Margareth Torres, o negro conviveu com esses valores impostos quando ela diz que:

> O estereótipo é um tipo de etnocentrismo, conduta humana baseada nos valores que cada sociedade, país ou comunidade tenta desenvolver nos outros a ponto de esta ideia permanecer fortemente enraizada na mente das pessoas e passa a parecer como uma coisa normal. (TORRES, 2013, p. 83)

E tal estereótipo é retratado por autores brancos, e na cultura "pop" da posição do negro como subalterno na hierarquia social brasileira. O negro é retratado por tipos populares como domésticas, lavradores, pedreiros e outras profissões sem prestígio social na música e em obras de ficção como novelas e séries na TV brasileira.

Isso fica clarividente quando o poeta escreve no trecho "João Toco, venha cá, / Venha cá, toco de pau. / João Toco, negro! / Faça favor, cavalheiro, venha cá. / Tenho uma coisa para você João Toquinho. / Para você levar à sua senhora." Aqui há uma construção estereotipada do negro como garoto de recados para pessoas poderosas e influentes.

Sobre essa posição social do sujeito estereotipada Hall assevera que:

> A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2011, p. 12)

Esse “nós-próprios” na literalidade do discurso de Hall reflete como o “eu” enunciador lírico de Sosígenes posiciona o negro como um sujeito político, social e cultural e, assim, o negro o foi posicionado na sociedade brasileira no viés do que Cuti chama de “racismo cordial”, tendo sido fruto da comiseração, relegado à obscuridade, sem ter voz e posicionamento social, daí as lutas dos movimentos negros no país reivindicando seu lugar e sua voz na sociedade, que, desde a sua chegada por aqui através da escravidão, foi apagada pelo colonizador e pelo branco.

E esse eu projetado socialmente, como define Hall, é refletido pela postura nos referidos poemas sosigeneseanos. O mundo interior é o desejo dos povos de origem africana de terem de volta sua língua e suas tradições.

E no seguinte trecho, essa relação pode ser também resquícios da colonização e do empoderamento: “Olhe, eu estava aqui mesmo, / nesta casa dos marimbondos / esperando que você passasse com essa Fon-Fon na mão, / para você me levar um recado para a tua patroa, / para a tua senhora, para a tua iaiá,”. A relação com o colonizador afeta diretamente a identidade dos sujeitos como Nestor Garcia diz em seu livro *Culturas Híbridas*, quando assevera que a colonização pela pólvora e subjugamento dos sujeitos colonizados provoca uma ruptura com o passado deles.

No poema “A negra mingorra”, a mulher negra é representada de forma pejorativa e isso contribui para a formação da identidade afrodescendente. O seguinte excerto ilustra a relação das escravas com as escravidão no Brasil:

> A negra mingorra
> ainda me empurra
> o carro e a gangorra
> e toma surra
> do cabeçorra.
> Arre!
> Mingorra, mingorra
> não ficou forra
> isto é uma zorra.
>
> (1978, p. 258)

O trecho mostra a mulher negra representada como subjugada social e economicamente pelo homem branco, como no trecho “A negra mingorra / ainda me empurra / o carro e a gangorra / e toma surra / do cabeçorra.” Castigos físicos e serviços braçais faziam parte da vida do negro no período colonial e imperial.

Na visão de Monteiro a mulher negra foi sempre representada como estereótipo na literatura brasileira segundo afirma neste trecho de seu artigo “A representação da mulher negra na literatura brasileira”:

> A presença da mulher negra na literatura brasileira, sempre foi apresentada por escritores brancos com seus discursos bastante negativos. Quando são representadas por esses escritores a maioria das vezes, são explorados temas como sedução, beleza, resistência física, pois as qualidades que são apresentadas sempre estão ligadas ao corpo da mulher, nunca é mencionado o que ela pensa, ou o que deseja. (2016, p. 1)

A mulher é representada por autores brancos e de formação europeia como estereótipo de sensualidade e através de discursos de alteridade negativos por partes destes. A mulher negra teve o seu discurso apagado durante séculos conforme revela o trecho. Assim sendo, Pereira discorre sobre essa visão ao dizer que “A história da população negra é marcada por um contingente de ações e categorias que desvalorizaram sua condição humana, como indivíduos.” (2012, p. 37)

Além da imagem da mulher negra como construção identitária, a religiosidade é também um aspecto importante da representação da identidade em *Obra Poética*. As religiões de matriz afrodescendente são formas de valorizar a cultura africana e alimentar essa diáspora, como no trecho de “Dudu Calunga” a seguir:

> Ora vejam só!
> Dia de Xangô,
> festa de Xangô.
> Dia de Iemanjá,
> festa de Iemanjá,
> Dia de Nanã,
> samba na macumba
> com qualiquaquá.
> Dia de matança
> Para Oxum-marê,
> vamos sarava,
> vamos dar okê.
>
> Dia de preceito,
> bodas eucarísticas:
> caruru no almoço,
> vatapá na janta
> e de noite samba
> lá no ganzuá.
> Ora vejam só!
> Festa todo dia
> Lá no candomblé.
>
> (1978, p. 259)

Ao analisar o citado trecho do poema Dudu Calunga, chamam-nos a atenção várias expressões diferentes do português brasileiro como “ganzuá”, “Oxum-maré”, “Okê”, “Nanã”. Ao entrar no arcabouço teórico dos dialetos de origem africana são expressões advindas principalmente do Oeste da África de grupos como Nagôs e Gege, que habitavam a costa de países como Nigéria, Costa do Marfim, Moçambique e outros países.

No tocante às línguas africanas, Pereira diz que correspondem a uma diversidade delas que se desdobraram nos léxicos citados pelo poeta em seus poemas da temática ora estudada, ela afirma no trecho seguinte que:

> Com 54 países, a diversidade linguística africana impressiona. Atualmente, a África possui 2092 línguas faladas, número correspondente a nada menos que 30% dos idiomas em todo o planeta. Além das duas mil línguas, estão presentes mais oito mil dialetos. Assim, o multilinguismo é característica medular do continente. A presença de inúmeras variantes dividindo os mesmos espaços de convivência acabam por proporcionar singulares e complexas formas de enxergar e interpretar o mundo. No Brasil, pouco sabemos sobre a influência dessa diversidade linguística no português falado por nós. No entanto, antes de pensar no transporte de tais línguas para o lado de cá do oceano e as conexões então formadas, é preciso entender mais sobre suas origens e consequentemente suas diferenças. (2018)

O que se pode analisar é que as línguas africanas ajudaram a moldar essa identidade, a diáspora, e a religiosidade de matriz africana ajudou a forjar um modo de os afrodescendentes preservarem sua herança e ancestralidade, com religiões como Candomblé e Umbanda, surgidos no intuito de preservar esse passado que foi apagado ou ressignificado.

Frantz Fannon, em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, afirma sobre a linguagem que:

> Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. (2008, p. 34)

Essa “zona de confluência” entre o negro e o colonizador Edouard Glissant chamará de “crioulização”. O negro nega a sua língua e sua cultura ao assimilar o idioma do colonizador europeu. É bem explícito no poema a diferença como uma forma de resistência ao citar palavras do vocabulário africano. Fannon ainda continua:

> Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. No exército colonial, e especialmente nos regimentos senegaleses de infantaria, os oficiais nativos são, antes de mais nada, intérpretes. Servem para transmitir as ordens do senhor aos seus congêneres, desfrutando por isso de uma certa honorabilidade. (2008, p. 34)

E muito disso se deve à crioulização do continente americano como propõe Glissant. A força da cultura de matriz afrodescendente no continente americano interfere de tal forma na mesma que grande parte da cultura do Brasil e dos países hispânicos, anglófonos e

francófonos em seus processos de colonização forma influenciados pela cultura negra, seja na música, nas artes, nas danças, nas religiões ou em outras expressões culturais.

Para Glissant, “o Caribe foi o primeiro lugar de desembarque dos escravos vítimas do tráfico, dos africanos que vivenciaram o tráfico” (2005, p. 13). Portanto a povoação à força dos negros da América se deu antes da chegada deles ao Brasil. Para entender como a cultura afrobrasileira ou afroamericana se formou, é preciso entender o contexto.

Glissant diz no capítulo “Crioulização do Caribe e das Américas” que há três tipos de “Américas” na formação do continente: o que ele chama de *Meso-América*, ou seja, a América dos povos testemunhas, que sempre lá estiveram, a *Euro-América*, os colonizadores e imigrantes europeus que aqui chegaram e tomaram as terras dos povos nativos, e uma terceira América chamada de *Neo-América*, que ele vai batizar no texto de América da Crioulização. (2005, p. 15-16)

Contextualizando ainda mais, Glissant enfatiza quanto à facilidade da chegada dos africanos e europeus à América que:

> Repito sempre que o mar do Caribe se diferencia do mar Mediterrâneo por ser um mar aberto, um mar que difrata, ao passo que o Mediterrâneo é um mar que concentra. Se as civilizações e as grandes religiões monoteístas nasceram em torno da bacia do Mediterrâneo, isto se deve à força que tem esse mar de predispor o pensamento do homem, mesmo que através de dramas, guerras e conflitos, a um pensamento do Uno e da unidade. (2005, p.17)

O mar do Caribe é um mar de convergência, portanto os negros e europeus chegaram e aqui povoaram o continente. Para Glissant esse povoamento do que ele chama de Neo-América “compreende o Caribe, o Nordeste do Brasil, as Guianas e Curaçao, o sul dos Estados Unidos, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, e uma grande parte da América Central e do México.” (2005, p. 16)

E onde a poesia de Sosígenes Costa entra nesse processo de Crioulização? O poeta viveu na Bahia, Estado Brasileiro que provavelmente foi a primeira Região do país a receber negros escravizados. E a formação cultural da Bahia é muito ligada à cultura negra. Nos seus poemas, é nítida essa relação com essa cultura. Em “Negro Sereio”, por exemplo, ele expressa essa musicalidade recontando a história através da poesia:

> - Ai vou sair deste fundo do mar
> Com um galho de ouro,
> Pra ver este samba, cavalo do mar.
>
> - É mamaô. É mamaô
> tocando urucungo no candomblé.
> Aquilo é moleque no sarambeque,
> aquilo é a negrada na batucada,

> Congo Mujongo no jequedé.
> (1978, p. 183)

Esse tipo de abordagem é muito comum na obra de Sosígenes. A crioulização se dá através da explicitação das manifestações culturais da Bahia e do Brasil colonial. Em "Sereno de Santo", o excerto seguinte explicita essa relação do encontro das Américas explicada por Glissant:

> O poder de evocação
> que há neste canto ideal,
> cantado nesta macumba
> em sua festa anual,
> nos leva ao tempo em que o santo
> descia aqui sideral
> para abraçar os escravos
> da Bahia colonial,
> da Bahia dos sobrados
> no estilo dos jesuítas
> e ostentando justamente,
> como escudo armorial,
> uma pomba dos amores
> sobre fundo vegetal
> tendo um ramo de oliveira
> em seu bico de coral,
> com a legenda da esperança
> e da paz universal.
>
> (1978, p. 170)

No trecho: "para abraçar os escravos/ da Bahia colonial, /da Bahia dos sobrados / no estilo dos jesuítas / e ostentando justamente, / como escudo armorial, / uma pomba dos amores" o poeta em seu "eu" lírico evoca a Bahia do tempo colonial e este "contato" do negro com o Europeu para a construção de um novo império português à custa de escravização e exploração dos africanos.

Glissant diz que "A *Neo-América*, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período" (2005, p.18). Glissant é bem claro quanto a esses processos de crioulização das Américas ao afirmar que a chegada dos negros vindos da África representa um novo ciclo econômico para Portugal e o continente europeu. E este ciclo só se dá através da exploração da mão-de-obra escrava.

O próprio texto discute o conceito de crioulização no seguinte trecho:

> O que vem a ser crioulização? Conforme propus anteriormente, existem três tipos de povoamento, e aquele realizado através do tráfico de africanos foi o que determinou mais sofrimento e infelicidade nas Américas – se não considerarmos o extermínio dos povos ameríndios ao norte e ao sul do continente; e é preciso considerá-lo.

> Atualmente existe uma quarta modalidade de povoamento, um povoamento interno: os deslocamentos haitianos e cubanos através dos Boat People. Trata-se de uma modalidade crítica do devir das sociedades americanas. Mas se examinarmos as três formas históricas de povoamento, perceberemos que a passo que os povos migrantes da Europa, como os escoceses, os irlandeses, os italianos, os alemães, os franceses, etc., chegam com suas canções, suas tradições de família, seus instrumentos, a imagem de seus deuses, etc., os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. (2005, p. 19)

A poesia de Sosígenes retrata bem o processo do que Glissant chama de "perda" ou "apagamento" da língua, da cultura e da tradição africana quando o escravizado entra no navio negreiro do colonizador. Enquanto migrantes vindos da Europa a partir dos séculos XIX e XX vieram com todas as suas tradições preservadas.

Assim como a crioulização que Glissant explica, há o hibridismo de Paul Gilroy quando Martinez- Echazábal, no trecho a seguir explica a tendência de criar uma democracia racial na América que inexiste:

> Assim como no conceito do Atlântico Negro, o hibridimos também foi usado como síntese e simbiose no contexto da América latina. Na primeira modalidade, o hibridismo serviu (pelo menos no discurso científico) para criar uma identidade nova e estável (seja mulata ou mestiça) a partir da fusão das duas identidades que a engendraram. Assim, no sentido da fusão, o hibridismo está profundamente implicado na sustentação do modelo assimilacionista da hegemonia racial e cultural promovida pelo estado no Caribe e em países da América Continental como o Brasil, a Venezuela, Colômbia e o México. (ECHAZÁBAL, p 128)

Mas o canto afrodescendente da poética de Sosígenes é, como Glissant diz, uma convergência de povos e tradições. O negro quer sua fala ouvida, mas encontra o homem branco e europeu nos textos. Não obstante pode-se chamar isso de uma crioulização.

Vera Maquêa ajuda a compreender essa vertente quando diz:

> Se compreendemos a literatura na sua acepção mais rotineira, encontramos a sua vocação cultural para a instauração de novas realidades, o que por si só define o seu caráter demiúrgico, a de estabelecer mundos imaginados que, por mais absurdos que sejam, sempre estão plugados na vida e na experiência dos homens. Exercício de linguagem, a literatura é, assim, subversiva pela sua própria natureza. (MAQUÊA, 2014, p. 117)

Diferentemente dessa visão homogênea e horizontal, Bhabha propõe uma nova forma de pensar a nação, privilegiando suas relações, seus conflitos sociais, suas minorias, seus grupos excluídos. Bhabha também discorre sobre o conceito de diversidade cultural e diferença cultural, preferindo a utilização desse último termo para o tratamento das questões ligadas a cultura. Segundo ele, a diversidade cultural abrange um universo de coisas, enquanto

a diferença cultural representa melhor como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas culturas em relação a outras. (2005)

A questão de estereótipos e o discurso do colonialismo analisado por Bhabha podem ser visto no poema do futuro cidadão, principalmente quando o teórico diz no início do capítulo III do livro que:

> um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de "fixidez" na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é a sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... (BHABHA, 2005, p. 105)

Os povos colonizados foram formados à base da alteridade do discurso e do poder da tecnologia bélica do colonizador, que subjugou povos na África e nas Américas através dessa "fixidez" citada no trecho, mas que, ao mesmo tempo, a miscigenação trouxe uma nova América.

E essa crioulização de culturas também entra no conceito de Deleuze e Guatari sobre rizoma quando as culturas se misturam e se afirmam sobre os princípios da conexão e heterogeneidade dos rizomas conforme afirma no seguinte trecho:

> Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. Na lingüística, mesmo quando se pretende ater-se ao explícito e nada supor da língua, acaba-se permanecendo no interior das esferas de um discurso que implica ainda modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares. (1995, p. 4)

Cada trecho dos poemas afrodescendentes corresponde a um rizoma que consiste numa ligação, ou seja, uma crioulização cultural. Assim como anteriormente foi dito, o texto de Deleuze e Guatari traz exemplos semióticos quando afirma que cada traço corresponde a uma série de cadeiras de todas as naturezas.

O conceito de rizoma pode nos relevar a noção de signos intersemióticos nos textos de Sosígenes A poesia de Sosígenes costa que percorreu os caminhos do inusitado. Pouco usual, o poeta baiano se tornou uma figura singular na cena literária brasileira no século XIX. E

como todo sistema de arte, a poesia dele reflete as dores, os sentimentos, a saudade, a angústia do ser humano.

Iuri Lotman, no primeiro capítulo do Livro *A Estrutura do texto Artístico* intitulado "A arte como linguagem", é bem claro quando nos diz que "A arte é um dos meios de comunicação". Dada essa noção inicial, Lotman discorre em seu texto que todo sistema que serve como fim comunicativo entre dois ou vários indivíduos é uma linguagem. Um quadro, uma fotografia, uma narrativa, um filme, um poema, todos esses elementos são meios de comunicação e linguagens, ou seja, passa uma mensagem.

Nesse sentido da arte enquanto linguagem Lotman assevera que:

> Neste sentido, podemos falar de língua não só a propósito do russo, do francês, do híndi e de outras, não só a propósito dos sistemas criados artificialmente pelas diversas ciências utilizadas para descrever grupos determinados de fenômenos (chamam-lhes línguas <artificiais> ou metalinguagens das ciências dadas), mas também a propósito dos costumes, dos rituais, do comércio, das ideias religiosas. Neste mesmo sentido, pode-se falar da <linguagem> do teatro, do cinema, da pintura, da música e da arte no seu conjunto como de uma linguagem organizada de modo particular. (LOTMAN, 1978, p. 34)

O trecho é bem claro quando diz que as artes em geral representam linguagens que traduzem por signos um sentimento do artista ou do coletivo.

E como linguagem organizada, entende-se aqui a poesia de Sosígenes Costa. Os poemas afrodescendentes do poeta são, de certa forma, signos que traduzem linguagens e significados. Analisar-se-á três poemas da temática: "Cantiga Banto", "Uma Joia da Renascença" e "Dudu Calunga".

"Cantiga Banto" por exemplo, é um poema exaltativo da Zumbi, Angola, além de bastante musical. Ao apresentar essa musicalidade, o poema deixa implícito ser um signo:

> Eu vi o herói de Luanda,
> Eu vi o grande Zumbi.
> Eu vi
> Lacaia pisando o rei
> E o rei fazendo zumbaia
> A Zumbi.
> Eu vi re de Luanda ei
> Adereço lanim.
>
> Que cousa boa é feitiço
> em branco que tem bangüê.
> Feitiço de bango ê bango,
> muamba de Dambrunbanga,
> mandinga de Angola ê.
> Eu vi lacaia sambando ê
> banguelê,
> lacaia mulher-de-saia
> pisando o rei de lanim,

eta que tango-lo-mango
no samba de iô bandá!
Lacaia pisava o rei
e o rei fazia zumbaia
A Zumbi
Que linda mungada ei!
Mungada só de Zumbi. . .

Me diga: que fez o rei?
Aderecô?
Sereia está me chamando.
Depois eu lhe contarei.

Me diga: que fez o rei,
Depois de tanta zumbaia
A Zumbi?
Aderecô?
Tatu ta me chamando;
depois eu lhe contarei.

Quase que vence a demanda,
Quilombo de Caxingui.
Dos grandes de Angola
O maior é Zumbi.

(1939)

(1978, p. 167-168)

As palavras contidas no texto são expressões típicas do vocabulário da África, e muito desse léxico vem das regiões do oeste da África, dialetos Bantos e Nagôs. Por si, eles são incursões intersígnicas no citado poema.

O ser dentro do mundo, suas comunidades e suas identidades moventes, ou seja, quando o pensamento de um mundo encontra outro pensamento de um mundo, além de suas problemáticas Glissant chamará no capítulo Línguas e Linguagem de "Caos-mundo". Essas comunidades, segundo Glissant, elas desenvolvem o que ele chama de "Grito poético". Esses gritos se constituem nas narrativas que ele cita como o *Antigo Testamento*, a *Ilíada e a Odisséia*, a *Canção de Rolando*, entre outras. (2005, p. 42-43)

Essas culturas e comunidades surgiram através da língua, suas obras literárias de valor e muitas dessa obras, segundo o texto de Glissant, surgem pela oralidade. A oralidade, por tabela, sempre foi uma característica de alguns poemas de temática afrodescendente presente na obra de Sosígenes Costa. No trecho de "Negro Sereio", a relação com a oralidade é bem explicita:

Calunga, você no Ifé
viu por acaso Dsô?
E viu, menino, Orungã,

> o irmão de Oxum-apará
> o pai de Oxum- abalo?
> Calunga, quede Oloxá?
> Cadê, menino, Bati?
> Calunga, por que não trouxe
> Dadá para o meu Peji?
> (1978, p. 192)

Algumas expressões do excerto chamam a atenção por se assemelharem à fala do ser humano, principalmente no trecho: “Calunga, quede Oloxá? / Cadê, menino, Bati?”. O “eu” lírico faz a pergunta para Calunga e utiliza expressões da oralidade na escrita de Sosígenes.

Sobre essas incursões intersígnicas Lotman, é enfático:

> No entanto, depois de ter definido arte com uma linguagem, emitimos por isso determinadas ideias quanto à sua organização. Qualquer linguagem utiliza signos, que constituem o seu <dicionário> (fala-se por vezes de <alfabetos>; para uma teoria geral dos sistemas de signos, estes conceitos são equivalentes), qualquer linguagem possui regras definidas de combinação desse signos, qualquer linguagem representa uma determinada estrutura, e essa estrutura possui a sua própria hierarquia. (LOTMAN, 1978, p. 34)

As expressões africanas utilizadas por Sosígenes podem ser utilizadas como estudo dos signos artísticos segundo Lotman. O autor russo propõe as imagens artísticas e textos literários como expressões artísticas e produtores de significados culturais e sociais. Sendo assim, os poemas de Sosígenes se encaixam perfeitamente na temática da semiótica e rizoma cultural. E isso também recai no conceito de musicalidade a que se pode atribuir os poemas como se verá no item seguinte.

2.2 A musicalidade em poemas de Obra Poética

Os poemas de temática afrodescendente de Sosígenes possuem traços de musicalidade. O referido traço pode ser ratificado em trechos de “Dudu Calunga” e “Negro Sereio”, que são poemas que apresentam os elementos de musicalidade, que são gerados pelo imagético do ritmo.

Os poemas citados no parágrafo anterior apresentam o ritmo forte, que cria a citada imagética através das palavras que representam um soar de tambores e marcadores de ritmo, e

legou muitos gêneros musicais no século XX nas Américas como Samba[5], Tango[6], Soul Music[7] dos Estados Unidos, entre outros.

Os ritmos sempre marcaram a cultura africana, pois os povos do oeste da África desenvolviam instrumentos musicais típicos para rituais de comemoração ou adoração aos seus deuses.

Tais instrumentos eram utilizados em celebrações das mais diversas e faziam com que o ritmo e a musicalidade fossem armas e, ao mesmo tempo, festas, os Griots (Griôs em português) transmitiam oralmente histórias e muitas delas era feitas de instrumentos musicais.

Um dos poemas que chama a atenção pela musicalidade no tocante à questão do ritmo será observado no trecho de "Negro Sereio":

> - É mamão tocando urucungo,
> aqui é Zumbi no coco de Zambê.
> Zamuripunga no batucajé,
> Zambiapongo no coporolá.
> . . . . . .
>
> - Ai vou sair deste fundo do mar
> Com um galho de ouro,
> Para ver este sambam cavalo do mar.
>
> - É mamão. É mamão
> tocando urucungo no candomblé.
> Aquilo é moleque no sarambeque,
> Aquilo é a negrada na batucada,
> Congo Mujongo no jequedé.
>
> (1978, p 183)

O poema ilustrado é um exemplo dessa musicalidade e, logo no primeiro parágrafo, o autor concatena palavras que remetem a instrumentos musicais como ilustra "- É mamão tocando urucungo, / aqui é Zumbi no coco de Zambê. / Zamuripunga no batucajé, / Zambiapongo no coporolá.". expressões como "Zambê", "batucajé" e "Coporolá" criam imagens no nosso inconsciente coletivo e individual sobre a música e os batuques dos negros.

No último parágrafo do poema a palavra Urucungo chama a atenção, é um instrumento musical africano fabricado de forma artesanal usado para os rituais do Candomblé. O artefato é retratado na seguinte imagem:

---

[5] Samba é um ritmo/gênero musical originado no Brasil a partir dos negros e do termo *Semba* (vocabulário Bantu) e acredita-se que o Semba tinha rituais para evocação dos Deuses. Era uma espécie de recordação dos escravos de suas raízes africanas que trabalhava nas plantações de café.

[6] Ritmo/ gênero musical surgido na Argentina no início do século XX por negros ex-escravos que dançavam ao acompanhamento de Acordeon e instrumentos de percussão nos bares, cafés e cabarés de Buenos Aires naquela época.

[7] Ritmo musical surgido nos Estados Unidos no início do século XX.

Figura 1: imagem de um urucungo.
Fonte: http://www.geocities.ws/salloma_salomao/instrumentos/urucungo.jpg. acesso em 14 dez 2018.

O urucungo marcava o ritmo e o compasso das danças dos afrodescendentes nos seus rituais e celebrações.

A musicalidade é algo inerente às culturas africanas desde os primórdios, na parte intitulada "Escutem os Balafom!" do livro *Toques de Griô,* o balafom é um instrumentos musical inventado pelos povos da África central como descreve um dos Griôs no seguinte trecho no encontro com os monarcas da época:

> Em uma das vezes em que Suamoro Kanté se ausentou, o *diéli* avistou aquele instrumentos musical magnífico. Impulsionado pela curiosidade, imediatamente começou a tirar sons de suas teclas. O *diéli* tocava e tocava sem parar e sem saber que a ninguém havia sido dado o direito, sequer, de olhar o instrumento. (2010, p. 22)

Na África era comum a confecção de instrumentos musicais para a realização de rituais, contação de estórias e outros eventos. Em Dudu Calunga, isso é evidente quando se ilustra no seguinte trecho:

> Ora vejam só!
> Dia de Xangô,
> festa de Xangô.
> Dia de Iemanjá,
> festa de Iemanjá,
> Dia de Nanã,
> samba na macumba
> com qualiquaquá.
> Dia de matança
> Para Oxum-marê,
> vamos sarava,
> vamos dar okê.
>
> (1978, p. 259)

Ao discorrer sobre musicalidade e ritmo no referido poema, Antônio Cândido afirma sobre as unidades expressivas do poema que:

> A base de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo é a analogia, isto é, a semelhança entre coisas diferentes. E aqui encontramos, no plano dos significados, um problema que já encontrávamos no plano das sonoridades como sinestesia: o da correspondência. Com base na possibilidade de estabelecer analogias, o poeta cria a sua linguagem, oscilando entre a afirmação direta e o símbolo hermético. Raramente o poema é feito apenas com um ou outro destes ingredientes polares, e na sequência dos versos somos capazes de notar a gradação que os separa. Muitas vezes, o elementos simbólico não está na especificidade das palavras, ou na sequência de imagens, mas no efeito final do poema tomado em bloco. E em tudo observamos a capacidade peculiar de sentir e manipular as palavras. (CÃNDIDO, 2006, p. 105)

É evidente que os batuques dos instrumentos de percussão acompanharam os ritmos e alguns povos negros carregaram consigo a música mesmo com a coação e a intimidação do colonizador europeu para que apagassem ou retirassem sua cultura. Os rituais musicais podem ser mais bem explicados na seguinte imagem:

Figura 2: ritual musical africano de um rei da África. Fonte: https://jornalggn.com.br/noticia/a-origem-da-palavra-batuque-e-os-rituais-de-jeje. acesso em 14 dez 2018.

A imagem acima retrata fielmente uma cena corriqueira na África antiga: a celebração de um rei por parte de nações africanas que utilizavam a musicalidade como forma de exaltação.

É (ou era) comum também o sacrifício de animais para adorar os deuses africanos como ilustra o trecho: “Dia de matança / Para Oxum-marê, / vamos sarava, / vamos dar okê.” Religiões como Candomblé utilizam da matança de animais para ofertar ao Deus em que acreditam. Sobre essa musicalidade, Ruy Póvoas é enfático ao afirmar que:

> [...] a capacidade de Sosígenes engrendrar parlendas em função de uma musicalidade e ritmos poéticos o faz costurar pedaços de versos do hinário afro-descendente, juntando-os os lexemas isolados e desconectados entre si e, ainda, somando a palavras portuguesas cuja pronúncia se assemelha a uma pronúncia da língua de Angola ou do nagô. [...] (2004, p. 84)

Sosígenes conhecia o léxico, as expressões e isso se reflete na cultura e na identidade do seu lugar de fala na literatura. Ao conhecer tais expressões, o poeta leva a reflexão sobre o alto grau de musicalidade de seus poemas que ajudam a construir as tais "parlendas" citadas no trecho anterior, que levam as quais, ao conceito da identidade.

Outro poema que reflete essa musicalidade dos negros é "O samba do pé de pato". No seguinte excerto pode ser confirmado esse ritmo:

> O samba bateu os pratos
> a porta entupiu de gente.
> Neste samba pode entrar
> o pé duro da negrada,
> pé de bicho, pé de champra,
> pé de bicho nego macho
> e pé de macaca feme
> pé de nego desgraçado,
> pé de crosta, pé de casco,
> pé criado pelo mato,
> pé que não calça chinelo,
> pé que arrebenta sapato.
> Mas o rei de pé de cão
> debaixo da capa preta
> só entre com bengalada
> no samba do pé no chão.
> Chegue negrada
> que este negócio está bom.
>
> (1978, p.239-240)

As expressões "negrada", "nego" e "capa preta" são relacionadas ao samba, ritmo musical brasileiro já explicado no início do item. O poema apresenta uma sequência de sons e dá a ideia de ritmo com as palavras utilizadas e não segue uma rima específica. No referido trecho tudo gira em torno de algo relacionado à cor preta. O samba como dança e gênero musical é retratado na seguinte imagem:

Figura 3: roda de samba do século XX.
fonte: desconhecido. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=15qU9oLXc08. Acesso em: 19 fev 2019.

O samba, segundo estudiosos, possui várias vertentes surgidas no Brasil no início do século XX, pode ser retratado ao ser cantado e ritmado por grupos como na figura abaixo:

Figura 4: grupo de samba em 1936.
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Samba. acesso em 19 fev 2019.

O samba se manifestou em áreas no Brasil como o Rio de Janeiro, Recôncavo Baiano e em São Paulo com a industrialização da cidade. As imagens anteriores refletem como o ritmo era dançado e celebrado através de modas e rodas. As referidas palavras no poema sosigeneseano e sua combinação rítmica funcionam como recurso da musicalidade.

Mais do que criação nacional dos negros, o samba constitui elemento construtor da identidade nacional, ao passo que quando se pronuncia a palavra Brasil, automaticamente o termo “samba” vem à cabeça e faz lembrar o gênero que é sinônimo da representação cultural do país.

Ao discorrer sobre identidade e a musicalidade em seus poemas, a obra de Sosígenes se confunde com a vida do próprio escritor e sua vivência serviu de “matéria-prima” para sua poesia. É o que se verá no próximo capítulo.

3 A VIDA, A OBRA E FORTUNA CRÍTICA DE SOSÍGENES COSTA

toca agogô
acorda Calunga
chegar a tocar
o bata-cotô,

Sosígenes Costa em "Negro Sereiro"

Sosígenes Marinho da Costa foi o poeta no seu tempo e no espaço da literatura brasileira que foi esquecido. Escritor que viveu no sul da Bahia na primeira metade do século XX retratou as características daquela terra. E, mais particularmente, a afrodescendência de seu povo, seus costumes e tradições.

Poemas de variadas temáticas, e livros como a epopeia *Iararana*, que versa sobre o surgimento do cacau na Bahia, temáticas como o "O vinho e os Aromas" no livro Obra Poética, poemas de temática bíblica e poemas de temática greco-romana além de contribuições em jornais e revistas literárias locais formam o legado artístico e intelectual de Sosígenes. O poeta era um homem pacato, recluso, com poucos amigos e as amizades que cultivava foram fiéis até a sua morte.

Mesmo tendo amigos nos ciclos literários e culturais, Sosígenes era avesso a badalações. Apesar do ciclo restrito, fez parte da chamada Academia dos Rebeldes, um grupo de intelectuais baianos que reunia figuras como Jorge Amado e Pinheiro Viegas que questionavam valores vigentes da arte e queria novas concepções de arte diferentes daquelas da geração de 1922 do modernismo.

No tocante à identidade, os poemas afrodescendentes do poeta apresentam nuances de africanidade e ancestralidade dos negros em muitos dos poemas e eles se interpenetram. Mas, para conhecer essa africanidade e ancestralidade, é preciso conhecer quem foi Sosígenes Costa.

Muito dessa ancestralidade do africano é retratado através de expressões de grupos humanos advindos daquele continente, trazidos à força pelo colonizador e ressignificados ou apagados por conta de uma política de escravização para a mão-de-obra em lavouras, extração de minérios para o colonizador vender e enriquecer suas nações pátrias. A vida de Sosígenes era um mistério até para os amigos do escritor, pois ele não compartilhava com as pessoas de seu ciclo íntimo como será retratado no tópico seguinte.

Conforme Jane Malafaia diz em seus estudos, é curioso que a obra poética desse autor tenha arrebatado prêmios e elogios, além de ser resgatada por um escritor de peso como José

Paulo Paes, e ainda assim continuar desconhecida da maioria do público leitor de poesia, inclusive da chamada leitura especializada. (2008) Entre a recuperação dos escritos antigos feita por Paes e os estudos atuais sobre o poeta, houve um longo período inerte em torno de sua obra, somente interrompido na década de 1990, com o livro *Sosígenes Costa. O Poeta Grego da Bahia*, de Gerana Damulakis, autora que, como José Paulo Paes, é referência para todo leitor que pretende aprofundar-se no conhecimento da poética de Sosígenes Costa.

Malafaia continua ao afirmar que o ano de 2001 reacendeu o interesse pelo autor em decorrência da comemoração do centenário de nascimento do poeta, fato que tornou permanente sua presença na cena literária baiana. Nesse mesmo ano, a revista baiana *Iararana* realizou uma edição especial sobre o poeta, com entrevistas, leituras, ensaios, resenhas e traduções de poemas. Vale dizer que a revista circula desde 1998 e seu título presta homenagem a um de seus principais poemas. Sosígenes Costa e sua obra continuavam esquecidos, a revista *Iararana* já trazia a preocupação em conquistar um lugar no panorama literário para o escritor brasileiro, revelar novos autores e mostrar a convivência de escritores de diferentes gerações e de diferentes lugares. (2008)

A mesma autora afirma que os poemas afrodescendentes estão dentro do ciclo chamado "negro ou folclórico" e uma das marcas desses poemas é o registro da vida popular de sua região. O poetas expressa toda uma tradição folclórica e dos costumes da região. (2007, p. 39)

3.1 Vida e obra

A vida de Sosígenes Costa já foi comentada em livros, biografias, e relatos de intelectuais amigos do poeta. A sua obra vem desde José Paulo Paes sendo objeto de estudos através de programas de graduação e pós-graduação[8] em universidades de todo o país e críticos literários interessados pelas temáticas retratadas em sua poesia, conforme Brasileiro Filho discorre em seu artigo intitulado "Sosígenes Costa: Centenário, Ilustre e Desconhecido":

> A modernidade da poética sosigeneseana, porém, se faz presente desde a primeira fase de sua lírica, dispersa em periódicos e posteriomente reunida em *Obra Poética* e *Obra Poética II*. Nessa fase são reconhecíveis as influências parnasiana e simbolista, com elementos de barroco, antes da adesão do autor ao Modernismo Brasileiro, que fora patenteada, entre outros textos significativos, no poema

[8] Vários pesquisadores de todo o Brasil como Jane da Paula Malafaia, Aleilton Fonseca, Cyro de Mattos e muitos outros desenvolvem há anos pesquisas sobre a obra poética e jornalística de Sosígenes Costa.

> narrativo Iararana, escrito entre 1933-1934, certamente o mais representativo poema da linha modernista da sua obra. (2004, p. 31)

O poeta, batizado com o nome de Sosígenes Marinho da Costa nasceu em 14 de novembro de 1901 em Belmonte, cidade circunvizinha a Ilhéus, na Bahia, e desde cedo mostrava aptidão para as letras. Viveu em Belmonte até 1926 quando se transferiu para Ilhéus, começou a trabalhar na Associação Comercial, foi redator de Jornais tal como Diário da Tarde e trabalhou nos correios como Telegrafista como assevera Heitor Brasileiro Filho na seguinte citação:

> [...] Fala de vários dados biográficos do poeta de Belmonte, como sua chegada a Ilhéus em 1926, onde foi aprovado em concurso para telegrafista e, paralelamente, passa a exercer a função de escriturário da Associação Comercial de Ilhéus, da qual só saiu aposentado em 1953. Há também referências aos companheiros de juventude de Sosígenes que pertenciam à "antiacademia" dos Rebeldes, fundada a fim de criar uma nova era literária. [...] (2004, p. 12)

Apesar de alguma lacuna apresentada em informações, a vida de Sosígenes não é um mistério para os pesquisadores e amigos do poeta, posto que frequentou rodas literárias e artísticas na Bahia e no Rio de Janeiro, local para onde se mudou após a aposentadoria.

Ao se aposentar em 1964, o poeta mudou-se para o Rio de Janeiro. Passou a fazer viagens pelo mundo e participar de congressos e rodas literárias até a sua morte, por atropelamento em 5 de novembro de 1968, no Rio.

Para Ângelo da Costa Soares, um dos estudiosos da Academia dos Rebeldes, a biografia de Sosígenes Costa é cheia de lacunas e espaços brancos, pois, em toda a sua vida, preservou a sua individualidade e privacidade, até mesmo para os amigos mais próximos: "Manteve-se, assim, ao longo do seu tempo de vida, e continuará desse mesmo jeito, até que surja alguém, que não sei por que meios, chegue, afinal, a conseguir, provavelmente contra a sua vontade, se ainda vivesse, escrever sua biografia".

Sosígenes era um homem alto, tímido, reservado, de maneiras finas e elegantes, sempre com um cravo na botoeira, terno branco, gravata, admirador de Oscar Wilde e Baudelaire. Durante o dia, trabalhava na agência de telégrafo e no turno vespertino, na Associação comercial, de onde só saiu aposentado. Era o responsável por fazer as atas da diretoria e, nos horários vagos, supervisionava o trato dos jardins da sede do órgão, um palacete imponente, que ele ornamentava com as flores dos jardins. Não se casou e nem teve filhos. Tinha por passatempo cuidar de pássaros, ler e, à noite, tocar no piano de meia calda da Associação Comercial. James Amado (2004, p. 215), que conviveu com esse poeta, assim o descreve:

> Ele preservava, rigorosamente, sem concessões, seu direito à privacidade, sua necessidade de comunicação tinha canais próprios, dispensava o contato físico e a conversação, câmbio de sentimentos e pensamentos.Raramente era visto em locais públicos. A caminho da agência de telégrafo, transitava por ruas pouco freqüentadas [...].

Jane Malafaia, uma das estudiosas da obra do poeta, contribui com algumas revelações sobre a sua vida:

> Sabe-se que o poeta era freqüentador assíduo de bibliotecas, o que explica ser a composição sosigeneseana fortemente perpassada por citações e alusões de todo tipo ao patrimônio cultural humano. Esse aspecto torna-se mais significativo quando encontra tematicamente a experiência pessoal. (2007, p. 125)

Sosígenes criava artisticamente através de suas vivências e estudos em bibliotecas como ilustra o parágrafo anterior.

No livro *Sosígenes Costa: Crônicas e Poemas Recolhidos* (2001, p. 21), que reúne crônicas e textos sobre o poeta, Sosígenes "constrói uma das mais importantes obras literárias de nossas letras. Preciosismo e beleza de linguagem transformam imagens em verdadeiro êxtase de cores e movimentos...".

Para se ter uma ideia, segundo Heitor Barbosa Filho, no seu artigo intitulado "Sosígenes Costa: centenário, ilustre e desconhecido" incluido na coletânea *O triunfo de Sosígenes Costa* (2004, p. 32), o poeta publicou seu único livro em vida em 1959, quando já residia no Rio de Janeiro muito por incentivo de amigos que o aconselharam a publicar. *Obra Poética* contém 99 poemas cujos temas vão da religiosidade à abordagem aos negros. Mesmo não tendo sido recebido entusiasticamente pela crítica, o livro foi agraciado com o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Com tiragem inicial de 200 exemplares, a primeira edição é rara de ser encontrada atualmente no mercado editorial.

Obra Poética mostra um poeta inquieto, que guardou durante toda uma vida escritos que nunca (ou quase nunca) vieram a público. O livro foi agraciado com o Prêmio Jabuti no mesmo ano de seu lançamento. Ao Iniciar o prefácio da reedição de do livro, José Paulo Paes corrobora sua pretensão de dar visibilidade ao legado artístico de Sosígenes Costa ao dizer:

> não é meu intuito, aqui, fazer um estudo crítico da poesia de Sosígenes Costa, embora a saiba praticamente desconhecida da maioria dos leitores, em especial dos mais jovens, já que o único livro do poeta (*Obra Poética*, Rio, Leitura, 1959) foi publicado há vinte anos atrás, numa edição hoje inincontável nas livrarias. Tal estudo cuidei de fazê-lo em outra ocasião, num pequeno volume para o qual tomo a liberdade de remeter os interessados: Pavão, Parlenda, Paraíso; uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa. São Paulo – Itabuna, Cultrix – Clube Grapiúna do Livro, 1977. Tudo quanto pretendo, agora, é dar conta da orientação seguida no preparo desta edição ampliada da Obra Poética. (1978, p. 11)

José Paulo Paes era conhecedor da obra sosigeneseana e foi estudioso de Obra *Poétic*a e suas nuances. Reuniu a primeira edição publicada em 1959 com os escritos inéditos achados por amigos que repassaram a Paes para que o mesmo reeditasse o livro. A parte II de Obra Poética mostra ainda mais inquietude e reforça o contato de Sosígenes com a cultura de matriz africana, como no poema no excerto a seguir de "Negro sereio":

> toca agogô
> acorda Calunga
> chegar a tocar
> o bata-cotô,
> chama o encantado
> que está em Aloanda,
> o anjo da Costa
> ouve Inaê
> e vem de Aroanda
> ou de Arondê,
> sai Santa Barb'a
> de dentro da lua,
> chega o cambone
> do camucite
> e o rompe-serra
> do cafundó,
> vem do calenda
> a caça de Oxóssi
>
> (1978, p.193)

O trecho acima dá a dimensão de seu conhecimento e apreciação da cultura africana, com termos do Candomblé e expressões da Umbanda como "Calunga[9]".

Sendo assim, *Obra Poética* é o brado inicial de um poeta que reluta anos para publicar seu primeiro livro de poesia. A obra mostra uma poesia vibrante, cheia de cores, formas, temáticas e muitas citações sobre a Bahia e a vivência dos afrodescendentes que, ávidos pela diáspora, cantavam o seu continente e ganharam visibilidade na voz do eu lírico de Sosígenes Costa. A primeira edição do livro além de ter poucos exemplares para comercialização é rara de ser encontrada.

Obra Poética trata abertamente da temática do negro mesmo o poeta sendo mestiço, Sosígenes exprimiu e deu voz a uma parcela da população brasileira que teve suas vozes

---

[9] Termo utilizado no vocabulário da Umbanda originário do quimbundo é o nome dado ao espírito ou divindade que se manifesta principalmente através da Umbanda**.** Estas entidades são popularmente conhecidas como "pretos-velhos"**,** e possuem um amplo conhecimento sobre diversos assuntos.
Aliás, a principal característica de um calunga é a sua sabedoria. De acordo com a crença umbandista, essas entidades são harmoniosas e dotadas com uma grande vontade de esclarecer os problemas do cotidiano das pessoas.

suprimidas pelo sistema burguês ao longo de suas vidas e sua diáspora. Duarte, em seu livro *Literatura, política e identidades*, corrobora com este pensamento quando:

> Desde o período colonial, o trabalho dos afrobrasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários a sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou em suportes alternativos. Em outros casos, existem o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória desta população. (DUARTE, 2005, p. 113 – 114)

O reconhecimento da obra de Sosígenes se deu de forma tardia, iniciando com José Paulo Paes e, na década de 1990 do século anterior, ganhando ainda mais visibilidade. O tema do negro, conforme ilustra o trecho, foi escondido e colocado de lado no processo do cânone literário brasileiro.

Poemas como “Sereno de Santo”, “Aurora de Santo Amaro”, “Negro Sereio”, “Oração da Rosa de Ouro”, “Dudu Calunga” e outros mostram um Sosígenes inquieto, um “eu” enunciador lírico voltado para o negro e suas tradições advindas da diáspora, expressões de dialetos de grupamentos africanos como Geges e Nagôs, a chaga da escravidão, as religiões de matriz afrodescendente como Candomblé e Umbanda, conforme ilustra o trecho de Dudu Calunga:

> Ora vejam só!
> Dia de Xangô,
> festa de Xangô.
> Dia de Iemanjá,
> festa de Iemanjá,
> Dia de Nanã,
> samba na macumba
> com qualiquaquá.
> Dia de matança
> Para Oxum-marê,
> vamos sarava,
> vamos dar okê.
>
> (1978, p. 259)

O trecho acima retrata os preceitos religiosos das religiões de matriz afrodescendente como Candomblé e palavras como Oxum-Marê, Iemanjá, Okê, Nanã forjam um aspecto da identidade afrodescendente que o presente estudo propõe.

O poeta era tão tímido e recluso que até mesmo um registro em foto é pouco provável encontrar. Com poucos amigos, Sosígenes era fiel a seus textos e seus empregos, era avesso a

festas e transitava sempre por ruas ermas em Ilhéus, onde morou grande parte da sua vida. Abaixo, uma fotografia do escritor já na transição da sua fase adulta para a velhice:

Figura 5: Foto de Sosígenes Costa, o retratando em seus últimos anos de vida. Disponível em: http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/09/sosigenes-costa-1901-1968.html. acesso em 15/ mai/2018.

A foto acima retrata um homem comum, de origem popular, ligado às suas raízes baianas e com traços afrodescendentes em sua tez.

Agripino Grieco, crítico literário e um dos mais atuantes intelectuais do modernismo, falou sobre Sosígenes Costa e sua notória maneira de ser arredio:

> Um dos melhores poetas do norte do país é Sosigenes Costa. Solteirão, esquisito. O vocábulo "cegonhento", apesar de pouco preciso, como que foi fabricado para ele. Está no mundo com um ar de pernalta pensante. Funcionário dos Telégrafos e escriturário de uma associação comercial, desforra-se dos seus magríssimos ordenados em esbanjamentos poéticos e pedraria e sedas, como raros dos seus confrades se permitem. Na imaginação desse asceta há sempre um pecaminoso rumor de saias proibidas. Qualquer mulher se lhe afigura "princesa, atriz e gata". Vinga-se do seu isolamento e da sua imobilidade em visões como as não tiveram Sardanapalo e Sindbad, o Marítimo. (2004, p. 32)

A citação acima apresenta seu desalento do mundo e voltado apenas para a sua profissão, de arquiteto das palavras em forma de poesia. Sosígenes fazia de sua vida artística seu universo particular, cheio de cores, sons, batuques, religiosidades da Bahia. A poesia de Sosígenes segundo Malafaia (2007, 12), transcende uma categorização limitada ao movimento modernista na literatura brasileira do século XX. Ainda que muitos dos seus poemas reflitam um tempo em questão, a obra de Sosígenes é atemporal e nos últimos anos vem ganhando visibilidade na academia.

Gerana Damulakis, estudiosa da obra de Sosigeneseana, lega- nos uma visão acurada da obra dele em seu livro “Sosígenes Costa: O poeta grego da Bahia” quando assevera que:

> Pode não ter ficado de SC os coloquialismos enriquecedores da nossa linguagem como “E agora, José?” ou “Vou-me embora pra Pasárgada”, mas apesar de encontrarmos na obra do poeta baiano, neologismos saborosíssimos – por exemplo, “sardanapalescamente” – tal como na obra drummondiano e manuelina, carece de SC de uma maior divulgação para fora dos círculos literários e acadêmicos. (1996, p. 11)

A obra de Sosígenes se encontra no patamar dos heróis (quase) esquecidos da literatura brasileira. Gerana Damulakis é certeira ao classificar como o poeta não precisa ser legitimado por cânones literários ou estar em rodas de intelectuais para que sua obra fosse revisitada e interpretada.

Gerana ainda ressalta para o esquecimento do público e da crítica sobre a obra de Sosígenes quando diz que:

> Cabe vermos o que se passa: em História concisa da literatura brasileira, de Alfredo Bosi, o nome de SC aparece duas vezes: uma no tocante a Jorge Amado, quando é mencionado o nome de SC como ligado à Academia dos Rebeldes; a outra, numa parte intitulada “Outros Poetas”, quando surge um asterisco e encontramos, ao fim da página, um pequeno texto, em letras pequenas, esclarecendo que José Paulo Paes, “seu admirador e crítico”, chamou atenção sobre o poeta ao publicar Pavão Parlenda Paraíso, um estudo crítico da poética sosigeneseana. (1996, p. 18)

A citação de Alfredo Bosi em poucos trechos de seu livro de literatura mostra que a poética de Sosígenes era objeto de estudos por parte de intelectuais inquietos como José Paulo Paes, ainda assim havia uma carência.

Por essa necessidade de estudo mais aprofundado acerca de sua obra, Sosígenes passou anos invisível, fato que talvez o próprio poeta gostaria de que fosse assim, em virtude de sua vida reclusa e pouco afeita a amizades. Mas a visibilidade sobre a obra poética começou a ser dada a partir dos anos 90, como Jane Malafaia assevera na seguinte citação:

> É curioso que a Obra poética tenha arrebatado prêmios e elogios publicados em jornais da época e ainda assim continuar desconhecida da maioria do público leitor de poesia, inclusive da chamada leitura especializada. Entre a recuperação efetuada por José Paulo Paes e os estudos atuais sobre o poeta, houve silêncio em torno de sua obra, somente retomando o interesse duas décadas depois com os estudos de Gerana Damulakis (2007, p. 18)

Jane Malafaia é uma das poucas estudiosas da obra de Sosígenes no país, e acima ela cita de forma adequada a palavra “silêncio” como símbolo de uma leva de escritores que tiveram sua obra visibilizada apenas recentemente.

A poética de Sosígenes, segundo Jane Malafaia, é dividida em eixos temáticos: Eixo Crepuscular, Eixo Solar, Eixo Religioso, Eixo Afrobrasileiro. O poeta explicitava suas vivências e experiências de narrativas poéticas, como o poema épico *Iararana*, e os poemas afrodescendentes entram nessa temática.

Para Hélio Pólvora, o Modernismo literário no Brasil foi uma espécie de guerra franca, de peito aberto, em que muitos saíram feridos e todos se salvaram. E enquanto durou tal guerra pela renovação da linguagem literária, grassou o espanto e cresceu o medo. Foi nesse contexto que surgiu Sosígenes Costa e sua poética cheia de métrica e, sobretudo, de rima, a quem Pólvora chama de Bizarro. Ele peitava os modernistas de 22 com unhas, dentes e ferocidade, era um pária no universo modernista. (2004, p. 39 e 40)

A poesia em geral do poeta traduzia a sua essência e musicalidade, os ritmos da Bahia e imagens como Aleilton Fonseca mostra que a poética visual de Sosígenes era intimamente ligada à sua vivência:

> Sosígenes Costa é um poeta imagético por excelência. Seu olhar se projeta sobre coisas, paisagens, ritos, situações - e ele transmuta, alegoriza, ressignifica, plasmado em linguagem lírica aquilo que visualiza – no real e na imaginação. (...) Observa-se, pois, que o processo de visibilidade, uma vez acionado por um sujeito, também requer esforço de criar significações. O esforço surge do comprometimento volitivo e da vontade de dar forma ao conteúdo da imaginação que alimenta e resulta do impulso de criar. (2004, p. 16)

No trecho anterior o pensamento de Aleilton igualmente contempla a poética afrodescendente do poeta. A poesia que retrata os negros é uma parte em sua obra bastante imagética no tocante aos ritmos, discurso, e o retrato do negro como sujeito marginalizado e sofrido pela colonização.

Sendo assim, Sosígenes traduziu para esse segmento de sua poesia as dores, o sofrimento do negro, sua oralidade e sua cultura de matriz afrodescendente através da referida imagética no trecho anterior em que o leitor pode imaginar desde danças, ritos, até cerimônias religiosas retratando não só a invisibilidade social do negro, bem com a sua diáspora, como se percebe no poema *O samba do pé do pato*:

> O samba bateu os pratos
> A porta entupiu de gente.
> Neste samba pode entrar
> O pé duro da negrada,
> pé de bicho, pé de champra,
> pé de bicho nego macho
> e pé de macaca feme
> pé de nego desgraçado,
> pé de crosta, pé de casco,
> pé de criado pelo mato,
> pé que não calça chinelo,

> pé que arrebenta sapato.
> Mas o rei de pé de cão
> debaixo da capa preta
> só entre com bengalada
> no samba do pé no chão.
> Chegue negrada
> que este negócio ta bom
>
> (1978, p. 239-240)

Ao ler o referido trecho, percebe-se o reforço nos termos "nego" e "negrada" no final. O léxico reforça o estereótipo do negro dançante sendo convocado por um eu lírico para a dança. No caso a dança especificada é o samba, que saiu dos terreiros negros e virou gênero musical. Antônio Cândido assegura que os poemas são unidades sonoras no seguinte trecho:

> Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu "substrato fônico", como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. (2006, p. 37)

Os poemas de Sosígenes apresentam tais traços sonoros como Cândido ilustra nesse trecho. E, ao apresentar tais trechos, revela uma intensidade sonora e musical dentro de suas camadas como foi representado em "O samba do pé de pato". Além da musicalidade e do ritmo, a temática histórica é presente nos poemas, fazendo do negro o sujeito da própria memória.

Enquanto sujeito, o poeta baiano fez da história a sua matéria prima no intuito da ficção, no caso da poesia em seu eu lírico. Sobre isso, White problematiza:

> Há, porém, um problema que nem os filósofos nem os historiadores encararam com muita seriedade e ao qual os teóricos da literatura só tem concedido uma atenção momentânea. Essa questão diz respeito ao *status* da narrativa histórica, considerada exclusivamente como um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas, e processos há muito decorridos e, portanto, não sujeitos a controles experimentais ou observacionais. (1994, p. 98)

Os poemas de temática africana ou afrodescendente são narrativas que contam algum aspecto relacionado à história. E como essas "narrativas" poéticas nunca foram objeto de um estudo mais apurado, a afirmação de White se aplica perfeitamente ao conceito de memória histórica dos textos dessa natureza do autor baiano.

À medida que os poemas vão sendo lidos, vão ganhando forma e imagética na imaginação do leitor, e Sosígenes, consciente disso, constrói poemas que vão crescendo à medida que o tempo passa e novas leituras são feitas a partir deles.

Os poemas de caráter folclórico e religiosos são os que chamam mais a atenção. Assim como os de caráter histórico e social. “‘‘ Magno é o povo”, “Cantigas do Romãozinho”, “Não me Toques”, “O sermão à beira do mar da Galiléia”, “Dai a César o que é de César”, “Prometeu”, “Olho-de-boi”, “Procissão de todos os Santos” entre outros, recorrem muito à história para Sosígenes recontar, através da poesia, feitos e fatos e anedotas de seu povo e de outros povos do mundo.

Ao apresentar a poética para o mundo, Sosígenes Costa revela-se um poeta singular dentro da cena literária brasileira. Ainda que, em alguns poemas não seja tão brilhante quanto em outros, sua obra vem sendo redescoberta pela academia e analisada por novas gerações de pesquisadores, prova incontestável de sua qualidade artística, a partir de seu resgate através do vocabulário, costumes e tradições de um Brasil e uma Bahia em particular, pouco conhecida e inóspita para os leitores.

3.2 Obra Poética

Conforme já se mencionou, o poeta lançou apenas um livro em vida, Obra Poética, lançado em 1959 no Rio de Janeiro. Já em 1978, o segundo volume da Obra Poética foi relançado por José Paulo Paes com o título de *Obra Poética II*, com poemas inéditos até então e os poemas do primeiro livro.

Dotada de sensibilidade, a poética de Sosígenes é altamente sofisticada, cheia de alegorias, tentativas de epopeias como “Iararana” (poema épico sobre o surgimento da cultura do cacau na Bahia) e alguns temas pouco usuais para a poesia brasileira do século XX.

Dividida em duas partes e com a organização capitaneada pelo poeta José Paulo Paes, Obra Poética mostra o poeta de sonetos bem metrificados, que seguia a tradição clássica, mas ao mesmo tempo, versos livres que cantam e decantam a cultura do Cacau, a sua devoção ao cristianismo, com vários poemas que tem como eixo temático passagens bíblicas, e o estranho e insuspeito diálogo com a cultura e as religiões de matriz afrobrasileira. Chama a atenção para a obra de Sosígenes o gosto pelo sol e pelo crepúsculo, como se a dualidade sol e escuridão representassem vários elementos em sua vida e na vida de quem o ler, como no poema “Crepúsculo” que é ilustrado com seguinte excerto:

> Resplandece o crepúsculo de jade,
> de turquesa, de opala e cornalinas.
> Pelos céus há pavões. Toda a cidade
> é lilás com repuxos de anilinas.

As aves cor de gesso, à claridade
do ocaso, ficam quase solferinas.
A cor dourada agora tudo invade,
Tornando as passifloras ambarinas.

(1978, p. 27)

Vários são os poemas que poderiam ser analisados por diversas óticas, pois Sosígenes, segundo seus estudiosos, não se encaixa em nenhuma escola literária específica. Alguns críticos literários como Massaud Moisés e Alfredo Bosi insistem em colocar o poeta nos segundo grupo de poesia modernista, mas quem realmente conhece a sua obra sabe que a mesma transcende as vias de uma classificação mais apurada de tudo que foi produzido naquela época.

Mas os poemas de caráter folclórico e religiosos são os que chamam mais a atenção. Assim com os de caráter histórico e social. “‘‘ Magno é o povo”, “Cantigas do Romãozinho”, “Não me Toques”, “O sermão a beira do mar da Galiléia”, “Dai a César o que é de César”, “Prometeu”, “Olho-de-boi”, “Procissão de todos os Santos” entre outros, recorrem muito a história para Sosígenes recontar, através da poesia, feitos e fatos e anedotas de seu povo e de outros povos do mundo, como no excerto de “O sermão a beira do mar da Galiléia” exemplifica essa relação do poeta com a religião:

Os que sombre nos patíbulos,
me saúdam como rei.
Os que me agitam turíbulos,
são vagabundos, bem sei.
Não são filhos de sultanas,
nem de sultão ou de bei.
Vivem presos nos latíbulos
ou chegam nas caravanas
das solidões africanas,
escravos dessas sultanas,
ou vivem nas arribanas
em pobrezas franciscanas,
são vagabundos, bem sei.

Não servem leis soberanas
de autoridades romanas
nem de doutores da lei,
pois as milícias romanas
são que açoitam Cristo-rei.
(1978, p. 2017)

Ao revelar trechos do referido poema, perceber-se que Sosígenes lia e conhecia a Biblia, e novamente apela para referências africanas como no trecho “Vivem presos nos latíbulos / ou chegam nas caravanas / das solidões africanas, / escravos dessas sultanas,”. O

poeta era provavelmente um entusiasta de leituras religiosas e utilizava isso como matéria-prima para a sua poética.

Obra Poética contém quatro partes: “Sonetos Pavônicos e outros sonetos”, “O vinho e os aromas”, “Versos de uma era extinta”, “Belmonte, terra do mar”. Damulakis discorre sobre a estrutura do livro na coletânea *O triunfo de Sosígenes Costa*:

> Os 90 textos devidamente enquadrados em suas partes, mostram que o poeta desejou guardar a afinidade que há entre eles e, desta maneira, seja pelo tema, seja pela forma, cada unidade da divisão encerra-se perfeitamente e estabelece uma ligação direta com o título que a enfeixa (COSTA, 2004, p. 53)

Obra Poética é uma viagem pelas palavras vivas, retrata a paisagem e a vida de Ilhéus e do sul da Bahia, retrata a escravidão e o sofrimento do negro. O livro é dividido em vários eixos temáticos e que falam sobre a solidão e o abandono vivido pelo poeta.

Jane Malafaia continua afirmando que a fortuna crítica de Sosígenes, contudo, tem um universo de pesquisa praticamente restrito ao seu estado natal. O campo para a investigação é vasto em relação a essa produção que, de forma singular, encerra uma visão de mundo em uma época de grande contestação na vida literária e cultural brasileira do início do século XX. Incorporando a obra do poeta à luz da visibildade do cânone, a poesia do autor que dialogou com diversos estilos literários refez uma memória local e operou o conteúdo da tradição cultural universal com novos procedimentos advindos das vanguardas modernistas. (2008, p. 146 – 147)

Desde o surgimento início da sua obra, o poeta foi legitimado pelo cânone e os críticos literários não se ativeram a sua poética. Alfredo Bosi, no entanto, ressaltou a originalidade e o injusto esquecimento do autor na seguinte nota de rodapé:

> A recente reedição, aumentada, da *Obra Poética* de Sosígenes Costa [...], por obra de seu admirador e crítico José Paulo Paes, veio chamar a atenção para um poeta original que, por ter vivido à margem dos principais grupos literários, sofreu um injusto esquecimento. Essa marginalidade deveu-se também a razões internas. O texto de Sosígenes é e não é modernista. Alia um gosto decadente por figuras coloridas e exóticas a um veio humorístico sutil, talvez paródico, que se insinua nos seus versos políticos escritos à maneira de Castro Alves. Ler J. P. Paes, *Pavão, Parlenda, Paraíso*, Cultrix, 1977. (BOSI, 1988, p. 519)

O comentário de Bosi revela o caráter ambíguo da poesia de Sosígenes Costa e a dificuldade em se tratar do seu texto, a começar pela categoria: a referência ao Modernismo não se dá por acaso e já admite em si a hipótese de o poeta ser inclassificável, ou seja, não há como enquadrá-lo em uma única corrente estética. Conforme disse de forma precisa Bosi, o poeta ficou marginalizado, em parte, em decorrência do seu próprio processo de composição que constantemente entrelaça estilos literários diferentes. Sosígenes aprecia as regras rígidas,

aplicando a métrica e a rima consoante em todas as quadras dos sonetos, elaboração formal que poderia identificá-lo com o Parnasianismo, inclusive pela linguagem extremamente trabalhada, vocabulário culto, temas mitológicos, registro impessoal da natureza e descrição de objetos, como, por exemplo, em um poema intitulado "É uma glória da China a porcelana".

Jane Malafaia continua, ao falar da obra de Sosígenes, dizendo que o poeta é um contemplador do espetáculo da natureza e a impregnação visual nutre a frequência de alusões à realeza em seus versos, revelando a inclinação barroca do poeta pelo requinte. O pavão e a realeza formam um par que concentra a sintaxe analógica e une conhecimento cultural universal com vivência local. Tudo isso metaforicamente transfigurado pela imaginação do poeta que mistura de forma inusitada referências distintas à paisagem local e ao fantástico. Os sonetos dedicados ao sol, em poemas como "O Triunfo do Amarelo" (Costa 2001: 48) – "E a luz do sol, sinfônica e sonora, / dos céus rolando, em mágica torrente, / a gama inteira do amarelo explora" –, imergem nos sentidos e na sensualidade multicor de uma poesia que tira partido da sonoridade das palavras e da plasticidade da natureza e do pavão. Os "Sonetos Pavônicos" exploram a imagem do pavão não só em suas possibilidades visuais, mas também no processo de animalização da natureza que transfere a imagem da paisagem para um mundo imaginário, exótico, fabular, conferindo a seus versos um ar surreal.

Todos esses procedimentos são indicativos da mescla de diversos estilos que dificulta a localização do poeta no quadro de poesia brasileira do século XX. Contudo, não se pode perder de vista que os poemas de Sosígenes Costa estão constantemente perpassados não só por traços oriundos do Parnasianismo, do Simbolismo ou do Barroco, mas também, e acima de tudo, por recursos intertextuais, como a paródia, em combinações de textos preexistentes e deslocamentos no tempo e no espaço de episódios históricos, bíblicos, populares e folclóricos, a exemplo do que acontece no poema "As Ex-Israelitas" (COSTA, 2001, p. 87-93), que trata de um episódio bíblico invocando questões sócioeconômicas da atualidade.

O Eixo de poemas que retratam a memória e a identidade dos negros é cheio de referências à linguagem dos dialetos do oeste da África como Nagôs, línguas Yorubás e outros. A escravidão é retratada em poemas como "A Oração da Rosa de Ouro" e "Aurora de Santo Amaro", na condição dos negros sujeitos da exploração da colonização portuguesa na África e nas Américas.

Damulakis ainda diz sobre a obra poética uma observação interessante a respeito do livro que tudo conduz a supor que a proposta da Obra Poética seja essa mesma de intemporalidade das coisas divinas, mitológicas, históricas comunicadas às deliberações realizadoras do texto poético. (1996, p. 13)

Mais à frente em outra citação, Damulakis diz que a obra de SC possui uma intencionalidade reveladora, com formas vivas e palpáveis de uma poesia brilhante que versa sobre uma diversidade de temas:

> Fomos conduzidos e chegamos agora a concluir que esta obra é intencional e conscientemente elaborada, desde a opção pela forma em cada parte do livro, até os pormenores do estilo. O artista cria, sob o impulso de um talento verdadeiro, um pendor que lhe é particular e uma imaginação ilimitada. Assim surgem as obras e cabe a nós torná-las perenes. (DAMULAKIS, 1996, p. 13)

Sosígenes surge em meio a um universo de novos poetas com novas propostas artísticas os quais ainda não haviam sido descobertos e visibilizados ao Cânone da literatura brasileira.

Muito das referências do livro são típicas da vivência do poeta, e seus críticos e estudiosos tiveram dificuldades em avaliar o que seria e que se enquadraria a poesia de Sosígenes no contexto do modernismo, tamanha a flexibilidade de temas e a originalidade e por ser um livro de poemas diferente dos já publicados no país. O próprio José Paulo Paes, já citado anteriormente, comenta a dificuldade que foi juntar os manuscritos para a parte II do livro no seguinte trecho:

> Foi com base nesse pressuposto que se organizou a presente edição, a qual, em sua primeira parte, “Obra Poética I”, apresenta na íntegra (com uma só omissão, logo adiante justificada) o texto do volume da Leitura, de que apenas se atualizou a ortografia, eliminando o chamado acento diferencial, e se corrigiram algumas gralhas. Na segunda parte, que, em obediência à vontade do poeta, recebeu o título de “Obra Poética II”, reuniu-se a quase totalidade dos inéditos datilografados e alguns inéditos manuscritos de que foi possível, pelo cotejo de suas várias versões, chegar a um texto final satisfatório. (1978, p. 12)

José Paulo Paes, como se vê no trecho acima, teve dificuldades no tocante a organizar os manuscritos inéditos e compilá-los para a reedição de *Obra Poética* por conta de transformações na gramática e na dificuldade de compreensão de muitos manuscritos por conta da correção do próprio poeta, que era um perfeccionista e não tolerava erros crassos, grosseiros, solecismos de nenhuma natureza.

A primeira parte é dividida em três seções: “O vinho e os Aromas”, “Sonetos Pavônicos e outros sonetos” e “versos de uma extinta era”. Cada uma das partes possui uma particularidade que diferencia.

A segunda parte de *Obra Poética* evoca aspectos da cultura afrodescendente, da cultura da Bahia e elementos da história brasileira, é mais voltada à ressignificação da memória dos negros e do povo baiano e brasileiro.

Como *Obra poética* é o seu único lançado em vida, acha-se que Sosígenes foi apenas poeta. Ele participou de movimentos culturais e colaborou como cronista social para jornais em Ilheús. Uma dessas contribuições é a chamada Academia dos Rebeldes como será comentada no seguinte tópico.

3.3 Academia dos Rebeldes

O coletivo sobre o qual se discorre daqui em diante foi um grupo artístico e literário do sul da Bahia que militou na cultura na primeira metade do século XX. O grupo se reunia em cafés e bares das regiões de ilhéus. A Bahia sempre foi reduto de intelectuais e escritores de visibilidade, legou no início do século a referida sociedade literária.

Eles discutiam textos, promoviam saraus de poesia e faziam reuniões para tratar os rumos das culturas baiana e brasileira como na citação seguinte do Livro *Sosígenes Costa: Crônicas e poemas reunidos* organizado pelo professor Gilfrancisco deflagra:

> Os "rebeldes" viviam em torno de Pinheiro Viegas (1865- 1937) e se reuniam diariamente no Café das Meninas e no Bar e Bilhar Brunswick, para comentar os fatos triviais da cidade, os escândalos do bairro literário, e discutir os livros aparecidos e as revistas mais recentes. No início estavam mais ligados com as figuras populares: capoeiristas, malandros, estivadores, boêmios, prostitutas, gente simples das feiras de Água de Meninos e do Mercado das Sete Portas, do que com a literatura propriamente, ou seja, sem muito ou nenhum peso intelectual na vida literária baiana. (2001, p. 82)

As reuniões ocorridas nesses locais citados revelaram à literatura brasileira gente como Jorge Amado, membro correspondente mais a distância do grupo, além de intelectuais como Pinheiro Viegas, Aydano Couto Ferraz, entre outros.

Sosígenes era membro ativo e um dos ideólogos da academia dos Rebeldes, organizava as reuniões do grupo e colaborava escrevendo para as revistas literárias fundadas pelo grupo baiano.

Neste trecho é possível perceber quão importante foi a academia para o momento cultural daquele período:

> Na verdade a rebeldia dos adolescentes era organizar-se para poder enfrentar "os bons camaradas" de Arco & Flexa, comandado por Carlos Chiacchio (1884-1947), ou Clodoaldo Milton, Elpídio Bastos, Nonato Marques e outros. Hostil ao modernismo, o grupo atuava nas polêmicas que cindiam as instituições de produção e difusão do campo intelectual da época. Este grupo literário era detentor de uma outra concepção de Modernismo e opunha-se a agremiações vigentes. (2001, p. 82)

O grupo do qual Sosígenes fazia parte era radical sem ser antiquado no tocante à experiência literária vigente. Eram rebeldes, pois questionavam o mundo ao redor, principalmente o mundo artístico de Ilhéus e suas futricas, disse-me-disse e nisso Sosígenes começou a trabalhar na imprensa como cronista quando mantinha uma coluna chamada diários de Sósmacos no jornal *Diário da tarde* de Ilhéus, onde satirizava personalidades locais.

As crônicas satirizavam e davam notícias de personalidades de Ilhéus e da região, mostrando que Sosígenes era um hábil artesão da palavra. Eram crônicas pequenas que ele publicou durante anos.

A Academia dos Rebeldes surgiu com essa necessidade de se fazer uma discussão em relação à literatura modernista da época. Sosígenes era confrade ativo do movimento embora não participasse muito das reuniões da confraria, como ilustra Cid Seixas no trecho a seguir:

> Não tendo construído um grande acervo durante os seus breves anos de existência e tumulto (1928-1933), a academia dos Rebeldes já foi visto como um movimento apenas contestatório e demolidor. O próprio Jorge Amado, no tom despreocupado e bonachão que revestiu e abaianou o seu discurso, após abandonar as barreiras do stalinismo e superar as limitações do partido comunista, foi responsável pela disseminação de uma ideia demasiadamente modesta a respeito do papel fomentador dos rebeldes. (2017)

O tom contestatório e demolidor da Academia dos Rebeldes durou pouco tempo, mas foi o suficiente para quebrar as barreiras de uma sociedade conservadora e reacionária, como comprova ainda o trecho seguinte:

> O grupo da Academia dos Rebeldes produziu para e em oposição a uma demanda social vigente, onde os intérpretes estabelecem uma ruptura subseqüente à época de Meridiano, nitidamente de caráter amadorístico, à produção intelectual. O próprio Jorge Amado diria que neste contexto era um “pequeno aprendiz de escritor”, reconhecendo o lugar de aspirante que lhe é atribuído nesta fase. Pois o lugar que “ocupa” está diluído na própria historia do grupo literário referido, marcado pelas próprias polêmicas em que se coloca. (2001, p. 105)

As polêmicas eram abraçadas e estimuladas dentro das discussões por Sosígenes, Jorge Amado e os outros intelectuais que buscavam questionar a arte vigente assim como novas formas de expressão artística. O grupo, ao se reunir, discutia a arte como problemática do conflito de gerações do modernismo e pode ser retratado na seguinte fotografia:

Figura 6: academia dos rebeldes em foto de 1927, na imagem Sosígenes é o último à direita.
Fonte: acervo pessoal Jorge Amado. Disponível em: http://iconografiaamado.blogspot.com/2009/01/jorge-amado.html. acesso em: 28 /ago/ 2018.

Mas, antes de tudo, Jorge Amado, Sosígenes Costa e os demais membros do grupo sinalizavam que, antes de mais nada, não eram apenas líderes contestadores, mas líderes de um movimento que propunha uma renovação. Eles criticaram abertamente o modernismo que relê as coisas que estavam acontecendo no mundo, os Rebeldes baianos propunham o próprio meio cultural redescobrir sua identidade e cultura através de si, e não somente praticando o antropofagismo proposto por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros partícipes da Semana de Arte moderna de 1922.

Os chamados rebeldes começam a se reunir no Café das Meninas e no Bar e Bilhar *Brunswick* para comentarem o dia-a-dia da cidade da Bahia, os escândalos de toda ordem, discutirem literatura, as novas revistas ou as pelejas entre os intelectuais através dos jornais. Enquanto os "camaradas" de *Arco & Flexa*, para usar uma expressão de Amado, viviam no luxo de pequenos burgueses, os "rebeldes" conviviam com figuras populares da Bahia, com gente da feira de Água de Meninos, capoeiristas, estivadores, prostitutas, com o "povo" do mercado das Sete Portas, enfim, pessoas estranhas à vida intelectual baiana.

Esse grupo emerge com uma postura transgressora em frente aos valores estéticos retrógrados, direcionando suas críticas às instâncias legitimadoras do literário, como as academias, que só acolhiam os medalhões. Os "rebeldes" marcam suas divergências com os "camaradas" de *Arco & Flexa* e declaram sua simpatia aos rapazes do grupo *Samba*, de origem mais humilde que os da Academia. Mentor espiritual da Academia dos Rebeldes, Viegas demarca sua oposição a Carlos Chiacchio, idealizador *de Arco & Flexa*, e a Samuel de Brito Filho, conhecido como o Guarda 85, grande líder dos Poetas da Baixinha e antigo companheiro de Viegas. Por questões intelectuais, os dois se tornaram inimigos, razão pela qual Viegas sai do grupo da Baixinha e funda a Academia dos Rebeldes.

Os rebeldes faziam oposição ainda à Academia Brasileira de Letras e à Academia Baiana de Letras. Tal atitude é declarada em artigo publicado em nome dos rebeldes, no número três da revista *O Momento,* de setembro de 1931, quando da eleição de Aloísio de Carvalho, conhecido como Lulu Parola, para a Academia Baiana de Letras.

Apresentada a vida, obra e aspectos da identidade dentro da academia, faz-se presente a seguinte dúvida: os poemas sosigeneseanos incorporam traços de memória em sua escrita? As respostas serão afirmadas no seguinte capítulo sobre a memória.

4 A MEMÓRIA AFRODESCENDENTE NOS POEMAS DE SOSÍGENES COSTA

Apanhei já de chicote
dos soldados de Pilatos.
Já me botaram no tronco.
Eu sou um Cristo no mundo.

Sosígenes Costa em *Cantiga de Canavial*

Os poemas de temática afrodescendente da pesquisa ora apresentado possuem temáticas variadas sobre a língua e as tradições negras. Mas o aspecto da memória nesses poemas chama a atenção. Muitos dos poemas são representações da ancestralidade dos povos originários da África, principalmente de tribos como Geges, Nagôs[10], entre outros povos.

A herança e a ancestralidade são temáticas recorrentes nas memórias dos poemas sosigeneseanos. Muitos dos poemas representam uma diáspora de desejo de volta à terra ancestral. As palavras e expressões são derivativas dessa memória ressignificada.

Mas não só o desejo da diáspora, como também as representações sociais do negro do período pré e pós-escravidão. O negro enquanto estereótipo e ocupando posições subalternas na hierarquia social. Sosígenes retratou em seus poemas através da memória coletiva e memória individual o comportamento do afrodescendente diante da escravidão e da exclusão social.

Poemas como “Sereno de santo”, “Cantiga de Canavial”, “Cantiga Banto”, “Negro Sereio” retratam o negro como sujeito enunciador do discurso ao revisitar as suas raízes africanas e desejando essa mesma volta ao passado livre da opressão.

E esta enunciação abre espaço na poesia do poeta baiano para reflexões de como o negro foi explorado, maltratado e jogado às covas no conceito da hierarquia social. “Negro Sereio” é representativo nesse aspecto, a musicalidade do poema retrata o passado através dos signos que representam a cultura dos povos originários como pode ser ilustrado no seguinte trecho:

Foi d. Pedro quem me fez
Este manto de conchinha
Se abaixando pelo mar.
Minto.
Foi Xangô que me fez isto
Se abaixando pelo mar.
Foi por causa deste manto
Que venci em Pirajá.

[10] Línguas Africanas do oeste da África

(1978, p. 184)

A evocação à figura de Dom Pedro, imperador do Brasil na época, e depois, de desmentir a afirmação dizendo que foi Xangô que construiu certo "manto de conchinha", aciona a memória individual para a vivência no coletivo. Sobre isso Halbwachs através de Luana Leal assevera que:

> Considerando primeiramente o caráter psicológico da memória, é automática a ideia de que "lembrar" de algo requer a existência de um acontecimento e de um ator. Nessa perspectiva, temos a noção individual de memória, na medida em que entendemos que é preciso haver uma pessoa que participou do fato, seja como ouvinte ou como ator, que se lembre daquele fato e que possa relatá-lo e guardá-lo. Temos então, a noção de memória como faculdade de armazenamento de informações e podemos classificá-la como "memória individual". (HALBWACHS, 2018, p. 2)

Sendo assim, os poemas citados apresentam as raízes africanas através das línguas, das tradições, da dor da diáspora, da saudade do continente que lhe foi tirado, extraído à força. Sosígenes era profundo conhecedor da tradição e se preocupou em mostrar essa memória através de personagens como Zumbi dos Palmares.

E tal memória é apoiada no passado sob ótica tanto individual quanto coletiva, em que o homem e a mulher negra são retratados como objetos para o branco e o colonizador, conforme exposto nos poemas do poeta baiano.

Apresentando um poema que ilustra o aspecto da memória tem-se "Cantiga de canavial" como forma de ressurgir o passado:

> Não posso mais chupar cana
> com sossego e com descanso.
> De que serve tanto açúcar,
> se em meu peito há tanto fel?
>
> Apanhei já de chicote
> dos soldados de Pilatos.
> Já me botaram no tronco.
> Eu sou um Cristo no mundo.
>
> Eu não quero desertar
> pro quilombo de Zumbi.
> Quero ir é para Angola.
> Já sofri demais aqui.
>
> (1978, p. 181)

Aqui o passado é vivido pelo eu lírico negro e retratado por frases que evocam o passado diaspórico do negro. O negro enquanto sujeito sempre foi alvo de preconceito, exclusão, desaparecimento da sua cultura e raiz enquanto disperso de seu continente.

Sosígenes traz à tona a memória dos negros através de suas lutas e sofrimentos. A memória é um mecanismo que no texto guia a um mundo subalterno e de alteridade e poder.

Cantiga de canavial mostra que a memória individual é fruto das experiências e vivido coletivamente, tal qual se apoia na teoria de Maurice Halbwachs, que o vivido coletivamente deixa marcas nas pessoas.

Segundo Jane Malafaia, o ciclo memorialista retrata não apenas os negros, mas Belmonte e suas paisagens, seu passado e sua tradição. O trecho de "Case Comigo Mariá!" retrata essa perspectiva em sua obra:

> Ah! Como é linda esta roda
> Às sete horas da noite
> A hora em que a lua cheia
> Acabou de sair do mar,
> Iluminando Belmonte
> Com todas as suas ruas de areia.
> (1978, p. 160)

A paisagem de seu local de origem é muito comum para retratar o passado em sua obra. No trecho anterior, a noite é retratada com boa dose de nostalgia, ainda que imediatista, Sosígenes capta a essência de seu lugar de origem.

Halbwachs é bem claro quando assevera no trecho a seguir que:

> Acontece com muita freqüência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, idéias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa. (2006, p. 31)

Ecos do vivido foram experienciados pelo grupo coletivo ao qual um cidadão pertence. O outro nos faz guardar as nossas próprias memórias, no vivido como Halbwachs deixa claro que parte da interação com o outro no grupo social no qual pertencemos.

Em termos gerais, Halbwachs discorre sobre a noção de Memória individual que esta nem sempre se dá através da memória coletiva, como claramente o autor deixa explícito no texto, sobretudo na primeira parte do seu livro "A Memória coletiva".

Quando se diz que um depoimento não nos lembrará nada se não permanecer em nosso espírito algum traço do acontecimento passado que se trata de evocar, não é certo dizer todavia que a lembrança ou que uma de suas partes devesse subsistir tal e qual em nós, mas somente que, desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo

grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu. Poderíamos dizer, também: é preciso que desde esse momento não tenhamos perdido o hábito nem o poder de pensar e de nos lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e nós mesmos fazíamos parte, isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e usando todas as noções que são comuns a seus membros. (2006, p. 18)

As lembranças são acionadas a partir do momento da nossa vivência enquanto sujeito social, cultural, entre outras objeções. E estritamente individual é a nossa memória afetiva, mesmo que para lembrar de acontecimentos vividos em coletivo social. (2006, p. 19)

Tudo se passa aqui como no caso dessas amnésias patológicas que ·se referem a um conjunto bem definido e limitado de lembranças. Constatou-se que algumas vezes, após um choque cerebral, é apagado da memória o que se passou em todo um período, em geral antes do choque, remontando até uma certa data, enquanto nos lembrarmos de todo o resto. Ou esquecemos toda uma categoria de lembranças da mesma ordem, qualquer que seja a época em que as adquirimos: por exemplo, tudo o que sabemos de uma língua estrangeira, e dela somente. Do ponto de vista fisiológico, isto parece explicar-se não pelo fato de que as lembranças de um mesmo período ou de uma mesma espécie estariam localizadas em tal parte do cérebro, que seria a única lesada; mas a função cerebral da lembrança deve ser atingida em seu conjunto. O cérebro cessa então de executar algumas operações, e aquelas somente, da mesma forma que um organismo debilitado não é mais capaz, durante algum tempo, quer de caminhar, quer de falar, que de assimilar os alimentos, apesar de todas as outras funções subsistirem. (2006, p. 21)

O seja, Sosígenes acionou a memória para retratar os negros como matéria prima de seu enredo poético.

4.1 Como o passado é retratado?

O passado da memória afrodescendente nos poemas de *Obra Poética* é retratado conforme foi dito nas considerações iniciais deste capítulo de forma que o negro é representado como estereótipo e um sujeito que quer sua voz ativa, levantada contra o sistema de representações sociais do Brasil colônia, império e primeira república.

Para Leal, a Memória pode-se traduzir como as reminiscências do passado, que afloram no pensamento de cada um, no momento presente; ou ainda, como a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos no passado. Partindo dessas

definições cotidianas para um termo que perpassa por áreas como Psicologia, Filosofia e Sociologia e que já foi estudado igualmente por pesquisadores dessas mesmas áreas, cabe classificá-lo, então, como multimodal, multidisciplinar e multidimensional. (2018)

Nessa perspectiva, situando a memória no campo da pesquisa, objetiva-se neste trabalho discutir alguns aspectos referentes à memória, no seu caráter social, sobretudo pelo que apresenta o teórico Maurice Halbwachs (1877-1945), uma vez que é a partir de seus estudos que se pensa em uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual, considerando que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. Segundo esse autor, as memórias são construções dos grupos sociais, são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada. (HALBWACHS, 2006).

Considerando, então, esse recorte da memória, pretende-se com mais exclusividade apresentar e discutir o conceito de "memória coletiva" e em seguida entender como o autor em estudo apresenta a questão da rememoração e da duração de uma lembrança no tempo de um indivíduo, ou seja, entender como o indivíduo consegue "lembrar".

Ao conhecer a cultura e a ancestralidade de tal povo, o poeta apresenta os anseios, angústias e a diáspora do povo afrodescendente da Bahia. Tome-se como exemplo os três primeiros versos de "Cantiga de Canavial" que retratam muito desse passado revisitado e o desejo da diáspora:

> Não posso mais chupar cana
> com sossego e com descanso.
> De que serve tanto açúcar,
> se em meu peito há tanto fel?
>
> Apanhei já de chicote
> dos soldados de Pilatos.
> Já me botaram no tronco.
> Eu sou um Cristo no mundo.
>
> (1978, p. 181)

A memória é retratada de forma subliminar e com utilização de metáforas como no trecho: "Apanhei já de chicote / dos soldados de Pilatos. / Já me botaram no tronco. / Eu sou um Cristo no mundo." Teóricos da memória como Jacques Le Goff e Paul Ricoeur analisam a memória em perspectiva macro, onde o vivido é guardado muitas vezes através da transmissão pela oralidade e ressignificado. Gerana Damulakis, a respeito da memória, diz que "O memorialismo nesses poemas não se restringe a mera evocação do passado, ele surge de uma relação fatual." (1996, p. 45)

Ricoeur é enfático relacionando a memória com a história e seu deslocamento ao dizer que:

> Proponho-me aqui extrair as consequências mais interessantes deste deslocamento de ponto de vista no que diz respeito à relação entre a memória e a história. Se a tratarmos de um modo não linear mas circular, a memória pode aparecer duas vezes ao longo da nossa análise: antes de mais, como matriz da história, se nos colocarmos no ponto de vista da escrita da história, depois como canal da reapropriação do passado histórico tal como nos é narrado pelos relatos históricos. Mas esta modificação do ponto de vista não implica que abandonemos a descrição fenomenológica da memória em si, seja qual for a sua ligação com a história. Não poderíamos falar seriamente da reapropriação do passado histórico efectuado pela memória, se não tivéssemos, considerado previamente, os enigmas que incomodam o processo da memória enquanto tal. (2003, p. 2)

Essa "reapropriação do passado histórico efetuado pela memória que Ricoeur tanto preza se dá em plano material ao falar da luta contra a opressão e a lembrança da escravidão como algo a ser proposto.

E esse vivido que tais teóricos impulsionam para a análise surge na obra de Sosígenes de forma direta, firme e sem rodeios, sem figuras de linguagem e sem meias palavras.

O chicote retratado na segunda estrofe representa a opressão do colonizador sobre o colonizado no tocante à dominação por armas e pela pólvora.

O que impressiona é o seguinte trecho:

> Eu não quero desertar
> pro quilombo de Zumbi.
> Quero ir é para Angola.
> Já sofri demais aqui.
>
> (1978, p. 181)

O quilombo, que serviu de base para negros evadidos do seu local de escravização e fundando pelo herói da honra deste povo, ou seja, por Zumbi pertence ao passado contra a opressão que os negros fugidos da escravidão tentaram fundar uma cidade. Evoca uma memória pouco afeita ao passado lutador e guerreiro do povo negro. Esse passado que remete inclusive aos griôs[11], guardadores de história e conhecimento que repassam através da tradição oral, como inclusive fica explícito no trecho do livro "Toque do griô" de Heloísa Pires e Leila Leite Hernandez quando, na página 46, esclarece a grandeza da contação e repasse de histórias e lutas do povo negro:

[11] Griôs (ou *Griots*, em Francês) Eram portadores de conhecimentos em diversas áreas e guardadores e transmissores da memória oral dos ancestrais de povos africanos anteriores a eles.

> Muitas vezes com música e coreografia, eles contam também verdades antigas. Perceba que eles cantam as grandes realizações dos heróis, sua bravura e capacidade de exercer a justiça. Dessa maneira, aparentemente divertida, às vezes denunciam os desonestos e os ladrões, um jeito de mostrar o exemplo a ser seguido. (2010, p. 46)

Tais "verdades antigas" de que o trecho fala podem ser identificadas no poema em questão, há traços da memória tanto coletiva quanto individual como decanta Halbwachs em seus textos.

No trecho "Quero ir é para Angola. / Já sofri demais aqui," Khoury assevera que "A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação em que a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada..." (1984, p. 7)

E esse momento, conforme o poema retrata, revela um "eu" lírico voltado para um lugar da memória onde o poeta queria estar, demarcando a sua territorialização. Sendo assim, Maurice Halbwachs diz que a memória coletiva e o espaço têm grande relação com os lugares vividos e situações vividas podem mudar a percepção que tem da memória. principalmente acontecimentos dramáticos como separações, guerras, catástrofes, entre outros. (1990)

Leal assevera que:

> Diversos são os fatores que contribuem para que uma lembrança venha à tona, seja individualmente ou em grupo. Na recorrência a essa memória, muitas vezes, é necessário retornar ao momento do fato ocorrido e nesse retorno identificar, além das pessoas envolvidas, o momento em que aqueles fatos ocorreram. Nessa perspectiva, ganha destaque nos estudos de Halbwachs, a noção de tempo. (2018, p. 6)

Sogígenes retoma o fato passado nos poemas citados e analisados aqui. A noção de tempo no qual Hlabwachs corrobora remete ao negro no tempo da escravidão no Brasil.

Em "Sereno de Santo" o passado da escravidão e do Brasil é relembrado através da memória no seguinte trecho:

> O poder de evocação
> que há neste canto ideal,
> cantado nesta macumba
> em sua festa anual,
> nos leva ao tempo em que o santo
> descia aqui sideral
> para abraçar os escravos
> da Bahia colonial,
> da Bahia dos sobrados
> no estilo dos jesuítas
> e ostentado justamente,
> como escudo armorial,
> uma pomba dos amores

> sobre fundo vegetal
> tendo um ramo de oliveira
> em seu bico de coral,
> com a legenda da esperança
> e da paz universal.
>
> (1978, p. 170)

Repare no trecho “O poder de evocação / que há neste canto ideal, / cantado nesta macumba / em sua festa anual,” apresenta o culto das religiões afrodescendentes como instrumento de preservação da memória do continente africano que corre nas veias dos escravos.

Halbwachs retrata muito o que ele chama de “memória coletival espacial” no seguinte trecho:

> Os diversos quarteirões, no interior de uma cidade, e as casas, no interior de um quarteirão, têm um lugar fino e estão também ligadas ao solo, como as árvores e os rochedos, uma colina ou planalto. Disso decorre que o grupo urbano não tem a impressão de mudar enquanto o aspecto das ruas e dos edifícios permanece idêntico, e que há poucas formações sociais ao mesmo tempo estáveis e ainda seguras de permanecer. Paris e Roma, por exemplo, apesar das guerras, das revoluções e das crises, parecem ter atravessado séculos sem que a continuidade de suas vidas tenha sido interrompida só por um momento. O corpo nacional pode ser presa das mais violentas convulsões. O cidadão sai à rua, lê as notícias, mistura-se aos grupos que as discutem, é preciso que os jovens corram para a fronteira; é preciso pagar as pesadas taxas; uma parte dos habitantes se volta contra a outra e se trata de um episódio de uma luta política que se propaga pelo país inteiro. Mas toda essa agitação se desenvolve num cenário familiar, e que parece não ter sido afetado. (2006, p. 93)

No trecho seguinte que diz “nos leva ao tempo em que o santo / descia aqui sideral / para abraçar os escravos / da Bahia colonial, / da Bahia dos sobrados / no estilo dos jesuítas / e ostentado justamente, / como escudo armorial,” o santo como entidade do candomblé, descia para abençoar os escravos das chagas da escravidão da Bahia colonial.

Paulo Gilroy tem a seguinte visão sobre esse traço da memória a partir do conceito da diáspora:

> Durante a diáspora, os negros criaram um corpo único de reflexão sobre a modernidade e seus dissabores que continua presente nas lutas culturais e políticas de seus descendentes. No entanto, o racismo moderno não reconheceu os negros como pessoas com capacidades cognitivas, ou mesmo com uma história intelectual. Um dos aspectos mais explorados no livro é o reconhecimento da duplicidade como sinal diacrítico da história intelectual do Atlântico Negro – integra o ocidente sem fazer parte completamente dele. (GILROY, 2001, p. 22)

Ambos os poemas citados corroboram para o pensamento de Gilroy sobre o negro e o apagamento da sua memória enquanto sujeito que parte forçadamente da sua terra para a

América e é tido limitado intelectualmente e submetido ao trabalho braçal e à escravização por parte do colonizador.

Para Gilroy, ele repudia a ideia de uma identidade enraizada, supostamente autêntica, natural e estável, veiculada pelo pensamento nacionalista negro nos anos 60. Para ele, a rede de comunicação transnacional criou uma nova topografia de lealdade e identidade que desconsidera as estruturas e os pressupostos do Estado-nação e redefine as formas de ligação e identificação no tempo e no espaço. O modelo do Atlântico Negro remete ao sentimento de desterritorialização da cultura em oposição à ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo, como ele mesmo diz no seguinte trecho:

> Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem. (2001, p. 25)

Tal visão de Gilroy contribuir para esse pensamento na obra sosigeneseana. E o trecho a seguir de "Sereno de Santo" contribui ainda mais para esse tipo de memória dos negros:

> Se este fruto não brilhasse
> qual moeda de metal,
> se este fruto só brilhasse
> como o adejo sideral
> dessa pomba dos amores,
> não teria havido a mancha
> desse pecado mortal,
> cometido contra os povos
> de Luanda e Senegal
> e agora não se veria
> o bem nas garras do mal.
> (1978, p. 173)

Tanto teóricos da memória como Halbwachs tratam a memória separadamente como algo "individual", fruto do vivido pelo indivíduo como "coletivo", lembrado pelo conjunto dos seres. Como ilustra o seguinte trecho de Luana Matos Leal:

> Considerando primeiramente o caráter psicológico da memória, é automática a ideia de que "lembrar" de algo requer a existência de um acontecimento e de um ator. Nessa perspectiva, temos a noção individual de memória, na medida em que entendemos que é preciso haver uma pessoa que participou do fato, seja como ouvinte ou como ator, que se lembre daquele fato e que possa relatá-lo e guardá-lo. Temos então, a noção de memória como faculdade de armazenamento de informações e podemos classificá-la como "memória individual". (2017, p. 2)

O poema traz tal memória individual, ou seja, ouvida ou vista pelo sujeito no trecho "se este fruto só brilhasse / como o adejo sideral / dessa pomba dos amores, / não teria havido

a mancha / desse pecado mortal, / cometido contra os povos / de Luanda e Senegal / e agora não se veria / o bem nas garras do mal".

Selma Maria diz no seguinte trecho: a memória negra é fruto de uma série de construções e mitos desconstruídos recentemente pela academia:

> Há nos territórios de memória cultural negra a expressão de ações de natureza diversas como :a dança, a pintura, a música, a religião, a literatura dentre outros. O projeto "A Literatura Negra Brasileira lugar de memória: na obra de Geni Guimarães", traduz através da escrita um território, no qual temos a materialidade de uma identidade, ou melhor, de umas das identidades negras vivenciadas, no Brasil. Ao compreendermos que a invenção de ser negro, na diáspora brasileira, não está enclausurada em uma feição única e singular, quer no passado quer no presente. Portanto, há uma multiplicidade de fazeres e modos para a construção de uma memória coletiva negra brasileira, a partir qual se constroem saberes e são criadas estratégias de luta (Barata, 2002), no interior da sociedade brasileira para o combate ao racismo e quaisquer formas de subalternização, das expressões culturais negras. (2018, p. 1)

Essa materialidade a que ela se refere diz respeito à cultura dos negros terem múltiplas facetas e fases, o que facilita a compreensão na poética de Sosígenes Costa.

E essa construção que Selma retrata foi sendo feita através do tempo e da memória, quando os negros enquanto poetas cantam o seu passado tanto colonial quanto diaspórico negro, o grande guardador da memória é o próprio negro. O vivido traumático é representado, segundo Umbach, por fatores de vivência em regimes opressores conforme o trecho a seguir ilustra ao dizer que o sujeito, ao ser explorado "Assim, o sujeito da rememoração deve considerar se sua experiência individual é relevante para outras pessoas, se ocorreu alguma mudança fundamental em sua vida que torne sua narrativa autobiográfica importante para a comunidade, para o espaço público." (2010, p. 3)

Os negros construíram sua memória através da oralidade e o repasse hereditário da tradição como no seguinte trecho:

> Nas culturas tradicionais africanas, a própria vida vivente era considerada também um processo contínuo de educação. Em algumas delas, até 42 anos o homem permanecia na escola da vida e não tinha direito à palavra em assembléias, a não ser excepcionalmente. Seu dever era ficar ouvindo, aprofundando os ensinamentos recebidos, até se tornar um mestre, para devolver à comunidade a educação recebida, sem se afastar dos mais velhos com quem continuaria aprendendo. (2006, p. 79)

Conforme se expôs no capítulo 1 sobre a musicalidade como forma da construção da identidade e combate à opressão. Outro poema que pode ser analisado no viés da memória com a problemática do negro é o poema *Sereno de Santo* como ilustra o seguinte excerto:

> O sentimento, que eu tenho,
> na medida em que é saudade,
> é uma tristeza mimosa
> que chega a ser musical.
>
> Ao contrário da saudade,
> a amargura que me invade
> é a mais negra das tristezas
> deste mundo ocidental,
> pois que explode em desespero,
> em revolta, em grito histérico,
> e é acudida pelos santos
> em público cerimonial
> entre agogôs e atabaques
> e soleníssimo coral.
> (1978, p . 174)

O parágrafo que inicia a análise já demonstra sentimento comum à memória, à saudade. Conforme se lê "O sentimento, que eu tenho, / na medida em que é saudade, /é uma tristeza mimosa / que chega a ser musical". Halbwachs é enfático ao afirmar que "Assim, para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias." (2006, p. 17)

A saudade remete ao passado vivido e Halbwachs complementa que quando dizemos que um depoimento não nos lembrará nada se não permanecer em nosso espírito, algum traço do acontecimento passado que se trata de evocar, não queremos dizer, todavia, que a lembrança ou que uma de suas partes devesse subsistir tal e qual em nós, mas somente que, desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu. (2006)

Poder-se-ia dizer, também: é preciso que desde esse momento não se tenha perdido o hábito nem o poder de pensar e de se lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e faz parte, isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e usando todas as noções que são comuns aos seus membros.

Ricoeur é bem claro com as suas pesquisas sobre a memória ao dizer que ela não deixa de ter recursos. Desde Platão e Aristóteles, fala-se sobre a memória não só em termos de presença/ausência, mas também na questão da lembrança, de rememoração, aquilo que chamavam *anamnesis*. E quando essa busca termina, fala-se de reconhecimento. É a Bergson que se deve ter recolocado o reconhecimento no centro de toda a problemática da memória. Em relação ao difícil conceito da sobrevivência das imagens do passado, seja qual for a conjuntura feita entre as noções de reconhecimento e de sobrevivência do passado, o

reconhecimento, tomado como um dado fenomenológico, permanece uma espécie de "pequeno milagre". Nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não se tem nada melhor do que a memória para assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que se declare lembrar-nos dela. Isto é simultaneamente o enigma e a sua frágil resolução, que a memória transmite à história, mas ela transmite também à reapropriação do passado histórico pela memória uma vez que o reconhecimento continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida. Mas dele está igualmente desprovida a reapropriação do passado histórico pela memória. A história pode, no máximo, fornecer construções que ela declara serem reconstruções. Mas entre as reconstruções, tão precisas e próximas dos factos quanto possível, e o reconhecimento, subsiste um fosso lógico e fenomenológico. Nós podemos a partir de agora, antecipar as situações conflituais que resultam da reivindicação de fidelidade da memória, demasiado facilmente assimilada a uma rememoração que não acaba perante as estratégias longas e complicadas da história. (2003)

Ricoeur continua ao dizer que o lugar e o papel do testemunho também se demonstram na fase da investigação documental. O testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa. Mas só há testemunho quando a narrativa de um acontecimento é publicitada: o indivíduo afirma a alguém que foi testemunha de alguma coisa que teve lugar; a testemunha diz: "creiam ou não, em mim, eu estava lá". O outro recebe o seu testemunho, escreve-o e conserva-o. O testemunho é reforçado pela promessa de testemunhar de novo, se necessário. A dimensão fiduciária de todos os tipos de relações humanas é assim trazida à luz: tratados, pactos, contratos e outros tipos de interações que repousam na nossa confiança na palavra do outro. Mas o testemunho é, ao mesmo tempo, o ponto fraco do estabelecer da prova documental. É sempre possível opor os testemunhos uns aos outros, quer no que diz respeito aos factos relatados, quer no que respeita à fiabilidade das testemunhas. Uma parte importante da batalha dos historiadores para o estabelecimento da verdade, nasce da confrontação dos testemunhos, principalmente dos testemunhos escritos; são levantadas questões: por que foram preservados? Por quem? Para benefício de quem? Essa situação de conflito não pode limitar-se ao campo da história como ciência, reaparece ao nível dos nossos conflitos entre contemporâneos, ao nível das questões fortes, às vezes formuladas coletivamente, em prol de uma tradição memorial contra outras memórias tradicionais. Sosígenes deve ter sido testemunha de alguns casos de opressão e racismo e viu a constituição de uma cultura da diáspora negra através das danças e ritos.

Em “Cantiga Banto”, a memória é retratada também como lembrança ao citar Zumbi como herói e símbolo da ancestralidade:

> Eu vi o herói de Luanda,
> eu vi o grande Zumbi.
> Eu vi
> Lacaia pisando o rei
> e o rei fazendo zumbaia
> a Zumbi.
> Eu vi
> rei de Luanda ei
> adereço lanim.
>
> Que cousa boa é feitiço
> em branco que tem banguê.
> Feitiço de bango ê bango,
> muamba de Dambrubanga
> mandinga de Angola ê.
> Eu vi lacaia sambando ê
> banguelê,
> Lacaia mulher-de-saia
> Pisando o rei de lanim,
> Eta que tango-lo-mango
> No samba de iô banda!
> Lacaia pisava o rei
> e o rei fazia zumbaia
> a Zumbi.
> Que linda mungada ei!
> Mungada só de Zumbi...
>
> (1978, p. 167-168)

É deliberada a lembrança de Zumbi como herói do povo negro e como já foi comentado, símbolo da resistência contra a dominação do colonizador. A representação cultural da memória se dá nos trechos como: “Que cousa boa é feitiço / em branco que tem banguê. / Feitiço de bango ê bango, / muamba de Dambrubanga / mandinga de Angola ê. / Eu vi lacaia sambando ê / banguelê, / Lacaia mulher-de-saia / Pisando o rei de lanim, / Eta que tango-lo-mango / No samba de iô banda!”.

Os termos “bango”, “dambrubanga” e “banguelê” conforme se comentou no item sobre a musicalidade no capítulo, servem para demarcar a musicalidade, e aqui é lembrado pelo “eu” lírico do poeta para celebrar as danças e sambas que os negros criaram. Ou trouxeram em uma espécie de base da África com a ancestralidade.

Por mais que se façam análises, conclui-se, ao esmiuçar os traços de memória, que estão presentes na obra de Sosígenes, ao tempo que a lembrança do vivido por parte do “eu” lírico é feita através de referências como no último poema analisado. Sosígenes deu voz ao negro como sujeito oprimido ao lembrar do seu passado e desejar a diáspora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poética de Sosígenes Costa, após ser esmiuçada em análises, desnuda os anseios de um povo excluído e marginalizado pelas sociedades hegemônicas, no caso o colonizador português e, consequentemente, as elites do país. O poeta baiano retratou a Bahia antes e após a escravidão, curiosamente ainda ligada às formas de poemas clássicos, com métricas e rimas perfeitas, mas os poemas de temática afrodescendente são compostos por versos livres e sem preocupações estéticas como ficou comprovado nas análises.

A obra de Sosígenes Costa compõe os aspectos identitários proeminentes no sentido de dar voz aos afrodescendentes, cujo lugar de fala no discurso tanto literário quanto social foi apagado da história e da sociedade. O discurso e lugar de fala do negro se apoderaram de novos significados em relação à cultura de um povo e sociedade.

O discurso assume a dor de ser negro em um lugar de fala e territorial que não é o seu propriamente dito. São cantos reivindicatórios que possuem seu valor definitivo para a literatura brasileira.

Conforme se ilustrou em todos os capítulos que a memória resgata a identidade de um povo, e no caso da poética sosigeneseana a memória ressignificou os povos da diáspora africana, a identidade negra acontece diante da ilustração da cultura, ritmos, musicalidade e a memória diante do sofrimento e da dor de ser um sujeito menor dentro do contexto da sociedade brasileira.

No primeiro capítulo foram provados que os aspectos da identidade formam o discurso do negro que foi silenciado durante séculos no Brasil desde suachegada no século XVII, através da escravização. O colonizador, conforme ficou provado através de alguns trechos dos poemas, utilizou a tecnologia bélica e o subalternismo cultural para se “legitimar à força” diante dos escravos.

A identidade nacional é uma construção que depende de muitos valores e difícil de ser identificada nos locais da cultura. A poética afrodescendente de Sosígenes traduziu muito bem essa busca pela identidade, pelo fim da repressão dos valores deste povo e pela liberdade. O poeta baiano consegue chamar a atenção de todos os leitores com versos urgentes que servem como grito para pedir a liberdade para um grupo em busca de mais justiça, livre da dominação colonial no princípio e igualitária com a república.

A obra referida contém poemas que versam sobre essa identidade fragmentada pela interação forçada com o colonizador. O grito de liberdade que representa os poemas de Sosígenes representa os anseios de um povo marcado pela opressão através da alteridade do

discurso. Por isso, os poemas apresentam o viés de falar sobre a exploração pelas relações de trabalho, a opressão, o uso de expressões das línguas nativas para representar essa resistência.

Portanto, fica comprovada a existência de uma tentativa de construção da identidade através da força das palavras do eu lírico do narrador poético. Sosígenes consegue fincar as bases sólidas na poesia africana de língua portuguesa com seus poemas voltados para o negro e sua cultura, seus anseios por povo em consolidação e assim valorizando suas tradições e ancestralidade.

Alguns excertos reforçam o estereótipo caricato com o qual a população afrodescendente foi retratada e vivenciou no período colonial e pós-colonial do Brasil. A musicalidade, conforme expôs, demonstrou ser um "ponto de apoio" para a construção dessa identidade, no viés cultural.

No segundo capítulo, o percurso de vida de Sosígenes mostrou que o poeta, por possuir ampla vivência no seu local de nascimento, era conhecedor da cultura afrodescendente e nisso se refletiu sua obra.

Sosígenes Marinho da Costa foi o poeta no seu tempo e no espaço da literatura brasileira que foi esquecido. Escritor que viveu no sul da Bahia na primeira metade do século XX retratou as características daquela terra. E, mais particularmente, a afrodescendência de seu povo, seus costumes e tradições.

A trajetória poética de Sosígenes Costa se confunde com a sua própria vida e a vida cultural e literária da Bahia, uma vez que o poeta era integrante de um grupo literário chamado "Academia dos Rebeldes" que bradavam contra o conservadorismo literário e buscava liberdade e novas formas poéticas e em prosa.

Poemas de variadas temáticas, e livros como a epopeia *Iararana*, que versa sobre o surgimento do cacau na Bahia, temáticas como o "O vinho e os Aromas" no livro Obra Poética, poemas de temática bíblica e poemas de temática Greco-romana além de contribuições em jornais e revistas literárias locais formam o legado artístico e intelectual de Sosígenes. O poeta era um homem pacato, recluso, com poucos amigos e as amizades que cultivava foram fiéis até a sua morte.

Mesmo tendo amigos nos ciclos literários e culturais, Sosígenes era avesso a badalações. Apesar do ciclo restrito, fez parte da chamada Academia dos Rebeldes, um grupo de intelectuais baianos que reunia figuras como Jorge Amado e Pinheiro Viegas que questionavam os valores vigentes da arte e queria uma concepção de arte e de Bahia em si.

Ao publicar apenas o livro *Obra Poética* em vida, o autor Baiano expôs ao mundo a arte, seu olhar sobre a realidade e os percalços do povo afrodescendente. *Obra Poética* mostra

um poeta inquieto, que guardou durante toda uma vida escritos que nunca (ou quase nunca) vieram a público. O livro foi agraciado com o Prêmio Jabuti no mesmo ano de seu lançamento.

No terceiro capítulo, os resquícios de memória foram analisados e chegou-se a um fator fundamental na obra sosigeneseana: o passado do povo afrodescendente é retratado de forma melancólica e com saudades da terra de origem, no caso a diáspora. Ou seja, Sosígenes deve ter sido testemunha de alguns casos de opressão e racismo e viu a constituição de uma cultura da diáspora negra através das danças e ritos.

Essa memória retratada de forma melancólica faz com que o poeta obtenha um lugar de destaque no panteão da literatura brasileira em que há anos não estava, mas com estudos mais aprofundados vêm à tona atualmente.

A herança e a ancestralidade são temáticas recorrentes nas memórias dos poemas sosigeneseanos. Muitos dos poemas representam uma diáspora de desejo de volta à terra ancestral. As palavras e expressões são derivativas dessa memória ressignificada.

Mas não só o desejo da diáspora norteou estra pesquisa. O terceiro capítulo retrata como também as representações sociais do negro do período pré e pós-escravidão. O negro enquanto estereótipo e ocupando posições subalternas na hierarquia social. Sosígenes retratou em seus poemas através da memória coletiva e memória individual o comportamento do afrodescendente diante da escravidão e da exclusão social.

Poemas como “Sereno de santo”, “Cantiga de Canavial”, “Cantiga Banto”, “Negro Sereio” retratam o negro como sujeito enunciador do discurso ao revisitar as suas raízes africanas e desejando essa mesma volta ao passado livre da opressão.

E esta enunciação abre espaço na poesia do poeta baiano para reflexões de como o negro foi explorado, maltratado e jogado às covas no conceito da hierarquia social. A obra de Sosígenes Costa é sublime e retrata um poeta que possui conhecimento vasto em relação à diversidade de temas como religião, afrodescendência, exclusão social, cultura greco-romana, entre outros eixos temáticos.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexos sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ALENCAR COSTA, Margareth Torres de. O olhar machadiano sobre a escravidão em "O caso da Vara". In: **Literatura, História e Cultura afro-brasileira e africana**: memória, identidade, ensino e construções literárias. Teresina, EDUFPI, 2013.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1988.

BRASILEIRO FILHO, Heitor. Sosígenes Costa: centenário, ilustre e desconhecido. In: **O triunfo de Sosígenes Costa** (estudos, depoimentos e antologia). Cyro de Mattos e Aleilton Fonseca (Orgs.). Ilhéus: Editus/UEFS, 2004. P. 27-35.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Homem, Anísio Garcez (trad.). [S.l.]: Letras Contemporâneas, 2010.

COSTA, Sosígenes. **Obra Poética II:** Edição atualizada. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo negro, 2010.

DAMULAKIS, Gerana. **Sosígenes Costa**: o poeta grego da Bahia. Salvador: Empresa gráfica da Bahia; Fundação Cultural do estado da Bahia, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. Introdução: rizoma. In: **Mil platôs** (capitalismo e esquizofrenia). São Paulo: editora 34, vol.1, 1 ed. 1995.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção. In: **Revista Literafro**. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro. Acesso em 27 jul 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, políticas, identidades**: Ensaios. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2005.

ECHAZÁBAL, Lourdes Martínez. O hibridismo no Atlântico negro do sul: o exemplo de Chombo. In: **Travessia**. Florianópolis, UFSC: 2018. Disponível em: periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/14674/13451. Acesso em: 15 ago 2018. ISSN 0101-9570.

FANNON, Frantz. **Peau Noir, masques blanques** (Pele negra, máscaras brancas). Renato Silveira (trad.), Salvador: Edufba, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Sovik, Liv. (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HATTNHER, Álvaro. A poesia negra na literatura brasileira. In: **Terra roxa e outras terras**: revista de estudos literários. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009. . Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/about/history. Acesso em: 21 jul 2018.

LEAL, Luana Aparecida Matos. **Memória, rememoração e lembrança em Maurice Halbwachs**. Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao18/artigos/045.pdf. Acesso em: 03. set. 2018.

LIMA, Heloísa Pires; HERNADEZ, Leila Leite. **Toques do griô**: Memórias sobre contadores de histórias africanas. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MALAFAIA, Jane de Paula. **O modernismo singular de Sosígenes Costa**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense – Instituto de Letras. 2007. 141f.

MALAFAIA, Jane de Paula. A poesia de Sosígenes Costa: O trajeto de uma obra esquecida. In: **Terra roxa e outras terras** – revista de estudos literários. Rio de Janeiro: 2008, Volume 12 (Jun. 2008) – 1-170. ISSN 1678-2054. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa. Acesso em 27 fev 2019.

MAQUEA, Vera. Política e ideia de nação em Xigubo, de José Craveirinha. In: **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 11, pp. 116- 125, jul./dez. 2014. ISSN: 2176-

MONTEIRO, Liliane Nogueira. A representação da mulher negra na literatura brasileira. In: **Trânsito**: Pós coloniais e descolonialidades de saberes e sentidos. Rio Branco: EdUFAC, 2016. Disponível em:revistas.ufac.br/revista/index.php/simposioufac/article/download/1010/592acesso em: 06 mai 2019.

NEVES, Roberta Cristina de Souza. **A ascensão do negro na sociedade brasileira**: pesquisa sobre profissionais liberais e empreendedores na Região dos Lagos-RJ. Rio de Janeiro: PUC – RJ, 2016. 38 f.

PEREIRA, Lília Campos. A construção da identidade da mulher negra no Brasil. In: **XV Congreso Internacional de Humanidades, Palabra y Cultura en América latina: Herencias y desafios**. Tema: Valores y creencias en el contexto sociolingüístico y cultural latinoamericano Facultad de Historia, Geografía y Letras. Universidad Metropolitana de

Ciencias de la Educación, Santiago de Chile. 17, 18 y 19 de octubre, 2012. Disponível em:revistas.umce.cl/index.php/Comunicaciones/article/download/653/632/. acesso em: 06 mai 2019.

PÓVOAS, Ruy. Linguagens afrodenscendentes de Sosígenes Costa sob o olhar de Cyro de Mattos. In: **O triunfo de Sosígenes Costa** (estudos, depoimentos e antologia). Cyro de Mattos e Aleilton Fonseca (Orgs.). Ilhéus: Editus/UEFS, 2004. P. 81-88.

RICOUER, Paul. **Memória, História, esquecimento**. "Memory, history, oblivion" no âmbito de uma conferência internacional intitulada "Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism". Budapest, 2003.

SOARES, Ângelo Barroso Costa. **Academia dos rebeldes**: modernismo à moda baiana. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006.

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (orgs). **Literatura afro- brasileira**. Salvador: Centro de estudos afro- orientais. Brasília, Fundação cultural Palmares, 2006.

UMBACH, Rosane Ketzer. Literatura e história: os discursos da memória. In: **Fragmentos**. Florianópolis: 2010, n. 39. P. 105-119.

WHITE, Hayden. **Tópicos de discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correa de França Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1994.

ANEXOS

ANEXO A – POEMA CANTIGA DE CANAVIAL

Não posso mais chupar cana
com sossego e com descanso.
De que serve tanto açúcar,
se em meu peito há tanto fel?

Apanhei já de chicote
dos soldados de Pilatos.
Já me botaram no tronco.
Eu sou um Cristo no mundo.

Eu não quero desertar
pro quilombo de Zumbi.
Quero ir é pra Angola.
Já sofri demais aqui.

Oxalá, meu santo velho,
se eu tenho merecimento,
me tire desta gangorra,
me leve pra Aroanda.

Ai que saudades que eu tenho
daquela cana caiana
que eu chupava ao sol-poente
na terra de Aroandê.

(1937)

(1978, p. 181)

ANEXO B – POEMA CANTIGA BANTO

Eu vi o herói de Luanda,
eu vi o grande Zumbi.
Eu vi
Lacaia pisando o rei
e o rei fazendo zumbaia
a Zumbi.
Eu vi
rei de Luanda ei
adereço lanim.

Que cousa boa é feitiço
em branco que tem banguê.
Feitiço de bango ê bango,
muamba de Dambrubanga
mandinga de Angola ê.
Eu vi lacaia sambando ê
banguelê,
Lacaia mulher-de-saia
Pisando o rei de lanim,
Eta que tango-lo-mango
No samba de iô banda!
Lacaia pisava o rei
e o rei fazia zumbaia
a Zumbi.
Que linda mungada ei!
Mungada só de Zumbi...

Me diga: que fez o rei?
Adarecô?
Sereia está me chamando.
Depois eu lhe contarei.

Me diga: que fez o rei,
depois de tanta zumbaia
a Zumbi?
Adarecô?
Tatu tá me chamando;
depois eu lhe contarei.

Quase que vence a demanda,
Quilombos de Caxingui.
Dos grandes de Angola
O maior é Zumbi.
(1939)
(1978, p. 167-168)

ANEXO C – POEMA SERENO DE SANTO

Serena, pomba, serena
por cima deste pombal.
No brilho deste sereno
Há um orvalho de cristal.

O sereno desta pomba,
em seu lume, é um orvalho tal
que lembra um banho de igreja
e um batizado real.

Pomba da igreja, serena
até que desça afinal
o santo maior de todos,
padroeiro da Bahia
e senhor da catedral.

Lume da tarde, serena.
O orvalho cai sideral.
Parada no meio do céu,
serena, pomba, serena
orvalhando o meu ideal.

Teu sereno em doce ritmo
e em lampejos de cristal
lembra orvalho da açucena
e a orvalhada em Portugal
e anima de uma esperança
àqueles que estão no templo
assistindo o ritual

e os que em sereno de pomba

lutam no estado de santo
pela paz universal.

Pomba da tarde, serena
por cima deste pombal
onde se aninha o desejo
que tenho neste sereno
de dar vôos de pombinho
por cima do canavial.

O poder de evocação
que há neste canto ideal,
cantado nesta macumba
em sua festa anual,
nos leva ao tempo em que o santo
descia aqui sideral
para abraçar os escravos
da Bahia colonial,
da Bahia dos sobrados
no estilo dos jesuítas
e ostentando justamente,
como escudo armorial,
uma pomba dos amores
sobre fundo vegetal
tendo um ramo de oliveira
em seu bico de coral,
com a legenda da esperança
e da paz universal.

O santo, porém, não desce
a este apelo musical.
A demora dessa pomba
em descer para o pombal
aumenta no pai de santo

a tristeza essencial
que existe na alma do negro,
boiando em fontes de orvalho
num mistério lacrimal.

Real alteza, serena
em majestade real,
serena, alteza, serena
a outra pomba que pena
cativa nesse pombal,
levantado entre os orvalhos
que caem na casa feudal,
celestes prantos que alagam
a casa senhorial.

Nela reside a serena
família patriarcal
que veio da Idade Média
nessas de Portugal
e se sustenta do pranto
de uma pomba angelical,
enquanto a outra serena,
parada no meio do céu,
pomba do Espírito Santo
serenando o meu ideal.

Oh! Quem prende uma pombinha
separando-a do casal,
Prende a pomba companheira
da pombinha do Divido
e comete um grande mal
e mancha o pendão de Cristo
que é o pendão de Portugal.
Esta pomba que está presa

nesse laço de metal
com sete voltas e tanto,
arrocho do capital,
suspira pela outra pomba
que lhe traz uma esperança
nesse ramo de oliveira
que há em seu bico de coral.

Serena, Alteza, serena,
O orvalho cai sideral.
O sereno desta pomba
iluminando a esperança
nesta treva medieval
é um orvalho que cintila
como a estrela oriental.

Pomba divida, serena,
até que desça afinal
o santo maior de todos,
padroeiro da Bahia
e senhor da catedral.

O sereno desta pomba
Tem um brilho estranho, igual
Ao da cúpula de um lustre
Com pingentes de cristal.

É ideal este sereno.
É um sereno auroreal.
Lembra o sereno de um idílio
e o sereno de um madrigal.

Oh! a música brasileira
é uma serenata ideal

com rumor de asas de pombas
serenando um pombal.

Saída deste sereno
de dança sacerdotal,
enfeitiça como os negros
serenando como pomba
em seu rito teatral.

É o sereno desta dança
orvalhada e sensual
exprimindo esse desejo
de comunhão amorosa
e convívio fraternal,
que se nota nestas pombas
de pezinhos de coral

é o sereno deste apelo
requebrado e sensual,
cintilando e lumiando
numa fascinação ideal.
Cintilação de um sereno
todo feito de cristal.
lembrando fulgor de fruto
da árvore do bem e do mal
e o esplendor da sedução
no paraíso terreal!

Se este fruto não brilhasse
qual moeda de metal,
se este fruto só brilhasse
como o adejo sideral
dessa pomba dos amores,
não teria havido a mancha

desse pecado mortal,
cometido contra os povos
de Luanda e Senegal
e agora não se veria
o bem nas garras do mal.

A expulsão de Adão e Eva
do paraíso terreal
jamais foi determinada
pela prática inebriante
desse amor universal.

Foi por causa justamente
dessa moeda de metal
que perdi o paraíso
e, com ele, a liberdade
e a antiga terra natal.
região luxuriante
de beleza sem igual,
recoberta de florestas,
cheia de rios e lagos
como o jardim terreal,
onde Eva beija Adão
sem cometer o pecado
que se chama original.

Foi por causa desse fruto
que me trouxe Portugal
de lá da terra da vida,
na África equatorial.
Este fruto é que é o fruto
da árvore do bem e do mal.
É por causa desse fruto
Que há tanto pecado mortal.

Serena, pomba de Vênus,
até que desça afinal
o santo maior de todos,
padroeiro da Bahia
e senhor da catedral.

E enquanto não desce a pomba
para o chão deste pombal,
ao menos, pomba, serena
esta negra dor que eu tenho
de perder o paraíso
sem cometer nenhum mal,
já que essa dor excessiva
se torna quase fatal.

No tempo em que ela era banzo
era de fato mortal.
Mas hoje é apenas tristeza
sem mais efeito letal,
na medida em que é saudável
da velha terra natal.
E, embora saudade negra,
Tem um que dá de Portugal.

O sentimento, que eu tenho,
na medida em que é saudade,
é uma tristeza mimosa
que chega a ser musical.

Ao contrário da saudade,
a amargura que me invade
é a mais negra das tristezas
deste mundo ocidental,

pois que explode em desespero,
em revolta, em grito histérico,
e é acudida pelos santos
em público cerimonial
entre agogôs e atabaques
e soleníssimo coral.

Quando do céu desce o santo
para acudir o mortal
em mim se encanta esse santo,
fico no estado de santo
e a amargura, que me punge,
se torna sacramental.

Esta tristeza, portanto,
é sacrossanta e aromal
e tem muito mais incenso
que a missa pontifical.
Essa tristeza lumeia
como anel episcopal.
É uma tristeza sagrada,
litúrgica, sacerdotal.

E transportada nas asa
desse canto ritual,
se anima dessa esperança
de comunhão fraternal.

Esta minha dor é negra
qual rei negro oriental.
Esta dor é na minh’alma
um negrume sideral.
O sereno desta pomba
é para ela um fanal.

Não conheço outro sereno
com brilho e lampejo igual.
O santo, porém, não desce
a este esplendor sideral,
a este fogo de esmeralda
num candelabro real.
Pomba entre o fogo, serena
até que desça afinal
o santo maior de todos,
padroeiro da Bahia
e senhor da catedral.

O atabaque chama a pomba
e nada de vir a pomba
para o chão deste pombal.
E, embora toque o atabaque,
não desce a pomba real.
A pomba sempre em sereno
em cima do carnaval.
Em vista disto, o atabaque
entra em ritmo especial.
O sereno desta pomba
a este feito musical
de atabaque em campânulas
vira orvalho sideral,
que se derrama lembrando
a orvalhada em Portugal.

O sereno desta pomba
é um banho de ouro em metal.
É o esplendor dos santos óleos
e o vinho em missa campal.

Pomba da paz que serena,

pomba do amor fraternal.
Pomba do Espírito Santo,
que adejas na catedral,
o teu sereno de santo
pode cair à vontade:
é pura água lustral.
Sobe-me o santo à cabeça
A esse banho batismal.

Sobre mim desce esse santo
a este toque triunfal
de atabaque acompanhando
a saudação aleluial
da chegada desse santo
ao condomblé da Bahia,
essa estranha catedral.
A mais formosa das pombas
Até que desce afinal.

E o santo entra no samba,
Sob aclamação geral.

Estendendo as mãos pro santo,
com as palmas das mãos voltadas
para o santo sideral,
a assistência eletrizada
reverencia esse santo
tão simples, tão natural,
que, estando acima do branco,
se mostra tão fraternal
aparecendo entre os negros
e o povo deste arraial.

Cintilando em seu sereno

que me orvalha de ideal,
sobre mim desceu o santo
que é o maior da catedral.

Pomba do Espírito Santo
o teu sereno de santo,
me pôs no estado de santo
e no abraço fraternal
com que saúdo estes negros
eu, o santo sideral,
padroeiro da Bahia
e senhor da catedral,
trago á Bahia a mensagem
de uma paz universal.

O samba é um vôo de pomba
para uma terra ideal.

Pomba de amor é este santo.
Pomba da paz é este santo.
Pomba do Espírito Santo
abraçando e serenando
e se confraternizando
com estes negros do arraial.

Samba é sereno de santo
com objetivo amoroso:
um abraço fraternal.
A tristeza que é oriunda
do sentimento ancestral
da escravidão e do banzo
e degradação social
tem seu melhor lenitivo
nesse abraço fraternal

com que o santo da Bahia
nos saúda angelical.

Pomba nas nuvens, serena
que teu sereno ideal
é brilhante lenitivo
e vinho em missa campal.

Esta pomba da harmonia
adeja com brilho tal
que para ela se volta
a esperança universal.

Este sereno cintila
como a ideia genial
que aclarou meu pensamento
mostrando que o capital
que há cem anos foi negreiro
e aboliu o cativeiro
com um fito comercial,
para se aplicar na indústria
e aumentar o cabedal,
agora que se entrincheira
nesta somba medieval
procura apagar no mundo
o clarão desse fanal
e o cintilar das ideias
e do sonho da igualdade
o lampejo sideral.

A abolição trouxe ao negro
não uma redenção total,
mas em verdade abandono,
miséria e atraso geral.

Mas embora represente
uma redenção parcial,
a abolição significa
nobre conquista moral.
É um vôo da liberdade
Em sereno triunfal.

Conquista da liberdade,
tens as asas de cristal.
Alado sonho de escravo
é este vôo sideral.

Oh! diante do progresso
que, do lado oriental,
se levanta com as estrela
em ação auroreal,
formando um clima propício
ao movimento ascensional
de todos os oprimidos
e à redenção destes negros
esmagados sob o peso
do preconceito racial,
justamente nesta América
consagrada à luz ideal
que vem iluminando o mundo,
eis que reage o capital
contra o abraço deste santo
e a comunhão fraternal.

Serena, pomba, serena,
tranquilizando o pombal
com a promessa da concórdia
sob forma universal.

O sereno desta pomba
permanece sideral,
a despeito da ameaça
da sombra medieval.

Vê-se logo que este brilho
é promessa sideral
da vitória do progresso
numa paz de madrigal.

O sereno desta pomba
é de certo um orvalho tal
que nos enche de esperança
de que seja permanente
essa paz universal.

O sereno desta pomba
dói na vista. É de metal.
É o metal do rei das pombas,
cem círios no castiçal,
com velas nas açucenas
dos lustres da catedral.

O esplendor deste sereno
já é um cromado sincopal.
Lumeia como esta trompa
e o trmbete imperial
e os sete clarins da banda,
polidos de vidro e sal
e os trombones niquelados
e as trombetas do ideal,
clarinetas flamejantes
nesse incêndio do metal
vibrantes pratos de aço,

labareda musical
e as tubas de bronze em chama
como em clarão de cristal,
toda a abrasada fanfarra
daquela banda de música
em desfile triunfal.

O sereno desta pomba
lumeia de modo tal
que seu brilho sobrepuja
a própria coroa de ouro
da pombinha do Divido
e a do Marquês de Pombal.
(1978, p . 169-180)

ANEXO D – POEMA DUDU CALUNGA

Ora vejam só!
Dia de Xangô,
festa de Xangô.
Dia de Iemanjá,
festa de Iemanjá,
Dia de Nanã,
samba na macumba
com qualiquaquá.
Dia de matança
Para Oxum-marê,
vamos sarava,
vamos dar okê.

Dia de preceito,
bodas eucarísticas:
caruru no almoço,
vatapá na janta
e de noite samba
lá no ganzuá.
Ora vejam só!
Festa todo dia
Lá no candomblé.

Uma vez que as cousas
Vão correndo mal,
Só existe um jeito:
É cair no santo
Lá no candomblé.

O babalaô
quando é consultado,
diz que aí vem cousa.

O babalaô
Adorador de Ifá,
Diz que aí´vem cousa.
É de Exu a cousa
ou entã ao cousa
vem de um encantado.
Que vem cousa grossa,
diz, olhando os buzos,
o babaluxá.

Se é de Exu a cousa,
É melhor não vir,
antes não chegar.
Se é Dudu Calunga,
Que apareça já.

Se é Dudu Calunga,
venha em seu cavalo,
venha na galinha.
Venha com a viola
pra animar as festas.
Venho tocar cora.
venha achar brilhantes,
venha achar anéis.
Venha achar as cousas
Que ninguém encontra.

Venha na galinha
que é a sua malunga
e só tem dois pés.
Você vem Dudu?
Sim , já vou, Calunga.
Gente de Aroanda,
vamos sarava

que Dudu Calunga
vem pro ganzuá.
Vem tocando cora,
Vem achar brilhantes,
Vem nos dar anéis.

Gente de Aroanda,
vamos saravá,
que Dudu Calunga
vem tocando cora,
vem achar corá.

Ora vejam só!
Foi um acalô
Que isso me contou.

(1978, p. 259)

ANEXO E – POEMA A AURORA DE SANTO AMARO

Estrepitosas palmas
Saúdam a luz do dia.
Bravo, estrela d'alva,
que vens trazendo o dia
Viva a madrugada
que vem guiando o dia.
Flores, depressa, flores.
Corre, que vem o dia.
Estão colhendo flores
para jogar no dia.

Quem sofre em Santo Amaro
é quem mais ama o dia.
Trabalhador do eito
sonha por esse dia.
Sofrendo em Santo Amaro,
o Cristo espera o dia.
O pobre em Santo Amaro
Terá alívio um dia.
Trabalhador da cana,
Viva! que vem o dia.

Tem menos que o escravo
o escravo de hoje em dia.
É um cristo em Santo Amaro.
Só tem a noite e o dia.
O engenho é seu calvário.
Mas olhe a luz do dia!
E como brilha a cana
a esse clarão do dia!
Ali, cana caiana. . .

Viva! Que vem o dia.

Dentro de um carro de ouro
lá vem, meu Deus, o dia.
Bravo, estrela d’alva!
Quando afinal o dia
chegar em Santo Amaro,
aquele pobre Cristo
que está crucificado
em cruz feita de cana
terá então seu dia.

Bravo, estrela d’alva
Que vens trazendo o dia!

(1951)
(1978, p. 163-1964)

ANEXO F – POEMA A NEGRA MINGORRA

A negra mingorra
ainda é uma escrava.
Não ficou forra.
Ainda é uma escrava.
Zorra!

Pau de embaúba,
pau de gangorra,
pau de embaúba
queima Gomorra,
pau de siriba
fura masmorra
e carapeba
derruba Andorra.
Mingorra, mingorra.
Que fique forra.
Pau de embaúba.

A negra mingorra
ainda é uma escrava.
Não ficou forra.
Irra!
Isto é uma zorra.

A flor de caroba
Sempre na jarra,
O rubim cutuba
sempre na garra,
sempre no gancho
a negra mingorra.

Zorra!

A negra mingorra
ainda me empurra
o carro e a gangorra
e toma surra
do cabeçorra.
Arre!
Mingorra, mingorra
não ficou forra
isto é uma zorra.

(1978, p. 258)

ANEXO G – POEMA NEGRO SEREIO

Mariá me carregou
para o fundo do mar,
pra fazer embaixo d'agua
acaçá pro rei do mar.

Os peixinhos dentro d'água
ficam olhando eu peneirar.
Pilo milho embaixo d'água
No pilãozinho do mar.

A mãozinha do pilão
é um galhinho de coral.
Minha urupema é de concha
e quem me deu esta beleza
foi Oxum-Mariá.

Moro junto do Calunga
No jardim do aioká.
Minha nega, me perdi,
estou no fundo do mar.

Lá vem Oxum-Mariá
se abanando com seu leque
cor do olhar de Oxum-Marê,
Oxum-abalô,
Mariola, mariê.
Estou no jardim
Do mar do jauá,
gozando a voz das sereias,
gozando esta cor do mar.

Lá vêm voltando as sereias:
Mariá com ina-ê
E Nanã com a estrela d'alva
de junto de Oxum-marê
Okê! Okê!
Bêncam, Nanã.

Mas que barulho é este,
meu cavalo do mar?
Ô que barulho é este
com pandeiro e com ganzá,
urucungo e reco-reco?

- É mamaô tocando urucungo,
aqui é Zumbi no coco de Zambê.
Zamuripunga no batucajé,
Zambiapongo no coporolá
.....

- Ai vou sair deste fundo do mar
com um galho de ouro,
pra ver este samba, cavalo do mar.

- É mamaô. É mamaô
tocando urucungo no candomblé.
Aquilo é moleque no sarambeque,
aquilo é a negrada na batucada,
Congo Mujongo no jequedé.

- Mas cadê meu galhinho de ouro,
meu cavalo do mar?
Vou saindo, vou saindo.
Branda munxá-irá, me dá licença
eu estava no fundão

mas agora vou saindo
com conchinhas no cabelo
e buzinhos na cintura.
Há que tempo que eu estava debaixo do mar!
É doje que fui para a casa da sereia!

Ai, menino, já começo ver o cé.
Vejo terra, vejo céu,
vejo pedrinhas de ouro,
vejo as torres da Bahia,
vejo até jardim suspenso,
agora, sim, que estou no bom.

Olha a negra sambando, cavalo do mar,
olha a negra se mexendo no batuque do jarê.
Moleca danada mexendo e cantando:
Tiriundundê ô lê lê
e a negrada sambando
tocando marimba com afofiê:

Foi d. Pedro quem me fez
Este manto de conchinha
Se abaixando pelo mar.
Minto.
Foi Xangô que me fez isto
Se abaixando pelo mar.
Foi por causa deste manto
Que venci em Pirajá.

Minha mãe é uma sereia,
meu pai é o rei do Popô.
A cor do jambo de um lado,
do outro a cor do orobô

Ôberém obá
Obá totó.

- Minha santa da Bahia
Que saiu do ganzuá,
tome este galho de ouro,
o bengalão do Xaxá.
Você, que é negra do cais,
Cavalo do rei Xangô,
Esposa do peji-gã,
xodó do babalaô,
com esse emblema de ouro
será uma xaxanesa,
rival de Chico Cardoso
e imperatriz de Ajudá.
Tome este galho de ouro
que foi do rei Guelelê,
mas vem sambar junto às águas
para Olokun poder ver.

Com este pano da Costa,
ao som desse afofiê,
ó negra do cias do Ouro
vem sambar junto do mar,
que o rei do mar vai sair
ao som desse xaque-xaque,
ao som desse xereré.
arranca mato pra passar o rei
saindo do mar de dentro da concha
pra ver a negra sambando
por entre a negrada deste afoxé.

- Mas quem é você seu negro?

- Sou escravo da sereia,
sou o negro de Olokun
que é filhinho da sereia
que a princesa Janaína
batizou dentro do mar.
Sou criado de Olokun,
lavo o filho da sereia,
sou o amor do rei do mar.

Não sou Anquilaquituxe
Nem filho do mansa Munça,
Imperador de Melê.
Faço efó no fundo d'água
para a sereia comer.
Faço cangica nas ondas
E vatapá com dendê.
Eu sou cavalo de Oxum
E paguem de Oxum-marê.

Os peixinhos dentro d'água
ficam olhando eu peneirar,
mas não dou comida a peixe,
dou comida a Mariá.
Eu porém como os peixinhos
pois que negro de sereia
come tudo quanto é peixe;
até rabo de baleia
já comi dentro do mar.

- Sereia do mar tem rabo de peixe, meu nego?
- Sereia do mar tem rabo de peixe,
por isso Olokun tem rabo de peixe do mar.
O rei Olokun tem rabo de peixe
mas rabo de prata

que gosto de ver
balançando como um cacho
de florzinha de llorin.
Tem rabo de peixe, mas de peixe macho.
Só eu não sou peixe do umbigo pra baixo.

- Vou chamar Jubiabá
pra ver ioiô do mar,
pois há muito na Bahia
não se vê Avrikiti
quantos mais o rei do mar.

- O rabo dele lumeia
que nem luz de boitatá.
O rabo dele na areia
Parece flor de coral.

- Vou depressa lá pra cima,
Vou dizer na Caixa d'água
E também no Pau-Miúdo
Que Olokun saiu do mar.

- Mas antes, santinha, se mexa e remexa.
- Não me mexo não posso por causa do ebó,
depois vou fazer ossé na Goméia.
Vou ver Bamboxê, vou ver Jabalaio.

- Vai embora, também vou
abre, mar, que eu vou entrar
que lá vem babalaô,
correndo na Mata escura
pra pegar nego no mar.

Abre, céu, que eu quero entrar

que lá vem mãe-do-terreiro
saindo do Pau- Miúdo
na frente do agoxun
abre, céu, que quero entrar
senão lá vem Gunucô
vixe que vou entrando numa cousa que tá mole
ai que vou entrando num canudo...
ai cadê meu galho de ouro, Olokun?

- Olhe que você arranca as escamas da minha cintura.
Mas segure direito meu rabo, seu diabo.
Olhe que você me esfola e me lasca a barbatana.
Olhe que você acaba me quebrando.
- Seu rabo de peixe, reizinho do mar,
brilhou tanto n'água que me encadeou
os olhos vermelhos da areia do mar,
os olhos cansados do sal deste mar.

Olhando o rabinho do peixe, ceguei
e quase machuco a florzinha do mar.

Seu rabo de peixe se acende de ouro
Na hora em que entre nas ondas do mar.
Seu rabo de peixe é uma boda de prata.
Seu rabo de escama é uma festa dourada
dentro de um copo de água de flor.

Rebrilha nas ondas todo estrelado.
É como a coroa do rei de ouro
e aquela coroa de dama de espada
e o ouro da flor dama-do-lago.
Você, meu peixinho, tem rabo que eu gosto
De ver nas ondas do mar sagrado.
- aio que nego danado

Que gosta do rabo do peixe do mar!

E o nego danado
foi entrando no mar,
gozando a coroa do rei de ouro,
gozando aquela festa dourada,
gozando o ouro daquela flor,
e o mar foi se abrindo em chuva de ouro
em fogo-de planta e em água de flor
e o mar parecia um sonho dourado,
um arco-íris, um céu estrelado,
uma baba-de-moça, uma lua de mel.

E o nego montado no peixe do mar
seguro no rabo do peixe dourado
lá foi afundando
na flor daquele botão de ouro.

- Ai que vou entrando numa flor pelo canudo!
Fui pisar na espuma fofa
e caí dentro do mar
e lá vou por um funil,
pelo oco do alecrim
que me leva para o céu
agarrado numa flor
que se torce nos meus braços
e se abre pelo mar.
Florzinha do mar sagrado
ê mexe no Congá
Carolé carola.
- Ai que nego danado
que gosta de entrar na florzinha do mar!

- Que canudo cumprido,

não tem fim esse canudo
que me leva para o mar...

- Ai que nego danisco
que gosta de entrar no canudo do mar!
- Uma flor pediu que eu fosse
ver o céu que estava aberto
com uma chave de erva-doce
numa flor que tem no mar.
Eu entrei no céu aberto
Mas a flor paco! fechou-se
e eu fiquei dentro da flor
sem poder sair do céu,
sem poder sair do mar.

- Ai que nego danado
que gosta de entrar na erva-doce-do-mar!
- Ai que morro sufocadi pelo cheiro...
- Ai que cheiro nesta flor que vai me levando...

Esta flor não deixa
esta flor não me larga
esta flor grudou-se em mim,
se colou como um grude bom

ai que avistei o céu!
ai que vou chegando
ai que cheguei no céu!
ai que cheguei no jardim do mar!

Ai que o canudo me soltou
grudadinho numa flor!
ai que vou ver Calunga
na loca de Apanaiá!

E o nego ficou
no fundo do mar,
pilando milho,
fazendo fubá,
enquanto o peixe
se embalançava
naquela rede
que tem no mar.

- Ai como é bom
se comer fubá
dentro da rede
que tem no mar...

E enquanto o peixe
Se embalançava,
Calunga dormia
na loca do mar
e o nego suava
fazendo dengue,
fazendo omalá.
O boto e a garoupa
Buliam em Calunga,
Chegava o siri
roía Calunga,
o ouriço vinha
e espetava Calunga,
a arraia metia
o chicote em Calunga,
Calunga dormia
e não acordava.
Só despertava
se ouvisse agogô.

- Tátá, me chame Calunga,
me toque aquele agogô.
Calunga, saia da loca,
Me traga depressa obi,
depois me traga orobô.
Calunga tomou um susto
com o agogô de Tatá.
Se levantou dando um pulo
e veio trazer obi
e se esqueceu do orobô.

E assim que me deu obi,
Calunga purucutu!
foi se socar lá na loca
e não me trouxe orobô.
Tatá, me chame Calunga,
toque outra vez o agogô.
Calunga, saia da loca,
você não trouxe orobô.
Traga orobô com ataré,
me traga bem orobô.

Me traga também xoxó.
me traga beijerecum,
depois me apanhe a peneira
e me embalance Olokun.
O boto e a garoupa
Puxaram Calunga,
Veio o siri
E roeu Calunga,
O ouriço chegou
E espetou Calunga,
A arraia meteu

A taca em Calunga,
Calunga ainda dorme
e não acordou.
Só se levanta
se ouvir agogô.

- Tutu, me chame Calunga,
me toque aquele agogô,
me toque aquela cabaça.
me toque aquele urucungo,
me toque aquele vuvu,
pra ver se acorda Calunga.

Calunga, saia da loca,
me traga um pouco de uru.
Pensando que era o canhoto
chamando o sururucu,
Calunga tomou um choque
com agogô de Tatá
e o afofiê de Tutu.

Saiu pulando da loca
e em vez de trazer tempero,
me trouxe um hokoluçu.
O Boitatá deu risada.
Então Calunga zangou-se
e entrou de novo na loca,
com uma cara fechada
de marruá lá do Bu.

Ai minha gente, vem ver
Calunga de calundu!
Que pena que não esteja
aqui Nanamburucu

e a senhora Ina-ê
e a dona Oxum-Mariá
para ver Calunga zoró.

Calunga voltou de Ifé,
Me trouxe ierê e abuxô,
Me trouxe aquele rumpi
e agora só quer viver
no escuro como Zumbi.

Calunga voltou de Ifé
Com uma roupa fofó.
Calunga voltou de Ifé
com um rosário de Ifá
que pôs lá no candomblé.

Calunga, saia da loca,
vem me contar uma história,
enquanto estão as sereias
na beira lá da maré,
catando frascos de cheiro
e flores de baronesa.

Calunga, saia da loca,
vem me contar uma história,
me conte a história encantada
daquela fada pelada
que é a história de logosé.
Depois me conte, Calunga,
o caso da sacuê.

Calunga,
Como é a história
que diz assim: *mababu*,

avuncê, nogô-é-zin.
bum-bum

Calunga, você no Ifé
Viu por acaso Dsô?
E viu, menino, Orungã,
O irmão de Oxum-apará
O pai de Oxum-abalô?
Calunga, quede Oloxá?
Cadê, menino, Bati?
Calunga, por que não trouxe
Dadá para o meu peji?

Lá está Calunga dormindo
na loca de Oxum-marê.
Depois que voltou de Ifé
Calunga tá meio ê
zambuê.
E enquanto Calunga
Dormia na loca,
O rei dos peixes
Se embalançava
e o nego suava
fazendo Ipetê.

E o nego chamou
Tatá e Tutu
(o Boi-Tatá
E o Bicho Tutu).

E nisto o peixe gritou lá no mar;
- Me acudam que estão me matando!
ai que ele me torou pelo meio
ao que o negão me passou o facão

acuda, minha madrinha,
que este nego é o papão
que este nego é o Barba-Azul!
me acuda, dona Janaína,
que nego Sereio
me torou em dois pedaços
e vai levando meu rabo e minha coroa para a Bahia.
Acuda que minhas tripas estão saindo
e os peixes puxando as minhas tripas!
Depressa dona Janaína,
que este nego é lubishome,
que este nego é o ipuriara.
Dona Janaína princesa que é,
Bate nas ondas lá no baité,

toca agogô
acorda Calunga
chega a tocar
o batá-cotô,
chama o encantado
que está em Aloanda,
o anjo da Costa
ouve Ina-ê
e vem da Aroanda
ou de Aroandê,
sai Santa Barb'a
de dentro da lua,
chega o cambone
do camucite
e o rompe-serra
do canfundó,
vem do calenda
a caça de Oxóssi
e de Aruenda

que tenda tenda
e de Aruenda
de totororó,
Ogum Marinho
vem com Zumbi,
vem Malembá
e o Mapinguari,
vem Katendê
e a mãe de Xangô
e acodem o menino
que op bicho capou.
O peixe está gritando
e eu nem estou aí.
E o nego correu correu para fora do mar,
com o rabo de peixe debaixo do braço
e aquela coroa de peixe do mar
foi balançando na mão de negão
e a Bahia inteira se balançou.
Balança Ogum,
Balança Obá,
lá vem o nego
de embalançar
iaiá na rede
de caroá.
Lá vem o nego
Com o bicho Tatu
Mais o Boitatá

E o nego saiu do fundo do mar,
Surgiu na bahia de dentro do mar:
- *Olha olha olha*
Olha que já cheguei
olha olha olha
peixe-sereia eu trouxe do mar.

Este peixe não queria
Fazer nada lá no mar.
Só queria nadar nas ondas
com pulseira de coral.

Vou comer peixe-sereia
Lá na mesa do arincá
Vou comer o peixe-rei
No peji de papai ogã
Só quem come o rei dos peixes
É o agoxum lá do ganzuá.

Balança Ogum,
balança Obá,
lá vem o negão
de embalançar
iaiá na rede
de caroá.

Senhora dona Sant'Ana,
Meu papaizinho Oxalá,
achei uma flor de escama
aberta dentro do mar.
esta flor parece peixe
esta come fubá.
Esta flor tem um canudo
pra engulir isca de peixe,
pra engulir o pau do mar.

Lá vem Oxum-Mariá,
pediu a espada a Ina-ê.
Peixe-espada vem danado,
espadim de Oxum-Marê.
O que é? O que é?

lá no mar tem uma flor
que tem boca e barbatana
e tem rabo pra nadar.

Esta flor que tem no mar.
Engoliu o peixe-espada,
devorou o candiru,
se engasgou com o pau do mar.
Esta flor parece peixe
mas não é cação do mar.
O que é? O que é?
que enguliu a cobra preta
e parece a flor do mar?
E o negro correu para o Elevador
levando a coroa do peixe do mar,
levando a coroa na mão do peixe do mar,
e toda a Bahia se balançou.
Ogum balançou,
Xangô balançou,
balançou Omulu
e até Gunucô.

- Pegue esse negro
que vai com a coroa
que enfeitiçou,
pois tudo balança,
quando a bicha balança.
Balança Ogum,
balança Obá,
lá vem o nego
de embalaçar
iaiá na rede
de caroá.
Lá vem o negro

Com bicho Tutu
mais o Boitatá.
E o negro de cima do Elevador
atiçou a coroa do peixe do mar
e a bicha rodou pelo jardim suspenso do Dr. Seabra
e quando a coroa caiu em baixo,
caiu a Sé
caiu o ebó
caiu o arcebispo
e o babalaô,
caiu o sobrado
do conde dos Arcos
quebrou-se a cadeira
do parde Vieira,
caiu na ladeira
S. Salavá,
perdeu-se a caveira
de Mem de Sá,
caiu o Império
de dona Tutu,
caiu o pimpão
de Caramuru
e foi efó
e foi acaçá
e foi vatapá como nunca se viu
esparramado em frente da Sé.

Fechou o tempo
Êta sarceiro
está na hora
do peixe comer.
Chame a polícia
Chame Ina-ê
toque urucungo

chamando angola,
chame cambone
do camucite
e o rompe-serra
e o mussrumim
pra ver se acaba
o tremor de terra.
E aquele pedaço do peixe do mar
o negro botou na casa do ebó
que está um pagode e virou na Bahia
fuzarca de negro e forrobodó.

Minha gente me deixe
que esse negro é o diabo:
tira coroa
arranca pimpão
derruba Ogum
derruba a Sé
derruba o cão
vira e remexe
e lá vem o com rabo.
Só vive às voltas
com aquele rabo.
Ficou de cima
E sempre com o rabo,
grudou no rabo
criou xodó.

Boni-t-o-tó!
Caiu Ogum
caiu o bispo
caiu a Sé,
caiu a casa
do vice-rei.

O papa de Roma
Perdeu a batina,
Dona Romana
Perdeu o pimpão.

Ficou a papisa
sem papelote.
A traça veio
e comeu a lei.
Negro danado
montou de cima
comendo rabo
de peixe-rei.

Ai minha gente
lá vem o cão
fazendo tudo
cair no chão.
Dona Romana
perdeu o pimpão.
Caiu a aracata
do Taboão.
Caiu o poste
do lampeão,
o sino rodou
e tebê! no chão.
Morreu o papa
morreu o papão,
caiu a papoula
de papelão,
o rei do fumo
caiu no pilão
e a roda-de-fogo
ficou girando.

Boni-t-o-tó!
caiu o bigode
do rato coró,
caiu a crista
daquele galo,
ficou o bicho
de crista murcha,
a cousa vai
de mal a pior,
caiu o dentão
daquele cavalo,
morreu a vaca
que dava leite
fechou-se a venda
do português,
caiu o frasco
entornando o caldo,
lá vai a goma arábica!
P-r-o-n-pron-t-o-tó...

Perdeu-se a forma
do pandeló,
caiu o rabo
do curió
e o cão ficou
com o rabo entre as pernas.
Lá vem ele
com o rabo outra vez.

Ele não deixa
Este rabo em paz.
Vira e remexe
e lá vem com o rabo.
Ficou de cima

e sempre com o rabo.
Grudou no rabo,
Criou xodó.
- Coisa de negro,
de negro sujo.
O cachorro quando anda
Mostra o rabo.

O peixe, coitado,
é que tomou na cuia dos quiabos
xiribiri xiribiró.
- O que é que tem isto?
Deixe o diabo
pois ele gosta
de andar com o rabo.

- Home Chico
que coisa bonita!
Boni-t-o-tó
Macaxeira mocotó.

(1932)

(1978, p. 181-200)

ANEXO H – POEMA UMA JÓIA NA RENASCENÇA

João Toco, venha cá,
Venha cá, toco de pau.
João Toco, negro!
Faça favor, cavalheiro, venha cá.
Tenho uma coisa para você João Toquinho.
Para você levar à sua senhora.
Olhe, eu estava aqui mesmo,
nesta casa dos marimbondos
esperando que você passasse com essa Fon-Fon na mão,
para você me levar um recado para a tua patroa,
para a tua senhora, para a tua iaiá,
para a feroz inimiga dos marimbondos,
para aquela morcega,
para aquela morde e assopra
que subiu na política
e está naquele assanhamento,
tocando foguete de assovio,
porque vai mamar na vaca leiteira
e se esquece que amanhã pode voltar a ficar de baixo
e com rabo entre as pernas.
Olhe, você diga à grande dama
que quando mandar você, toco de pau,
fazer o facho bem grande, bem grande, bem grande,
para queimar a casa dos marimbondos,
para queimar os marimbondos,
todos os marimbondos que perderam e estão debaixo,
mas que conservam o brio e a vergonha,
mande queimar somente as fêmeas dos marimbondos
e fique com os machos para ela.
Vá, toco de pau, e me leva o recado
desta guelfa àquela gibelina.
Me leve este recado florentino.

Me leve este recado da Toscana.
Me leve esta jóia de Celini.
Porque de fato quem está aqui na grade
do portão desta casa de Belmonte,
em plena Renascença italiana,
mandando este recado à adversária,
já não é a mulher do ex-intendente,
mas a Imcomparável de Veneza e de Verona,
a Magnífica de Ravena e da Toscana.

(1940)

(1978, p.130- 131)

ANEXO I – POEMA O SAMBA DO PÉ DE PATO

Rei do pé de pato e cão
não entra no céu aberto
não dança com meu xodó.

Quem tem pá de pato é cão.
Quem tem pé de pato é o sujo
quem tem os dedos pegados
e tem fubás nas canelas
e um bolo no mocotó.

Cruz e diabo
vá pra maré.

Você que é meu pé de boi
meta logo o pé pra dentro.
Não pise o pezinho dos outros,
canela de sabiá.
Pode entrar pé de cegonha,
pé de burro, pé de lancha
e até pé de papagaio
com licença pode entrar.
Mas o rei de pé de cão
não pode entrar nem a gancho
no samba do pé no chão.
O pé do urubu tá velho
que parece pé de lixa
do couro de lagartixa
do couro daquela bicha
que larga o rabo no chão
e bota mais outro rabo.
Te disconjuro diabo

que larga o rabo no chão.

Corrupio vem dançar
no samba do pé no chão.
Meu pezinho de moleque
me dê uma imbigada aqui.
Gavião de pé de gancho
não coma o pé o siri
não tire o pé do siri
não tire o pé do bichinho
que ele não pode nadar.
Bata o pé é pé é pé
Na vazante da maré
quem cantou esse negócio
querendo bulir com o samba
e me deu um puxavante?

Cruz diabo!
vá pra maré de vazante

O samba bateu os pratos
a porta entupiu de gente.
Neste samba pode entrar
o pé duro da negrada,
pé de bicho, pé de champra,
pé de bicho nego macho
e pé de macaca feme
pé de nego desgraçado,
pé de crosta, pé de casco,
pé criado pelo mato,
pé que não calça chinelo,
pé que arrebenta sapato.
Mas o rei de pé de cão
debaixo da capa preta

só entre com bengalada
no samba do pé no chão.
Chegue negrada
que este negócio está bom.

O menino que vê muito
descobriu batendo palma
pé de pato atrás da mesa.
Olhe o pé do cão ali
debaixo do pé da mesa.
Crendeuspadre minha gente
vixe minha nossa senhora
papocou fogo de enxofre
fechou o tempo negrada
que cheiro de enxofre vixe

O rei pato dos infernos
com asas de guarda-sol
pulou naquela janela
com o rabo de cobra, minto,
rodando o rabo de boi
e entrou pelo pé do pato
saiu pelo pé do pinto
dando adeusinho com o pé.
Em vez de dar adeusinho
Com a mãozinha cabeluda.

Minha gente, Romãozinho
dando adeusinho com o pé!

Credo, demônio,
Creio-em-deus-padre
vá pra maré
(1978, p.238-240)