UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

JOÃO BATISTA SOUSA DE CARVALHO

A POESIA AFRO-BRASILEIRA DE SALGADO MARANHÃO: TRILHAS DE IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *O MAPA DA TRIBO*

TERESINA
2015

JOÃO BATISTA SOUSA DE CARVALHO

A POESIA AFRO-BRASILEIRA DE SALGADO MARANHÃO: TRILHAS DE IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *O MAPA DA TRIBO*

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero.
Orientador: Prof. Dr. Elio Ferreira de Souza.

TERESINA

2015

C331 p Carvalho, João Batista Sousa de

A poesia afro-brasileira de Salgado Maranhão: trilhas de identidade e memória em O Mapa da Tribo / João Batista Sousa de Carvalho. - 2015. 138 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2015. "Orientador Prof. Dr. Élio Ferreira de Souza".

1. Literatura Afro-Brasileira. 2. Salgado Maranhão. 3. Poesia. I. Título.

CDD: 896.09

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

A POESIA AFRO-BRASILEIRA DE SALGADO MARANHÃO: TRILHAS DE IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *O MAPA DA TRIBO*

JOÃO BATISTA SOUSA DE CARVALHO

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 27 de agosto de 2015, 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).

Professor Dr. Elio Ferreira de Sousa
Orientador

Professor Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes
1º examinador – UFPI

Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Professor Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
2º examinador

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Vice-coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

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

À minha Vó, Joana Geralda da Silva Sousa (*in memoriam*);

À minha filha, Maísa.

AGRADECIMENTOS

A Deus e todas as outras energias que me acariciam o espírito com proteção e força;

Ao Prof. Dr. Elio Ferreira de Sousa, orientador-griot-poeta-capoeirista, pelos momentos de interlocução e interpelação fundamentais à escritura desta dissertação;

À minha esposa, Ana Maria Gomes de Carvalho, pelo aconchego do sentimento, pela compreensão e a paciência;

À minha mãe, meus irmãos, tios, tias, primos, primas, sobrinhos, sobrinhas, pela força e a parceria;

Ao poeta Salgado Maranhão, pela poesia encantadora que escreve e pela disposição com que me atende;

Aos Professores Sebastião Alves Teixeira Lopes e Diógenes Buenos Aires de Carvalho, pelas contribuições feitas durante o Exame de Qualificação deste trabalho;

Aos amigos e amigas de minha cidade, com os quais me divirto e cresço, discutindo sobre poesia e outras importâncias;

Aos colegas de turma do Mestrado, pelo prazer das discussões e das brincadeiras;

Aos professores do Mestrado, por terem contribuído à amplificação de minha fome de saber;

Ao amigo Dheiky do Rego Monteiro Rocha, pelo apoio imprescindível;

Aos meus colegas de trabalho da Unidade Escolar Marcos Parente e Clívia Boavista do Rego Monteiro;

A todas as pessoas que me ajudaram a construir o que hoje sou.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo da poesia afro-brasileira de Salgado Maranhão, a partir da análise da obra *O mapa da tribo*, com um enfoque voltado para questões de identidade e de memória, tendo como aportes teóricos os estudos de Candau (2012), Duarte (2011), Pereira (2010), Walter (2009), Hall (2005), Le Goff (2003), dentre outros. Inicialmente, são levantadas discussões pontuais no que se refere a um percurso da literatura afro-brasileira a partir do século XVIII aos dias atuais, mostrando a existência de uma função quilombola no interior de seu discurso, questões atinentes à sua posição no quadro geral da literatura brasileira, bem como os elementos que teorizam sua conceituação. Apontam-se algumas vozes, obras e momentos dessa literatura, privilegiando-se a produção no gênero poético. Sendo as representações de memórias e de identidades recorrentes no discurso poético afro-brasileiro, são feitas leituras de poemas de diferentes autores e autoras, com destaque para a produção contemporânea, em que se situa a obra de Salgado Maranhão cujo traço afro-brasileiro é enfatizado. Na análise do livro *O mapa da tribo*, são lidos poemas que se mostram como encruzilhadas, em que uma voz poética situada num presente dialoga com vozes do passado, de onde surgem representações identitárias, quilombos verbais, numa paisagem poética de feição exusíaca marcada pelos enigmas das imagens, pela ambivalência e pelo disfarce metafórico.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira. Poesia. Salgado Maranhão. *O mapa da tribo*. Identidade e memória.

ABSTRACT

This paper presents a study of the african-brazilian poetry Salgado Maranhão, from the analysis of the work *The tribe map*, with a focused approach to issues of identity and memory, with the theoretical contributions of the studies Candau (2012), Duarte (2011), Pereira (2010), Walter (2009), Hall (2005), Le Goff (2003), among others. Initially, specific discussions are raised with respect to a path of african-brazilian literature from the eighteenth century to the present day, showing the existence of a maroon function within his speech, issues relating to its position on the general framework of literature Brazil, as well as those which theorize its conceptualization. They point to some voices, works and times of this literature, emphasis being placed on production in the poetic genre. As the representations of memories and recurring identities in african-Brazilian poetic discourse, readings of poems by different authors and authors are made, highlighting the contemporary production, in which lies the work of Salgado Maranhão whose african-brazilian trait is emphasized. In the book The analysis of *The tribe map*, are read poems that appear as crossroads, where a poetic voice set in a present dialogue with voices from the past, from which emerge identity representations, verbal quilombos, a poetic landscape exusíaca feature marked by puzzles the images, the ambivalence and the metaphorical disguise.

Keywords: African-Brazilian Literature. Poetry. Salgado Maranhão. *The tribe map*. Identity and memory.

Pode haver um povo sem deuses, mas não um povo sem poesia.

Antonio Risério

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 09
2 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA 13
2. 1 **Literatura afro-brasileira: a problemática de sua conceituação** 13
2. 2 **Literatura afro-brasileira: razões para uma função quilombola** 18
2. 3 **Poesia afro-brasileira: algumas vozes e momentos decisivos** 24
2. 3. 1 Poesia afro-brasileira do século XVIII ao XIX: algumas vozes precursoras 24
2. 3. 2 Poesia afro-brasileira no século XX: algumas vozes consolidadoras 30
2. 3. 3 Poesia afro-brasileira contemporânea: um lugar de múltiplas vozes 36
3 POESIA, IDENTIDADE E MEMÓRIA 41
3. 1 **O jogo de identidades na poesia afro-brasileira: afroidentificações muito além dos estereótipos** 41
3. 2 **Memória no discurso poético afro-brasileiro: um lugar de resistência e de ressignificações** 48
3. 3 **Salgado Maranhão: vida, obra e fortuna crítica** 57
4 TRILHAS DE IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *O MAPA DA TRIBO,* DE SALGADO MARANHÃO 66
4. 1 **Trilhas de enigmas: a escre(vivência) e o traço exusíaco de Salgado Maranhão** .. 66
4. 2 **Trilhas de identidades: ecos do passado nas vozes do presente** 78
4. 3 **Trilhas de origens: a voz de um griot quilombola** 84
4. 4 ***O mapa da tribo*: um chão de rixas sob metáforas** 91
4. 5 **Trilhas de tradição: rastros da poética oriki no *Mapa* de Salgado Maranhão** 95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 100
REFERÊNCIAS 104
APÊNDICES 111
ANEXOS 129

1 INTRODUÇÃO

A trajetória poética em andamento de Salgado Maranhão é uma das mais notáveis no múltiplo universo da poesia atualmente produzida no Brasil. Com mais de dez livros de poesia publicados, o autor vem conseguindo manter um alto nível poético em todos eles. Não à toa, tem conquistado prêmios importantes, traduções em várias línguas, publicações em grandes editoras e despertado a atenção da crítica especializada. É uma trajetória que chega a ser surpreendente, tendo em vista que o autor até os quatorze anos de vida ainda não tinha conhecimento da cultura letrada, o que era comum nas regiões rurais do Maranhão em que vivera até tal idade. Aprendendo a ler após migrar para Teresina, Salgado rapidamente passou a fazer da leitura literária um de seus maiores lazeres. Com dezenove anos de idade foi para o Rio de Janeiro, onde ampliou seu universo de leituras, seus contatos com artistas em geral, participando ativamente da vida cultural da cidade onde vive até hoje no bairro Laranjeiras.

A estreia de Salgado Maranhão em livro deu-se na Antologia *Ebulição da Escrivatura*, de 1978. De lá para cá, Salgado vem construindo uma obra marcada pelo entrecruzamento de diferentes temáticas, estéticas e matrizes culturais. Na sua poesia podem ser encontrados elementos de culturas orientais, ocidentais, indígenas e afrodescendentes. É um autor que busca dialogar com a tradição e com a modernidade, nunca perdendo de vista o desejo de imprimir marcas de singularidades no seu ofício poético.

O presente estudo se debruça sobre uma das múltiplas vertentes de sua obra: a afro-brasileira. Trata-se de uma vertente que pode ser constatada desde os seus primeiros livros. Salgado Maranhão é um autor que dialoga com as questões de seu tempo e que assume, dentro de uma textualidade de sofisticada elaboração, as vivências de seu passado humilde, a sua origem afrodescendente, o seu desejo de revolver problemáticas que afetam o cotidiano das pessoas. Essa vertente afro-brasileira faz situar Salgado Maranhão como uma voz contemporânea que dá continuidade a uma tradição de autores afrodescendentes que desde o século XVIII, no Brasil, vêm produzindo uma literatura que ressignifica a experiência de ser negro.

Escolheu-se como *corpus* de análise desta pesquisa o livro *O mapa da tribo*, publicado por Salgado em 2013, do qual são lidos alguns poemas, tendo como fio condutor a representação de questões de identidade e de memória no interior do discurso poético salgadiano. Sobre essa escolha, considera-se digno de registro informar que, à época em que o referido livro foi publicado (final do segundo semestre de 2013), o autor deste estudo estava refazendo o seu projeto de pesquisa, por conta de uma mudança de orientação. Como já havia

um olhar atencioso e até mesmo afetuoso sobre a obra poética de Salgado Maranhão, o novo livro foi logo adquirido e, ao ser lido, constataram-se marcas de um traço afro-brasileiro em que o autor mapeia suas memórias conectadas pelo sentimento de identidade. Assim, escolheu-se tal obra por preencher diferentes critérios: por ser de autoria de um poeta por cuja obra já se nutria muita empatia; por se encaixar na linha de pesquisa do orientador e com a qual o autor desta pesquisa também se identifica e por ser uma obra que oferece possibilidades de outras leituras as quais poderão ser realizadas por este pesquisador em estudos posteriores.

Esta dissertação está dividida em cinco capítulos, sendo o primeiro ocupado por esta introdução, o segundo e terceiro são capítulos teóricos, o quarto é o de análise do *corpus* e o quinto é a conclusão. Consta ainda de apêndice, em que se encontra a transcrição integral da entrevista concedida pelo autor pesquisado, e de anexos, em que constam fotos das capas de alguns dos livros do autor, do CD *Amorágio*, em que está contida parte significativa de suas composições musicais, dentre outras imagens.

O capítulo 2, intitulado *Literatura afro-brasileira*, divide-se em três itens. Neste capítulo, em seu item 2. 1 (*Literatura afro-brasileira: a problemática de sua conceituação*), são confrontadas conceituações elaboradas acerca da produção literária de autoria afrodescendente, em que se destacam o conceito de literatura negra, literatura afro-brasileira e literatura negro-brasileira. O estudo realça o segundo conceito, que tem como um de seus principais difusores o professor Eduardo de Assis Duarte (2011), que vê literatura afro-brasileira como um conceito em construção, por se tratar de uma produção cujo instrumental teórico-analítico encontra-se em pleno processo de desenvolvimento diante de cada obra que vai sendo escrita, relida, moldando, assim, sempre novas perspectivas.

No item 2. 2, intitulado *Literatura afro-brasileira: razões para uma função quilombola*, buscam-se as razões discursivas que levam, muitas vezes, à construção, no interior do discurso da literatura afro-brasileira, de uma função quilombola, com que se faz resistir aos discursos estereotípicos em que o sujeito negro ou afrodescendente é representado como inferior ou como aquele que precisa passar pelo embranquecimento para ter aceito ou reconhecida a sua humanidade. A quilombagem verbal, a que se refere este item, é uma forma de, apropriando-se do espaço privilegiado do texto literário, desconstruir esses discursos, apresentando, assim, a história pela perspectiva dos grupos étnico-sociais de minoria.

O item 2. 3, com o título *Poesia afro-brasileira: algumas vozes e momentos decisivos*, por sua vez, divide-se em três subitens. O primeiro (*Poesia afro-brasileira do século XVIII ao XIX: algumas vozes precursoras*), apresenta alguns poetas que no século XVIII e XIX

produziram obras vistas como precursoras da poesia afro-brasileira, apontando aspectos destas que realçam esse viés literário. Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Luiz Gama, Cruz e Sousa são os poetas destacados. No segundo subitem, (*Poesia afro-brasileira no século XX: algumas vozes consolidadoras*), o foco são as produções de alguns poetas afro-brasileiros do século XX, que funcionam como consolidadoras de uma literatura que dialoga conjuntamente com o avanço do debate de questões étnico-raciais no país. São destacados autores como Lino Guedes, Solano Trindade e Oswaldo de Camargo. E no terceiro (*Poesia afro-brasileira contemporânea: um lugar de múltiplas vozes*), observa-se a produção de uma poesia de autores afrodescendentes no espaço da contemporaneidade em meio a novos contextos socioculturais e históricos e a elementos de uma tradição literária afro-brasileira, resultando numa profusão de vozes e identidades que perfazem diferentes percursos estéticos e temáticos.

O capítulo 3, intitulado *Poesia, identidade e memória*, divide-se em três itens. No item primeiro (*O jogo de identidades na poesia afro-brasileira: afroidentificações muito além dos estereótipos*), tenta-se mostrar, a partir dos postulados de Hall (2005), que a identidade é uma construção discursiva. Com esse entendimento, são lidos alguns poemas cujos sujeitos poéticos reivindicam uma identidade afrodescendente que não se encaixa na imagem negativa consolidada em estereótipos herdados do período da escravização do negro. O segundo (*Memória no discurso poético afro-brasileiro: um lugar de resistência e de ressignificações*) aborda a memória como um dos mecanismos discursivos de que se utilizam autores afrodescendentes para, dentre outras funções, denunciar as cicatrizes históricas, ressignificar o passado e o presente, e instaurar na poesia um lugar de resistência ao silenciamento imposto, de preencher vazios e lacunas da história do negro no Brasil. O item terceiro (*Salgado Maranhão: vida, obra e fortuna crítica*) traz uma trajetória de vida e obra do autor em estudo, bem como de sua fortuna crítica, realçando o traço afrodescendente de sua produção poética.

O capítulo 4, intitulado *Trilhas de identidade e memória em O mapa da tribo, de Salgado Maranhão*, constitui-se de cinco itens. No item *Trilhas de enigmas: a escre(vivência) e o traço exusíaco de Salgado Maranhão*, faz-se um estudo em busca de apontar no livro *O mapa da tribo*, a escre(vivência) de Salgado, verificando como é construída, a partir de leituras de alguns poemas, uma escrita que ressignifica as vivências pessoais do autor, recorrendo-se, para tanto, à trajetória biográfica do autor. Nesse percurso analítico, o traço exusíaco de sua linguagem é observado.

O item *Trilhas de identidades: ecos do passado nas vozes do presente* é um momento da análise em que se verifica um sujeito cuja identidade é manifestada em movimento

pendular, num trânsito entre o antes e o agora, em que pesa um desejo de redescoberta, sendo o passado reconstruído por imagens que remetem a vivências individuais e coletivas e que dialogam com o hoje da voz enunciativa.

Em *Trilhas de origem: a voz de um griot quilombola*, analisam-se os poemas *Origem* e *Origem 2*, nos quais um sujeito afrodescendente percorre um caminho impregnado de memória individual e coletiva, postando-se como um griot quilombola, pois mapeia a sua história, que também é a de um grupo. Sua fala atua como denúncia da hipocrisia com que o afrodescendente é tratado no Brasil.

No item *O mapa da tribo: um chão de rixas sob metáforas*, é lido o poema que dá título ao livro, abordando a representação de uma identidade étnico-social dúbia, em que o indígena e o afrodescendente ocupam um espaço comum no conflituoso jogo de identidades na sociedade e história do país. O recurso da intertextualidade, dentre outros, se faz presente no poema, o que oferece mais elementos para a sua análise.

No quinto item, *Trilhas de tradição: rastros da poética oriki no Mapa de Salgado Maranhão*, busca-se rastrear, com base no estudo de Antonio Risério (1996), a presença da poética oriki no livro analisado, mostrando que esse texto oral da tradição africana pode permear a textualidade contemporânea de autoria afrodescendente de forma consciente ou inconsciente. Com esse tópico, acentua-se quão múltipla e dialógica é a poesia do autor estudado.

Essa pesquisa pode contribuir para o avanço dos estudos acerca da produção literária afro-brasileira, mostrando que se trata de uma vertente de múltiplas faces e que vem sendo construída, como diz Otávio Ianni (2011), por dentro e por fora da literatura brasileira, propiciando o surgimento de modelos analíticos que ultrapassam o modelo que se põe a olhar o texto sem situá-lo em seu contexto de produção. Dessa forma este estudo não se exime de observar como o texto poético se relaciona com as demandas sociais, principalmente as que dizem respeito ao grupo étnico-social afrodescendente; todavia busca-se fazer isso pondo o poema sempre como o ponto de partida, acolhendo-o como um espaço simbólico que suscita muitas interpretações, mas que ao mesmo não autoriza fazer qualquer tipo de inferência. Pretende-se, portanto, não empreender um estudo a ser taxado de sociológico, mas, sim, um estudo literário numa concepção em que o diálogo com a História e a sociedade é inevitável, posto que, dessa forma, amplifica-se o campo de visão sobre o texto, possibilitando um maior alcance analítico.

Pensa-se, também, que este estudo venha contribuir para ampliar o campo de visão sobre a obra de Salgado Maranhão, por trazer uma leitura de seu viés afro-brasileiro, que nem

sempre é abordado pela maioria da crítica; por ser um estudo que não se limita a constatar o alto nível estético da poesia do autor, o que não seria novidade alguma, mas constatar que é uma poesia em que os conflitos humanos de seu tempo se fazem presentes, disfarçados sob metáforas e outros tantos recursos empregados pelo autor; por ser um estudo em que se arrisca pontuar que a criação de muitos dos poemas do livro *O mapa da tribo* tem forte relação com as lembranças das vivências reais do autor, suscitando representações de intrigantes quadros identitários e mnemônicos, bem como perceber, na teia de sua poética, a presença de elementos de tradições da poesia oral africana e realçar que o poeta assume, em seus poemas, o lugar de fala de grupos étnico-sociais silenciados historicamente na sociedade e na literatura. Portanto, espera-se que este trabalho venha ampliar a fortuna crítica do autor e a divulgação de sua obra.

2 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Neste capítulo são discutidas questões referentes à conceituação da produção literária de autores afrodescendentes, bem como a sua função quilombola, que se mostra como uma das principais marcas de um discurso cujos significados estão profundamente conectados com o contexto de produção.

2. 1 Literatura afro-brasileira: a problemática de sua conceituação

Conforme Eduardo de Assis Duarte (2010), a historiografia literária brasileira vem passando, nas últimas décadas, por um vigoroso processo de revisão não apenas do *corpus* que constitui seu objeto de trabalho, como dos próprios métodos, processos e pressupostos teórico-críticos empregados na construção do edifício das letras nacionais. Tal revisão não ocorre, obviamente, de forma espontânea, "mas motivada pela emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios discursivos antes relegados ao silêncio ou quando muito, às bordas do cânone cultural hegemônico" (DUARTE, 2010, p. 74). Esse caráter revisionista historiográfico da literatura no Brasil tem seus alicerces em estudos que vão desde Roger Bastide (1943), Raymond Sayers (1958), passando por Gregory Rabassa (1965), David Brookshaw (1983), os quais, embora partindo de perspectivas distintas, têm a relevância de serem precursores na abordagem sobre a produção literária afrodescendente.

Tem crescido o número de pesquisas, publicações, eventos acadêmicos relacionados ao estudo dessa produção literária. De forma que, a despeito de posições que ainda se mostram adversas, não se vê como necessário discutir sobre a existência ou não de uma literatura afro-brasileira, pois "essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa" (DUARTE, 2011, p. 375). Essa maior atenção que vem sendo dada às obras que formam o vigoroso e amplo universo literário afro-brasileiro, que vem propiciando a atualização da história e crítica literárias do país, enquadra-se numa luta discursiva que também ocorre fora da literatura, "amparada pelas vozes do Movimento Negro para colocar Zumbi dos Palmares, João Cândido, Luiza Mahin, e outros e outras heróis e heroínas no Panteão de heróis nacionais" (EVARISTO, 2011, p. 140). Ou seja, há uma luta dentro e fora das produções artísticas, para que sejam incorporados, como eventos históricos e literários nacionais, aqueles ligados à trajetória dos africanos e de seus descendentes.

Esse discurso oficial se manifesta dentro e fora de ambientes acadêmicos, trazendo à tona, por exemplo, uma desvalorização do texto literário que se relaciona com o social, em defesa de uma autonomia desse tipo de texto que, sob esta visão, possui suas regras próprias, não devendo se contaminar por aspectos extratextuais. É uma visão que se faz presente no meio acadêmico e que, por conseguinte, termina contribuindo para a depreciação dos textos afro-brasileiros que trazem imbricados em sua estrutura um reflexo dos problemas reais. Uma depreciação que não se justifica, se, por exemplo, for entendido o que dizem Antonio Candido (2004), Otavio Paz (2012), Edward Said (2007), dentre outros estudiosos brasileiros e estrangeiros que tão bem ensinam que literatura não é uma atividade imune à influência do contexto social e político em que está inserida.

Discute-se também sobre a qualidade estética da obra produzida por afrodescendentes de engajamento social. Para uma parcela da crítica é doloroso "reconhecer a eficácia social da obra poética sem, no entanto, deixar de questionar a sua eficácia estética" (PEREIRA, 2010, p. 24). Esse posicionamento parece apoiar-se numa concepção de "arte-pela-arte", que pode ter como consequência a alienação social do leitor, em vez de fazê-lo se posicionar criticamente sobre as complexidades e contradições da sociedade em que vive e sobre os diversos mecanismos de criação de que se utilizam os autores em diferentes contextos.

Outra questão que tem sido alvo de debate, principalmente entre estudiosos da área, refere-se aos critérios utilizados para se conceituar essa produção literária, bem como do termo que deve ser usado para designá-la. Em relação aos termos, os mais correntes são literatura afro-brasileira, literatura negra e literatura negro-brasileira.

O uso do termo literatura negra, que ganhou força com a publicação dos *Cadernos negros*, desde 1978, está fundamentado numa posição mais incisiva de luta contra o racismo, em que a literatura é uma extensão discursiva da militância do Movimento Negro, conforme constatações de Florentina da Silva Souza (2006). Essa denominação é criticada devido ao caráter essencialista "que o termo '*negra'*, associado à literatura, pode indicar" (FONSECA, 2011, p. 268). Também Duarte (2011), não concordando com esse termo, levanta argumentos que mostram que *literatura negra* são muitas, indo "da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura como de outra", o que, segundo o crítico, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico.

O termo atualmente mais usado pela crítica é literatura afro-brasileira, aliás, presente desde o estudo pioneiro de Roger Bastide (1943). Essa terminologia é defendida por Eduardo de Assis Duarte (2011), por perceber na configuração semântica do termo maior aproximação com o tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. É uma conceituação, segundo o crítico, mais pertinente, por ser uma formulação mais elástica e mais produtiva, capaz de

> [...] abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Adão Ventura, passando pelo 'negro ou mulato, como queiram', de Lima Barreto –, quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, Firmina, Cruz e Sousa, Patrocínio, Paula Brito, Gonçalves Crespo e tanto mais. Por isto mesmo, inscreve-se como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na determinação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária. (DUARTE, 2011, p. 384).

Contudo, apresentam-se como pertinentes as reflexões feitas por Edimilson de Almeida Pereira que aponta o risco dos critérios étnicos e temáticos funcionarem como "censura" prévia aos autores. De fato, tais critérios têm maior peso nas postulações da maioria dos críticos. Por exemplo, ao analisar os textos presentes nos prefácios dos *Cadernos negros*, Florentina de Souza destaca que há uma predominância de um conceito dessa produção literária "como aquela comprometida com o resgate da tradição afro-brasileira e com a 'trajetória do povo negro nesta terra, como os milhões de excluídos e condenados à invisibilidade'" (SOUZA, 2006, p. 111). A pesquisadora também sugere, a partir da análise dos *Cadernos negros*, alguns traços definidores de uma textualidade afro-brasileira, os quais seriam:

> Construção de uma origem cultural de bases africanas; valorização de costumes, religião e outras tradições herdadas das culturas africanas; resgate de episódios históricos que evidenciam o comportamento heróico de negros na história do Brasil e o trabalho de conscientização do negro no Brasil para a necessidade de assumir uma identidade afro-brasileira, insurgir-se contra o racismo e disputar o acesso aos espaços de poder. (SOUZA, 2006, p. 110).

Pode-se perceber, nessas sugestões de Souza, a ênfase dada aos critérios étnicos e temáticos, mesmo quando se refere a uma textualidade O aspecto da linguagem, todavia, não é considerado como um fator relevante. Edimilson de Almeida Pereira (2010) discute sobre isso, apresentando o que pode decorrer da adoção única dos referidos critérios:

> A Literatura Negra e/ou Afro-brasileira sustenta uma linha programática, que circunscreve a pauta de criação, enredando o poeta numa trama na qual ele se vê obrigado a oferecer respostas imediatas às demandas extraliterárias. Nesse caso, a liberdade de experimentação soa como esteticismo alienante, ao invés de se apresentar como recurso para a formulação de novas configurações e interpretações do real. (PEREIRA, 2010, p. 31).

Além de apontar o trabalho com a linguagem como um elemento imprescindível, Edimilson Pereira defende a adoção de um "critério pluralista", a partir de uma orientação dialética capaz de mostrar a literatura afro-brasileira como uma das faces da literatura brasileira, considerando esta como uma unidade constituída pela diversidade, dentro de uma "tradição fraturada" típica de países que vivenciaram o processo da colonização.

É no âmbito dessa expressão historicamente múltipla e desprovida de unidade, que se abre, conforme Duarte (2011), espaço para a configuração do discurso literário afrodescendente em seus diversos matizes. Este crítico admite que a literatura afro-brasileira é um conceito em construção, mas distingue cinco elementos caracterizadores dessa literatura: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público.

Quanto ao primeiro, a temática, Duarte cita Octávio Ianni (2011), que afirma ser o negro o tema principal da literatura afro-brasileira, ressalvando que o sujeito afrodescendente não deve ser visto apenas no plano do indivíduo, mas como universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura.

Quanto à autoria, tem-se uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro, e, neste caso, há que se atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas do processo miscigenador.

O terceiro, o ponto de vista, é cruciante. Não basta ser afrodescendente ou simplesmente utilizar-se do tema. É necessária a assunção de uma perspectiva e, mesmo, de uma visão de mundo identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida

desse segmento da população. O ponto de vista é o que difere, de acordo com muitos estudiosos e escritores, a literatura afro-brasileira das demais expressões literárias, porque se refere a uma "subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens e mulheres negras na sociedade brasileira" (EVARISTO, 2011, p. 131). O ponto de vista é um elemento que vai além do aspecto textual, complementando, assim, o que diz Zilá Bernd (1988), quando sublinha que o conceito dessa literatura não está atrelado nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas a uma evidência textual em que um eu "que se quer negro" se enuncia.

O quarto elemento apontado pelo crítico situa-se no âmbito da linguagem, fundado na constituição de uma discursividade específica, marcada pela expressão de ritmos e significados novos e, mesmo, de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil.

E o quinto aponta para a formação de um público leitor afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura e, portanto, ausente do projeto que nortearia a literatura brasileira em geral.

Duarte destaca, todavia, que nenhum desses elementos isolados propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas, sim, quando juntos estão articulados, numa interação dinâmica.

Num posicionamento que diverge desse conceito de literatura afro-brasileira, o crítico e poeta Cuti defende a ideia de uma *Literatura negro-brasileira* (título de seu livro, de 2010). O autor diz que o termo literatura afro-brasileira funciona como um atenuador que diluiria o sentido político de afirmação identitária contido na palavra *negro*. Segundo Cuti, trata-se de uma produção que é "uma vertente da literatura brasileira e não africana [...], nomeá-la de 'afro', sem referência de país e sem vínculo de tradição africana, é uma incoerência" (CUTI, 2010, p. 45).

Esse conceito de Cuti é levado em consideração por alguns estudiosos e escritores, porém a maioria destes opta pelo termo literatura afro-brasileira, sendo difundido até mesmo por autores que publicam nos *Cadernos negros*, possivelmente por conta da abertura que tal conceituação proporciona para diferentes análises de diferentes autores e obras.

Por conta disso, neste estudo, está sendo usado o termo literatura afro-brasileira para designar o conjunto de obras que, ao tempo que podem apresentar denominadores comuns, também podem apresentar notas dissonantes; ao tempo que constituem a literatura brasileira, também formam um sistema à parte, por apresentarem operadores discursivos que não se encaixam num perfil literário nacionalmente canonizado. Uma literatura que tem forjado uma

visão positiva de grupos sociais ignorados e silenciados. Negar a existência dessa literatura deve ser visto como uma estratégia de controle do discurso, herdada do sistema colonial e escravocrata e que se disfarça sob diversos véus na atualidade.

Ressalta-se, todavia, que o presente estudo partilha da seguinte reflexão de Maria Nazareth Soares Fonseca:

> Mais que se prender a conceituações, importa possibilitar a entrada dos textos em maior circulação, apreendê-los em sua feitura, discutir a materialidade discursiva com que se apresentam, assumindo as inovações de sua escrita. [...] Assumir que a literatura afro-brasileira quer recuperar o jogo, "as palavras jogadas de boca em boca", evitaria talvez discussões infrutíferas que revelam pontos de vistas feitos à margem da instituição que os escritores afro-brasileiros, afrodescendentes escolheram para se expressar. (FONSECA, 2011, p. 269).

Esse jogo com a linguagem, com as palavras, de que também se nutre a literatura afro-brasileira, não será desconsiderado neste trabalho sobre a poesia de Salgado Maranhão, principalmente no capítulo de análise, por se tratar de um universo poético cuja feitura não admite ser posto à margem de nenhum estudo analítico que sobre ele venha se debruçar.

2. 2 Literatura afro-brasileira: razões para uma função quilombola

A formação da literatura afro-brasileira acompanha o processo de formação de uma nova consciência em torno das relações étnico-raciais que vem sucedendo no curso da história brasileira. Um processo marcado por militâncias postas em exercício dentro e fora da esfera textual, tendo como cenário uma sociedade que se estruturou sob a traumática experiência da colonização e da escravização do sujeito negro diaspórico.

A nova consciência de que aqui se trata é a que surge como um conhecimento que serve de base para uma autoaceitação e autoafirmação, bem como para desconstruir os discursos pelos quais a cultura ocidental elaborou um sistema de representações, em que os povos não ocidentais são definidos em termos de diferenças reais ou imaginárias, sedimentando, assim, um racismo que, no século XIX, à luz do pensamento iluminista, contava com

> o apoio dos vários setores da ciência para "comprovar" a inferioridade dos não-europeus em geral e dos negros (africanos) em particular, engendrando teses e discursos fundamentados na autoridade da ciência para embasar a hierarquização das raças e a dominação dos povos. O racismo universalista formaliza um discurso que aponta para a existência de um modelo universal dos seres humanos, organizados,

> reitere-se, em uma ordem hierárquica que fixa a desigualdade como "natural". (SOUZA, 2006, p. 52).

Esse discurso sobre o Outro construído pelo Ocidente tem sua base constituída no período do imperialismo expansionista e colonial, do final do século XV ao XIX, em que, por meio de um conjunto de representações tidas como descrições "naturais", buscou-se justificar a dominação de povos não-europeus. Os relatos sobre a América, África e Ásia enfatizam a cor, a nudez e a antropofagia como indicativos da inferioridade, ao passo que se impõe como paradigma a cultura ocidental. Não havia em tal estrutura discursiva possibilidade de os não-europeus comporem sua própria imagem, de falarem por si mesmos, de colocarem-se como sujeito do discurso de sua própria representação.

> Seus perfis e imagens eram construídos pelos europeus que procuravam fixá-los e introjetá-los na mente dos representados. De acordo com tal prática, os perfis da África e dos africanos são elaborados pela empresa ocidental e colonial com o objetivo de fixar-lhes um lugar político sociocultural que justificasse a dominação. (SOUZA, 2006, p. 53).

Constrói-se, nesse contexto discursivo, uma rede de estereótipos negativos que se revela como eficiente estratégia de controle e de dominação destes povos. Ao teorizar sobre o discurso colonial, Homi Bhabha (2013) aponta o estereótipo como uma estratégia discursiva, "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, 2013, p. 117). Essa repetição, ainda conforme este teórico, tem a função de fixar um aparato de representação que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais, culturais e históricas. O estereótipo, então, se presta como eficiente instrumento do discurso colonial, que tem como objetivo "apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução." (BHABHA, 2013, p. 124).

Dessa forma, como também aponta David Brookshaw, em *Raça e cor na literatura brasileira* (1983), o estereótipo deve ser entendido como uma camisa de força, uma forma de controle social, capaz de congelar a personalidade, apagar a individualidade, "dotando o receptor com características que se adaptam ao ponto de vista à priori do percebedor em relação à classe social ou étnica, ou, ainda, à categoria sexual de sua vítima." (BROOKSHAW, 1983, p. 10). Na referida obra, Brookshaw elenca uma gama de estereótipos presentes na produção literária do país, a partir da segunda metade do século XIX, tanto na poesia como no teatro e na prosa. Algumas obras tidas como fundamentais para a formação de

nossa literatura revelam, segundo o pesquisador, indícios de uma postura textual perpassada pelo discurso da ideologia do grupo étnico-racial dominante.

Para designar o conjunto de textos com que o Ocidente veio identificar os habitantes do Oriente, Edward Said (2007) usa o termo *orientalismo*, mostrando o quanto o sujeito oriental é, de certa maneira, uma invenção dos ocidentais, o que contribui para viabilizar as intenções coloniais. Traçando um paralelo com a visão de Said, a pesquisadora Florentina de Souza (2006) defende que também se criou um "africanismo" ou "negrismo", cuja persistência e durabilidade podem ser atestadas por meio dos provérbios e piadas racistas e dos traços recorrentes da sensualidade exacerbada, da preguiça e irracionalidade atribuídas aos homens e mulheres afrodescendentes, o que se verifica na composição de muitas obras literárias brasileiras, principalmente do século XIX.

Essas imagens negativas associadas ao negro, segundo Franz Fanon, na obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), estão introjetadas no inconsciente coletivo do europeu:

> *Na Europa, o Mal é representado pelo negro*. [...] O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande numero de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do "problema negro". [...] Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro. (FANON, 2008, p. 160).

No Brasil, essa representação negativa dos povos africanos e de seus descendentes também está profundamente enraizada no inconsciente coletivo, devido à formação colonial e, principalmente, ao sistema escravocrata. Como consequência disso, no que concerne às práticas artístico-culturais, dentre as quais, a literatura, o crítico Edimilson de Almeida Pereira constata que "os valores de procedência eurocêntrica foram indicados como o eixo da sociedade brasileira, relegando para uma posição periférica os valores procedentes das culturas africanas e ameríndias." (PEREIRA, 2010, p. 356). Assim, as noções de belo e harmonia assumiram o sinal da lógica europeia, enquanto que a ausência de beleza e a desarmonia foram identificadas com os procedimentos de negros e índios. Com isso, definiu-se, no Brasil, um padrão de gosto literário atrelado aos da Europa.

Como um contradiscurso desse sistema de representação estereotípica desumanizadora, dessa negação e exclusão cultural, social e histórica, que atendem ao interesse de manutenção de uma hegemonia de poder de determinado grupo étnico-social, é que se constitui um dos aspectos da literatura afro-brasileira, em sua busca de

"reterritorialização", de desconstrução de tais imagens cristalizadas pelo discurso eurocêntrico. Para tanto, faz-se necessário ao escritor afrodescendente, ocupar o espaço de sujeito da enunciação e, a partir de sua própria perspectiva, construir uma literatura que retrate suas experiências, sem idealizar-se, mas, também, sem deixar de revelar os conflitos reais por que passa a sociedade brasileira. Isso se faz presente no trecho abaixo retirado do livro *América negra* (2004), do piauiense Elio Ferreira:

> Brasil,
> Eu sou negro
> Não sou Deus
> Nem o Diabo
> Também não sou nenhum Pai João
> Sou uma pessoa comum.
> (FERREIRA, 2004, p. 26).

Vê-se, por esse trecho, que a literatura afro-brasileira vai de encontro a estereótipos sedimentados na sociedade brasileira, buscando subverter os sentidos depreciativos neles figurados acerca do povo negro. Nesta réplica à visão estereotípica, numa perspectiva *de dentro*, em primeira pessoa, a voz do poema constrói uma "imagem descolonizada" do negro, visto como "pessoa comum", ou seja, com defeitos e qualidades, desfazendo-se da antítese do Bem e do Mal que rege a visão de mundo ocidental. Entre as duas afirmações, uma no primeiro e a outra no último verso, o eu lírico faz três negações, o que enfatiza o quanto que, para se afirmar como negro, é necessário, antes, negar as imagens construídas pelos "dizeres" estereotipantes. O negro que fala no poema constrói a si mesmo, não concordando em ficar no lugar que criaram para ele. É um negro que, diante do "outro", busca reconhecimento como ser humano, isto porque, seguindo a linha de reflexão feita por Franz Fanon,

> O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida. (FANON, 2008, p. 180).

Dessa forma, a literatura de autores afrodescendentes, dotados desta consciência, muitas vezes, passa a ter uma função quilombola. Ou seja, no sentido em que a escritora Conceição Evaristo (2010) emprega à palavra quilombo, é uma literatura que se transforma num espaço de escrita que revela vivências marcadas pelo enfrentamento, pela audácia de contradizer, pelo risco de contraviver o sistema; um lugar de escolha, de resistência negra, em que as diferenças individuais não revogam as motivações de ordem da coletividade.

A produção literária afro-brasileira, por esse viés político-ideológico de quilombo verbal, busca romper com a "máscara branca" imposta ao sujeito negro, articulando, esteticamente, uma afirmação de sua identidade étnica, afugentando, por dentro, a branquitude que a aniquila. Para isso, Fanon (2008) afirma que é preciso que o negro descubra sua negridão, assuma-a, reagindo contra a visão do branco, mantendo-se atento aos meios de manipulação da memória, principalmente a histórica, para, assim, poder resistir a todo tipo de coerção, de silenciamento, de discriminação. O trecho abaixo, do poema *Protesto*, de Carlos Assumpção, reforça esse envolvimento entre literatura, sociedade e história:

> Sou eu irmão
> Irmão tu me desconheces
> [...]
> Sou eu quem grita sou eu
> O enganado do passado
> Preterido no presente
> [...]
> Tenho mais necessidade
> De gritar de que respirar
> [...]
> Mas irmão fica sabendo
> Piedade não é o que eu quero
> Piedade não me interessa
> Os fracos pedem piedade
> Eu quero coisa melhor
> Eu não quero mais viver
> No porão da sociedade
> (ASSUMPÇÃO, 1987, p.174-175).

A voz do texto protesta contra a desvalorização histórica, por isso "gritar" torna-se mais necessário do que respirar, do que apenas estar vivo. O termo "irmão" usado para dirigir-se ao interlocutor, que desconhece a angústia do sujeito oprimido, sugere que, para o escritor afrodescendente, interessa a construção de um mundo em que as diferenças não motivem a segregação. O que a voz do texto almeja é que seja superada a condição de invisibilidade: sair do "porão da sociedade", desse "navio negreiro" dos novos tempos emplacados pela desigualdade e injustiça, que o mito da "democracia racial" ajuda a encobrir.

Os dois textos, o de Carlos Assumpção e o de Elio Ferreira, são construídos a partir da necessidade de negar a maneira desumana como a diferença é tratada no Brasil. São dois poemas que, como diz Édouard Glissant (2005), contribuem para mudar a mentalidade das "humanidades", para, pouco a pouco, levá-las a admitirem inconscientemente que o outro não é o inimigo. Há em ambos os textos contornos de combate, não similar aos que ocorrem no cotidiano, mas um combate que melhor se efetiva por meio da arte, porque, conforme Glissant, o artista aproxima o imaginário do mundo. E como as ideologias do mundo, as

visões do mundo, as previsões, os castelos de areia entram em falência, "é preciso, portanto, começar a fazer emergir esse imaginário. E aí não se trata mais de sonhar o mundo, mas de penetrar nele." (GLISSANT, 2005, p. 69).

Os dois poemas ilustram uma das principais tendências do discurso literário afro-brasileiro, na qual os autores se munem de uma vigorosa "consciência de missão", que Florentina Souza reconhece como um desejo "pedagógico" de contribuir para que outros afro-brasileiros despertem a atenção para a necessidade de lutar contra o racismo e a discriminação e de reverter os mecanismos étnico-segredadores utilizados pela sociedade brasileira nas suas práticas e discursos. É uma espécie de "missão" que se justifica

> pela urgência de desconstruir as imagens seculares , negativas e inferiorizantes dispostas pelos sistemas de representação e que são assimiladas e introjetadas por 'brancos' e 'negros'. Acrescente-se, ainda, o empenho de conscientizar negros e não-negros da fragilidade do mito da democracia racial no Brasil, apontando as implicações deste discurso para a continuidade na estruturação do poder e na sedimentação das desigualdades e injustiças sociais. (SOUZA, 2006, p. 167).

A arte literária do escritor negro dialoga, dessa maneira, com esse quadro de exclusão e negação imposto no passado e deslizante no presente. Uma literatura que surge, no cenário do sistema literário brasileiro, a partir do momento em que o autor afrodescendente se apropria do espaço de enunciação deste discurso, manejando a palavra transfigurada para revisionar a história, repensar os problemas sociais, bem como para inaugurar uma nova estética literária, apresentando o entrecruzamento da oralidade com a escrita, dentre outros processos criativos, em que o complexo universo das culturas e das identidades afro-brasileiras, em vez de silenciado, encontre reconhecimento como elemento fundamental da história social e cultural do país.

Trata-se de uma produção cultural híbrida, em que se percebe a utilização de linguagem e recursos literários apreendidos da tradição literária ocidental, num jogo que possibilita "deslizar de modo produtivo entre as heranças da tradição ocidental e as heranças das tradições da literatura oral de origem africana que se transformaram na diáspora" (SOUZA, 2006, p. 67-68). E é também uma literatura que se delineia a partir de diferentes modos de construção textuais, apresentando-se sob múltiplas formas, em diferentes momentos e regiões do país, em diversos grupos, autores e obras, sob constantes diálogos e investidas de renovação e experimentação formais, mostrando-se cada vez menos restrita a critérios étnicos e temáticos (como defendem alguns críticos), num processo contínuo que tem suscitado novas maneiras de conceber, interpretar e analisar o fenômeno literário no Brasil.

2. 3 Poesia afro-brasileira: algumas vozes e momentos decisivos

Desde as primeiras obras literárias de autoria afrodescendente, a poesia é um dos gêneros mais cultivados. As páginas que ocupam as três subseções a seguir buscam apresentar algumas das vozes poéticas mais relevantes para a construção de uma tradição da poesia afro-brasileira. Entende-se como necessário fazer esse percurso histórico-literário, com incursões analíticas de poemas, para que se possa compreender que a voz poética de Salgado Maranhão se constitui integrante dessa tradição poética de autoria negra.

2. 3. 1 Poesia Afro-brasileira no século XVIII e XIX: alguma vozes precursoras

Num ambiente avesso à expressão de uma escrita que revelasse uma perspectiva afrodescendente, surgiram, no Brasil, entre o final do século XVIII e o final do XIX, produções de autores que, de alguma forma, apresentam no bojo de suas obras elementos que se distinguem do sistema de escrita então dominante. Esse período conta com autores afro-brasileiros que se consolidaram na prosa, como Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922), cujas obras podem proporcionar significativos debates relacionados a diferentes aspectos da literatura afro-brasileira. Porém, devido ao *corpus* desta pesquisa inserir-se no gênero poético, será dada uma atenção particular a algumas das vozes que podem ser vistas como precursoras da poesia afro-brasileira, com o intuito de apontar como tem se formado esta produção poética a partir de diferentes autores e contextos.

Dentre essas vozes poéticas precursoras, tem-se, ainda no século XVIII, o nome de Caldas Barbosa (1738-1800). É o primeiro poeta afro-brasileiro citado por Roger Bastide, no livro *A poesia afro-brasileira* (1943), estudo pioneiro sobre a temática. Foi, segundo Bastide, um célebre improvisador de modinhas, utilizando-se, neste tipo de composição e nos lundus, de termos típicos do linguajar africano. Filho de branco e negra. O pai era português e a mãe africana. Não fazia caso que lhe chamasse mulato, tanto que, conforme o estudioso acima citado, improvisou, diante do padre Sousa Caldas, a seguinte quadra:

Tu és Caldas, eu sou Caldas;

> Tu és rico, e eu sou pobre;
> Tu és o Caldas de prata;
> Eu sou o Caldas de cobre.
> (BARBOSA, 1943, p. 20).

Nesta quadra, Caldas Barbosa faz um jogo de palavras por meio de oposições pobre/ rico, prata/ cobre, havendo na última uma abertura para diferentes interpretações suscitadas pela escolha da palavra "cobre", que, dentre outros sentidos, pode ser visto como analogia entre a cor do metal e a cor da pele do poeta. Afirmar-se como "pobre" é, para a época, uma atitude que chama a atenção e mostra o quanto na poesia deste poeta optou-se por um lugar de fala do excluído na sociedade colonial, o quanto sua poesia adere a um gosto popular, como também se percebe pelo recurso da métrica em redondilha maior, das rimas e das repetições anafóricas que contribuem para a fluidez e memorização de seus versos.

Segundo Reinaldo Martiniano Marques (2011), Caldas Barbosa é um poeta cuja figura e obra carecem de uma avaliação mais adequada, desembaraçada de alguns preconceitos e estereótipos que marcaram certa recepção de sua obra. Por exemplo, pondera Marques, é importante problematizar o enquadramento do poeta e compositor na perspectiva do negro mazombo, dolente, bajulador, do mulato de voz quente. É um autor que requer maior atenção ao ser estudado, para que se perceba na simplicidade e espontaneidade de seus textos, "deslocamentos culturais significativos", em que se fundem tradições orais e populares. Isso porque

> com suas composições poético-musicais, Caldas Barbosa já está fomentando o fenômeno daquilo que a teoria contemporânea designa como "culturas híbridas", como "oralidades mistas". [...] Barbosa se constitui num efetivo mediador cultural [...], capaz de lidar com múltiplas linguagens, de experimentar diferentes papéis sociais. [...] Com ele já se inicia o rico diálogo da poesia com a música dentro da nossa tradição literária e cultural. (MARQUES, 2011, p. 54).

No século XIX, encontram-se nomes como o de Gonçalves Dias (1823 – 1864), filho de uma escrava mestiça de índio e negro, conhecido mais pelo caráter indianista de sua poesia, mas que também produziu textos que provocam reflexões sobre a sociedade escravocrata de sua época, como é exemplo o instigante texto *Meditação*, que Benedita Damasceno considera "uma alegoria em prosa poética que pinta o Brasil como vasto império ricamente dotado pela natureza. Neste paraíso, um punhado de homens brancos e arrogantes prendem em longas correntes os homens de cor preta." (DAMASCENO, 2003, p. 40).

Conforme Marisa Lajolo (2011), os poemas e textos gonçalvinos nos quais negros e mestiços se fazem presentes têm sido pouco estudados.

> Particularmente o pouco conhecido texto em prosa ‘Meditação’ constitui reflexão muito original sobre o estatuto ético e político da escravidão [...]. Em ‘A escrava’ encontram-se traços fortes de oralidade, de ocidentalização da identidade africana em uma estrutura de narrativa teatralizada, recurso de que o poeta também lança mão no arquiantológico e belíssimo poema ‘I-Juca-Pirama’ que, por assim dizer, condensa os principais traços da obra deste poeta mestiço: interesse pelas componentes não brancas e não hegemônicas da cultura brasileira, construção da *americanidade* da nossa cultura, artesanato poético e resgate da oralidade. (LAJOLO, 2011, p. 99-100).

Seus textos líricos amorosos são costumeiramente vinculados à infelicidade de sua vida amorosa. Referindo-se a esse aspecto que certamente teve muito impacto em sua obra, Damasceno (2003, p. 41) destaca um trecho em verso traduzido por Gonçalves Dias da “canção do Bug-jargal”, o que, talvez, diz a estudiosa, revela uma identificação pessoal ao herói negro do romance de Victor Hugo, em virtude de seu frustrado amor por uma branca, já que também sucedeu de o poeta maranhense não ter sido aceito por motivo da cor e humilde nascimento.

Também no período romântico brasileiro, encontra-se o nome de Luiz Gama (1830-1882), filho de Luiza Mahin, negra da Costa da Mina, livre, da nação Nagô, e de um rico fidalgo, pertencente a uma das principais famílias de origem portuguesa da Bahia, foi vendido ilegalmente como escravo, aos 10 anos, pelo próprio pai, a fim de cobrir dívidas de jogo (CAMPOS, 2011, p. 127). A primeira voz que se manifesta de forma contundente contra a visão eurocêntrica da classe dominante no país. Ao assumir sua identidade negra em seus textos literários, Gama, principalmente em *Primeiras trovas burlescas*, de 1859, apresenta uma postura poética capaz de questionar o tratamento reificante reservado ao sujeito negro no discurso do colonizador. No poema *Quem sou eu?*, mais conhecido como *A bodarrada*, do referido livro, a voz lírica denuncia diferentes segmentos da estrutura social e política do Brasil nos meados do século XIX. É uma voz satírica movida por uma postura de insubmissão, de deboche, retratando no bojo do poema as contradições e maus hábitos de seu tempo. É uma voz irônica, que zomba das outras vozes, mostrando que “todos berram”, incluindo essas outras vozes no mesmo campo de alcance do estereótipo com que buscam aprisionar o negro.

> [...]
> Se negro sou, ou sou bode,
> Pouco importa. O que isso pode?
> Bodes há de toda a casta,
> Pois que a espécie é muito vasta...
> Há cinzentos, há rajados,

> Baios, pampas e malhados,
> Bodes negros, *bodes* brancos,
> Uns plebeus, e outros nobres,
> Bodes ricos, bodes pobres,
> Bodes sábios, importantes
> E também alguns tratantes...
> Aqui nesta boa terra
> Marram todos, tudo berra.
> [...]
> (GAMA, 1987, 141).

Neste estilo permeado de um tom popular, a poesia de Luiz Gama configura-se como uma das primeiras a contrapor-se ao modelo canônico de se fazer poesia no Brasil, sendo, ao mesmo tempo, uma das primeiras investidas em desconstruir o discurso hegemônico sobre o negro em nossas letras. E como um efetivo precursor da consciência negra, foi o primeiro poeta afro-brasileiro "a resistir ao ideal de embranquecimento da sociedade da época, não apenas afirmando seu orgulho étnico, mas ainda zombando dos preconceitos raciais dos escravocratas com pretensões de nobreza e 'pureza' de sangue" (CAMPOS, 2011, p 130). Esse seu empreendimento literário terá continuidade em outras vozes, visto como um ícone da função quilombola da poesia, que tem neste poeta satírico uma das principais bases de sua construção.

Outra voz significativa na literatura afro-brasileira, agora no final do século XIX, é a de Cruz e Sousa (1861-1898), considerado o introdutor da estética simbolista no Brasil e o seu maior representante. Filho de escravos alforriados, com nome, sobrenome e educação esmerada ganhos dos senhores de seus pais. Sofreu amargamente a violência do preconceito que o impediu, entre outras discriminações, de assumir o cargo de promotor público em Laguna - SC. Sua obra deixa entrever as marcas do conflito em que se dilacerava. Não foi omisso em relação ao problema do negro, como alguns afirmam, baseando-se no uso da cor branca recorrente em seus textos. Domício Proença Filho (2010) atesta que, no plano da ação, o poeta assumiu a luta contra a opressão racial e, entre outras atividades, dirigiu o jornalzinho *O moleque*; "deixa nove poemas e dois textos em prosa comprometidos com a causa abolicionista" (PROENÇA FILHO, 2010, p. 54). No texto em prosa *Emparedado*, registrou a angústia de ser negro na sociedade brasileira de sua época.

> Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.
> Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás, ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te

> mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... (CRUZ E SOUSA 2010, p. 655).

O trecho evidencia a ideia de "emparedamento" vivenciada pelo sujeito marcado pela cor da pele, num contexto caracterizado pela existência de paredes sociais erguidas com as pedras do preconceito, com o cimento dos discursos científicos que sustentavam a hierarquia das raças. "Emparedado" é a metáfora da situação imposta ao negro pelo racismo universal. Prova disso é que, nos Estados Unidos no começo do século XX, W. E. B. Du Bois, em *As almas da gente negra* (1999), transmite um sentimento semelhante ao identificado no texto do brasileiro. Segundo Du Bois, os afroamericanos estavam rodeados pelas "trevas da prisão", diante de paredes "implacavelmente estreitas, altas e incomensuráveis", diante das quais "deveriam labutar sempre e mais no escuro, resignados, ou esmurrar a pedra com suas débeis mãos, ou então com perseverança, contemplar lá em cima no céu a faixa de azul." (DU BOIS, 1999, p. 54).

Há uma atmosfera de aflição no texto que revela uma subjetividade em conflito. A voz do poeta está abafada, enquanto o meio social ocupa o lugar de enunciação. Esse processo de expressão das vozes sociais de seu tempo através da voz do poeta pode ser entendido, em vez de um calar de submissão, como um silêncio estratégico capaz de fazer com que a voz do racismo seja denunciada por ela mesma. O poeta escreve como quem luta capoeira, fingindo não atacar, chamando o opositor para entrar em sua ginga, que é uma forma de defesa e de ataque, pois, gingando, o capoeirista mapeia os pontos frágeis do adversário. Ou seja, ao construir um discurso em que o próprio grupo social dominante ganha voz, admitindo-se como as paredes que cerceiam o movimento de liberdade do sujeito negro, Cruz e Sousa consegue abrir uma fresta, que, a partir de uma leitura mais atenta, pode propiciar uma iluminação sobre a maneira como reagiu ao contexto de exclusão em que escrevera sua obra.

Referindo-se a este poeta negro, Ronald Augusto (2010) diz que se trata de um autor que conspira no limite entre vida e arte:

> Há som, sombra, luz e fúria na poesia deste homem da ilha do Desterro. Assim, malgrado a condição emparedada em que o mundo insistia em confiná-lo – ou mesmo, graças a ela –, Cruz e Sousa produziu sua poesia dissoluta, provocante, cuja pulsão libertaria sugere-nos é "escrita do sonho" e escrava da "embriaguez do ritmo, da sonoridade, da música das palavras" (AUGUSTO, 2010, p. 430).

Essa visão embriagada, satânica e dúplice de Cruz e Sousa, ressalva Augusto, não nasce apenas de uma mente atormentada e recalcada, que não encontrou meios de autodefesa diante das regras sociais de sua época que o abafavam por ser negro. Há que se atentar nos seus poemas para a prática de uma escrita poética carregada de estranhamento, descentrada e que "pressupõe uma ruptura com as mais variadas formas de determinismos, sejam eles históricos, geográficos, étnicos, etc. A obra de Cruz e Sousa é um milagre anti-naturalista. Sua poesia torce o pescoço à voz de comando, toda-poderosa, do meio." (AUGUSTO, 2010, p. 430).

A grandeza deste poeta não fora bem compreendida em sua época. Sua estética causou mal-estar aos seguidores de posturas conservadoras tanto no nível social, não se admitindo a sua competência poética devido a sua condição de negro, como no nível literário, por estar na moda os versos frios e medidos da estética parnasiana. Todavia, novas leituras sobre a obra de Cruz e Sousa vêm apontando aspectos divergentes da opinião que o define como um autor "negro de alma branca". A pesquisadora Zahidé Muzart (2011), por exemplo, percebe três fases no percurso do poeta. A primeira é a da alienação, em que aceita e imita o branco, mostra-se inclusive parnasiano com o livro *Broquéis*; fase em que a cor branca é muito importante e a mulher branca é a mais celebrada. A segunda é a da revolta e também da autopiedade. Nesta fase escreve os textos mais amargos. É o "emparedado", o assinalado. A terceira fase é a da "África triunfante", da maturidade, da tomada de consciência de si próprio, da aceitação da raça negra. É a fase de "Tenebrosa" e de outros poemas e é também, diz a professora, a fase de uma intertextualidade mais livre, em que há um diálogo de culturas, e não imitação. Com essa maturidade,

> O poeta aceitará o primitivo como arte e, já que arte e vida estão intimamente ligadas, pelo amor à mulher negra, Cruz e Sousa reencontra suas raízes verdadeiras e alia a esse sentimento do primitivo, do bárbaro, a apropriação da cultura branca agora transformada. Não mais ele, negro, a serviço da cultura branca, mas esta dominada agora pelo poeta e livremente admitida por ele como linhas de seu texto. Na busca para escapar às origens, haverá um reencontro com essas origens, o que, nos seus poemas noturnos, nitidamente os mais belos de sua obra (*Faróis*), vai lhe propiciar o encontro com a liberdade. (MUZART, 2011, p. 237-238).

Cruz e Sousa vem, assim, ocupando, sob o olhar de uma crítica mais atenta, o seu lugar de iniciador de uma nova maneira de conceber a arte literária e de representar, com palavras, o ritmo que herdou de sua origem e a complexidade que engendrou seu universo subjetivo.

Essas são algumas das vozes precursoras da poesia afro-brasileira do século XVIII ao XIX, apontadas nos estudos feitos por Duarte (2011), que organizou, em quatro volumes, uma relevante pesquisa sobre literatura e afrodescendência no Brasil e na qual estão divididos os autores classificados como precursores (volume 1), consolidadores (volume 2) e contemporâneos (volume 3). Todavia é importante ressalvar que, por se tratar de uma produção cujos conceitos teóricos encontram-se em construção, podem, à medida que se avançam os estudos na área, ser reveladas novas vozes, novas obras, assim como podem surgir novas abordagens de autores e obras já conhecidos, pois tanto no processo criativo das obras como no historiográfico e analítico, percebe-se um movimento em espiral, ou seja, um avançar circularmente contínuo.

2. 3. 2 Poesia afro-brasileira no século XX: algumas vozes consolidadoras

Em estudo intitulado *A trajetória do negro na literatura brasileira*, o crítico Domício Proença Filho (2010) distingue dois posicionamentos discursivos relativos à presença do negro na literatura nacional: a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa visão compromissada. A visão distanciada configura-se em textos nos quais o negro ou o descendente de negro aparece como personagem, ou aspectos ligados às vivências do negro brasileiro se tornam assunto ou tema. Envolve procedimentos geralmente reveladores, segundo o crítico, de ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante. Essa visão distanciada sobre o negro surge na literatura brasileira desde o século XVII, nos versos de Gregório de Matos, com uma presença mais significativa a partir do século XIX, de que são exemplos, na poesia, poemas de Castro Alves, como *Navio negreiro*, e no século XX, poemas de Jorge de lima, como *Essa Nega Fulô*, dentre outros autores.

Já a atitude compromissada, conforme o autor, está presente em obras em que o afrodescendente é o sujeito do discurso literário, situando o autor Luís Gama, como um dos precursores desse posicionamento. Sobre este poeta, além do que já se referiu no item anterior, convém destacar o que diz o pesquisador Elio Ferreira, discordando do crítico francês Roger Bastide (1943), o qual não percebeu diferença entre o posicionamento da poesia afro-brasileira de Luís Gama e o da que foi escrita por Castro Alves e por outros poetas do romantismo brasileiro que se enquadram na visão distanciada:

> Ao contrário do que diz Bastide, podemos afirmar que Luís Gama se assume como negro em toda sua sátira burlesca e participa do carnaval, da patuscada ao lado de seus irmãos de cor. Fala de dentro, do escravizado. Já nos versos de Castro Alves e de seus contemporâneos brancos, em geral, o negro é visto como o outro, de fora, numa perspectiva de distanciamento e na terceira pessoa. (FERREIRA, 2005, p. 139).

Há, de fato, no autor de *Primeiras trovas burlescas*, um diferenciado olhar sobre o negro. Sua obra fala de dentro; enquanto em Castro Alves, a voz está na superfície, num viés paternalista, a revelar um sentimento de piedade em relação aos dramas vivenciados pelo sujeito escravizado.

Depois do nome Luís Gama, o texto de Proença Filho dá um salto no tempo, passando a referir-se a autores que produziram suas obras no século XX, não sendo citado, assim, dentre outros, o nome de Cruz e Sousa, o qual, pelo que se disse sobre sua obra no item anterior, admite-se que pode ser vinculado a este posicionamento literário em que o negro supera a condição de objeto, o que necessariamente não precisa se dá de forma explícita, tendo de se levar em consideração o contexto em que esse autor produziu sua obra e, por conseguinte, as estratégias utilizadas pelo poeta catarinense para, principalmente na fase madura de sua obra, transmitir sua visão de mundo.

Essa posição de sujeito ocupada pelo negro na literatura feita no Brasil é vigorada nos anos de 1930 e 1940, quando surgem outras vozes dessa "atitude compromissada", que ganham força a partir de 1960 e mais ainda nos anos 1970 e 1980, quando grupos assumem ostensivamente sua negritude e preocupam-se com marcar, em suas obras, a afirmação cultural da condição negra. Nos anos 1990 e na atualidade essas vozes continuam, porém com menos presença na repercussão pública.

É tendo o negro como o sujeito do discurso que o texto literário passa a ganhar uma nova perspectiva, possibilitando uma revelação mais profunda das experiências deste grupo social, cuja voz tem sido insistentemente silenciada. O negro passa a ser o próprio articulador deste espaço rico de forte poder simbólico, de representação da realidade e, principalmente, de "humanização", no sentido em que este termo é utilizado por Antonio Candido, no ensaio *O direito à literatura* (2004, p. 180).

Essa tomada de posição literária, diz Proença Filho, está relacionada com os movimentos de conscientização dos negros brasileiros que marcaram o início do século XX e que vêm ganhando contornos mais nítidos e definidos ao longo desse período histórico.

> Data de 1915, o aparecimento, na imprensa, de periódicos especializados, entre eles, Menelik (1915-1935), O Clarim da Alvorada (1924-1937), Voz da raça (1924-

> 1937); em 1931 surge a Frente Negra Brasileira. Com o interregno da ditadura getuliana, as vozes retornam a clamar a partir de 1945, através, entre outras publicações, de Mundo Novo, Novo Horizonte, Alvorada. Nesse mesmo ano funda-se a Associação de Negros Brasileiros; de 1944 é a criação do Teatro Experimental do Negro, onde se ressalta a figura de Abdias do Nascimento, também fundador, em 1968, do Museu de Arte Negra. Data de 1978 a fundação do Movimento Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCAR), depois Movimento Negro Unificado (MNU). Deste mesmo ano é a criação, em são Paulo, do Cetro de Cultura e Arte Negra. No âmbito oficial, cria-se, nos anos 1980, a Fundação Palmares. (PROENÇA FILHO, 2010, p. 57).

Visualizam-se no trecho algumas das publicações, entidades e movimentos que apresentam posições diferenciadas quanto ao equacionamento do problema, porém todas com o mesmo núcleo de preocupação: a causa do negro brasileiro.

Esse contexto social e político, marcado pela construção de uma nova consciência étnico-racial, propicia o surgimento de autores cujas obras representam um novo modo de abordar a questão do negro, por trazer no interior do texto um sujeito que se assume pertencente a uma identidade cultural afro-brasileira. Destaca-se a poesia de Lino Guedes (1906-1951), que tanto no livro de estreia, *O canto do Cisne Preto* (1927) como em *Negro Preto Cor da Noite* (1932), reproduz as condições do negro brasileiro e seu esforço de ascensão social. Benedita Damasceno (2003, p. 69) discorda da opinião de Roger Bastide, quando este diz que a linguagem direta e consciente, na denúncia dos problemas e relações raciais do negro é considerada de pouco substrato, pois a originalidade da poesia afro-brasileira está justamente naquele "africanismo repelido, relegado ao inconsciente e dele saindo, apesar de tudo, disfarçado sob as mais sutis metamorfoses." (BASTIDE, 1943, p. 148). Mas esse africanismo, segundo Damasceno, era algo raro de ser praticado por autores negros, que normalmente usava a poesia para ocultar a cor da pele ou para fazer desta uma forma de embranquecimento. Não podendo apresentar em seus poemas tanta originalidade assim, "muito mais atuante e representativa é a poesia de autores conscientes dos problemas e da luta, até hoje não terminada, de um povo ao qual sempre foi negada uma solução digna para seus interesses vitais." (DAMASCENO, 2003, p. 69).

A obra poética de Lino Guedes é caracterizada, de acordo com Pereira (2007), por tensões ideológicas e por uma linguagem extraída do cotidiano, pressupõe por um lado a assimilação dos valores da sociedade branca, mas, por outro, denuncia as condições de vida do negro estigmatizado pela escravidão e marginalizado pela ordem social do período pós-abolicionista. Seu poema *Novo rumo*, confirma essa tensão ideológica:

> 'Negro preto cor da noite',
> nunca te esqueças do acoite

Que cruciou tua raça.
Em nome dela somente
Faze com que nossa gente
um dia gente se faça

Negro preto, negro preto,
sê tu um homem direito
como um cordel posto a prumo!
É só do teu proceder
Que, por certo, há de nascer
A estrela do novo rumo!
(GUEDES, 1987, p. 149-150).

Vê-se que a voz do poema parece concordar com o discurso pós-abolicionista de que o próprio indivíduo negro é que devia mudar para se inserir no padrão social dominante. Esse ponto deve ser visto como um reflexo das aspirações dos afro-brasileiros, quatro décadas após a abolição, que "tendiam mais para a assimilação dos valores brancos do que para a negação deles" (DAMASCENO, 2003, p. 71), num momento em que ainda estavam muito arraigados os preconceitos e estereótipos herdados do período da Escravatura. Os poemas de Lino Guedes fixam situação e são importantes, conforme Damasceno (2003, p. 74), para o estudo do pensamento social do negro e documentam uma das formas usadas na procura de sua identidade dentro dessa sociedade.

Um posicionamento mais firme na afirmação da identidade negra pode ser encontrado na obra de Solano Trindade (1908-1974), considerado um dos poetas mais expressivos da negritude brasileira contemporânea. Autor, dentre outro livros, de *Poemas d'uma vida simples* (1944), obra de estreia, e de *Cantares ao meu povo* (1961). Sua obra, segundo Edimilson de Almeida Pereira (2007, p. 202) explicita a reivindicação social do negro em busca de melhores condições de vida; está marcada pela preocupação em adotar uma linguagem voltada para o leitor popular. Uma obra moldada, de acordo com o poeta e pesquisador Elio Ferreira, "tanto pelo ritmo dos cantos, das canções, do modo ou estilo de contar as narrativas do povo, assim pelos temas engajados à condição humana, à memória histórica, à cultura, à utopia da Diáspora africana." (FERREIRA, 2010, p. 127).

Solano Trindade é tido como aquele que de forma mais intensa dialogou com o movimento da Negritude surgido na França, nos anos 1930, que influenciou sobremaneira autores afro-brasileiros de sua época, como boa parte dos autores contemporâneos. Em sua obra, principalmente em *Cantares ao meu povo*, Trindade dialoga com os mais representativos autores da negritude norte-americana e antilhana, como Langston Hughes e Nicolas Guillén.

A poesia de Solano tem como marca registrada "a obsessão da reconstituição histórica" (BERND, 1987, 89). O poema *Navio negreiro* é ilustrativo desse aspecto:

> Lá vem o navio negreiro
> Lá vem ele sobre o mar
> Lá vem o navio negreiro
> Vamos minha gente olhar...
>
> Lá vem o navio negreiro
> Por água brasiliana
> Lá vem o navio negreiro
> Trazendo carga humana...
>
> Lá vem o navio negreiro
> Cheio de melancolia
> Lá vem o navio negreiro
> Cheinho de poesia...
>
> Lá vem o navio negreiro
> Com carga de resistência
> Lá vem o navio negreiro
> Cheinho de inteligência
> (TRINDADE, 1981, p. 56).

Num diálogo com o poeta baiano Castro Alves, Solano busca ressignificar o estigmatizado "navio-negreiro", adequando à necessidade de recuperar o orgulho de ser negro. O passado é reinventado pelo poder da poesia aliado à memória imaginada, capaz de construir em meio aos dramas do passado um referencial positivo para organizar a autoestima da coletividade.

Outra voz poética relevante que já pode ser situado num processo de consolidação da poesia afro-brasileira é a de Oswaldo de Camargo (1934-). Autor de larga atuação na causa dos afrodescendentes dentro e fora da escrita. Seu primeiro livro de poemas, *Um homem tenta ser anjo*, é de 1959, depois escreve mais quatro livros nesse gênero, *15 poemas negros* (1961), *O carro do êxito* (1972), *A descoberta do frio* (1979) e *O estranho* (1984). Tem poemas publicados em varias coletâneas nacionais e internacionais. São também relevantes as duas obras organizadas por Camargo, *A razão da chama: antologia de autores negros brasileiros* (1986) e *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira* (1987). Jornalista, conferencista, um dos fundadores do grupo o *Quilombhoje*, em 1980.

Sua obra poética é atravessada por uma consciência de hibridismo cultural, em que o ser se divide tanto pelo olhar voltado às suas origens como pelo fascínio que tem pelos valores do Ocidente. Autor de uma poesia que "se exprime como um lugar de recusas e

aceitações e, também, como lugar de negociação entre valores e linguagens" (PEREIRA, 2007, p. 204). Sua obra funciona, assim, como um elo entre gerações.

No poema *Oferenda*, do seu livro *O estranho* (1984), Camargo celebra seus vínculos com a África, como se percebe no fragmento abaixo:

> Que farei do meu reino: um terreno
> no peito,
> onde pensei pôr minh'África,
> a dos meus avós, a do meu povo de lá e que me deixam
> tão sozinho?
> Como sonhei falar à minha mamãe África,
> e oferecer-lhe, em meu peito, nesta noite turva,
> os meus pertences de vento, sombra e relembrança,
> o meu renascimento, a minha história e o meu
> tropeço
> que ela não sabe, nem viu e eu sendo filho dela!
> [...]
> (CAMARGO, 1984, p. 52).

A voz que fala no poema expressa-se desajustada, não adaptada à margem de uma representação nacional eurocêntrica e hegemônica, o que a leva revelar seu anseio de reencontrar-se num território onde possa satisfazer sua demanda de pertencimento, de aceitação e realização, recorrendo, assim, a uma representada como a terra de origem, objeto de sonhos de evasão e fantasias; "uma África mística e mítica, monolítica e simbólica, irreal e ideal, necessária para a saúde e o equilíbrio dos seus filhos na diáspora, refugio para o filho abandonado e solitário, colo e seio para o filho sem mãe, desenraizado e estigmatizado pela sua origem." (AUGEL, 2010, p. 193).

As vozes poéticas acima referidas, dentre outras, apresentam-se como consolidadoras de uma paisagem literária em que o negro passa a ocupar a posição de sujeito do discurso, em que a fala do oprimido consegue desvencilhar-se das barreiras do silenciamento e do embranquecimento, demarcando um espaço de consciência política e étnico-social cada vez mais intenso, com o qual dialoga, necessariamente, a geração seguinte de autores afrodescendentes. É essa geração, situada a partir dos anos 1970 aos dias atuais, o tópico de que se ocupa o próximo item; uma geração que substancia a noção de que um texto afro-brasileiro, além de revelar o negro como sujeito do discurso, deve, também, expressar uma subjetividade marcada pela experiência de ser negro numa sociedade plena de desafios e armadilhas como a brasileira.

2. 3. 3 Poesia afro-brasileira contemporânea: um lugar de múltiplas vozes

Segundo Otavio Paz, a poesia para realizar-se como poema se apoia em algo externo a ela, não havendo, assim, possibilidade de se escrever um "poema puro", já que, para isso, as palavras teriam que perder seus significados particulares e suas referências a isto ou àquilo, para só significar o ato de poetizar. O poema, diz o crítico mexicano, é um ser de palavras que vai além delas, "e a história não esgota o sentido do poema; porém o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta." (PAZ, 2012, p. 191). O poeta consagra o seu instante com as palavras que sempre dizem "*outra coisa*", que são produto da sociedade e da história, mas que também as transcende.

> O poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de maneira explícita, mas é o fundamento de todo dizer poético. (PAZ, 2012, p. 195).

Diante desse caráter da poesia, que de maneira implícita, é revelador da condição humana, da sociedade e da história, como pode ser situada a produção poética brasileira contemporânea, mais especificamente das últimas quatro décadas? E, neste contexto, como está configurada a produção de poetas afro-brasileiros?

Estudos feitos por Pereira (2010) apontam para uma produção que "vem se constituindo a partir do esgarçamento de tendências dominantes ou, ditas de outra maneira, a partir da valorização do esgarçamento como forma de expressão da diversidade de grupos e de individualidades poéticas." (PEREIRA, 2010, p. 15). Pode-se dizer que é um momento em que há uma liberdade, por parte dos poetas, que é sintomática de uma crise do paradigma do sistema literário canônico. Uma crise que, no entanto, diz Pereira, não se aplica às vozes que projetam suas ações, intencionalmente, fora do paradigma estabelecido. Diversas contradições, convergências e divergências configuram este momento como singular na história da poesia brasileira.

Por conta dessa fratura no cânone literário nacional, constata-se um quadro que permite afirmar que a poesia no Brasil tem vivido um momento de tensão e de transformação que, de fato, se configura como um desafio para ser mapeado, que se torna maior quando se insiste em ter como critério os paradigmas canônicos. Conforme Pereira, "uma cartografia da poesia brasileira realizada a partir dos anos 70 do século XX até a primeira década do século

XXI revela um tráfego intenso de perspectivas estéticas e ideológicas que atribuíram pertinência aos mais variados processos de criação.” (PEREIRA, 2010, p. 16).

Nesse contexto de novos paradigmas literários e sociais, a literatura afro-brasileira encontra um espaço para articular, a partir de obras coletivas e individuais, um discurso também caracterizado pela multiplicidade de vozes e pelas competências para um diálogo que não descarta as divergências.

É consenso, entre os estudiosos da literatura afro-brasileira, apontar o final dos anos 1970 como um momento teórico e ideologicamente orientado, que contribuiu para sedimentar as bases dessa literatura. Há uma construção de uma mentalidade que passa a questionar, em pleno período de ditadura, sobre o lugar do negro, ocorrendo em diversas regiões do país a criação de grupos que, articulados com a perspectiva de afirmação identitária, conseguem elevar o nível do debate sobre as relações interétnicas na sociedade brasileira. Dentre os marcos desse importante processo, destaca-se a organização de coletivos de escritores e poetas negros. Em são Paulo surge o *Quilombhoje*, responsável, dentre outras ações, pela edição da coletânea *Cadernos negros*, hoje visto como o mais fecundo disseminador da produção literária negra contemporânea. Considerando as várias etapas do grupo, nele destacam-se os nomes de escritores como Cuti, Esmeralda Ribeiro, Jamu Minka, Sônia Fátima da Conceição, Márcio Barbosa, Oubi Inaê Kibuko e José Abílio Ferreira. No Rio de Janeiro, o grupo Negrícia também teve papel relevante na busca de dar visibilidade à literatura de escritores negros e para promover, por meio dos recursos da literatura, a crítica da opressão imposta aos afrodescendentes. Este grupo contou, entre outras, com a participação de Éle Semog, Hélio de Assis, Conceição Evaristo, Salgado Maranhão e Deley de Acari.

O surgimento desses coletivos de escritores se dá exatamente na esteira da ampliação da consciência da comunidade afro-brasileira, para o que muito contribuiu, por exemplo, Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, fundado em 1978 e que mais tarde se transformaria no MNU (Movimento Negro Unificado). Além dessa movimentação social e política local, também se deve apontar, como forças influenciadoras desse novo impulso literário, acontecimentos fora do país, como

> a ebulição do continente africano, principalmente a luta contra o colonialismo português e o virulento sistema sul-africano, o Apartheid, e as notícias, em primeira mão, do que ocorria nos Estados Unidos da América em relação ao negro, através de uns poucos ‘brasilianistas’ afro-americanos que por aqui aportaram, constituíram-se em ingredientes para essa nova literatura que explodia numa trajetória de ‘volta às Raízes’. (MAYA-MAYA, 1987, p. 108).

Assim, é neste período, iniciado nos anos 1970, fortalecendo-se na década de 1980, adentrando o início dos anos 1990, que uma determinada produção poética ganha um contorno mais nítido de afro-brasileira. Uma poesia cuja tradição atravessa várias fases em seu percurso histórico, com a qual trava um diálogo o poema de Cuti (2007), que o título *Tradição* já denuncia:

> sob a vasta bigodeira de machado
> os lábios da raça escondido acho
> a lâmina do riso e o discreto escracho.
>
> em cruz fico à vontade
> para reunir setas de revolta, angústia e cravos.
>
> ensaio arrombamentos de portas
> com o pé-de-cabra
> que me empresta
> com o deboche de sua risada
> o gama.
>
> com o lima afio as facas
> entro na trama
>
> solano eu abraço
> no boi-bumba *socialistado*
> num salto *a-rap-iado*
> chego junto com os manos
> nossa vida
> muito tato e tutano
> (CUTI, 2007, p. 14).

O poema remete a uma tradição literária afro-brasileira, explicitada pela referência aos autores que contribuíram para a formação dessa literatura. Há uma cumplicidade entre esses autores e a voz do poeta que fala no poema, de forma que fica subentendido que o poeta contemporâneo se reconhece como pertencente a uma comunidade de escritores e um continuador de uma tradição. Cada estrofe do poema representa um dos momentos da escrita do negro brasileiro, ao tempo que, por meio de metáforas e/ou metonímias, aponta traços marcantes da obra de cada autor referendado. Estes diferentes traços, sugere o poema, são elementos com os quais o poeta afro-brasileiro da atualidade deve levar em consideração no ato de sua própria criação literária, pois são um material indispensável para um autor que, em qualquer nível de sua tessitura textual, busca relacionar sua obra com os problemas da realidade brasileira, principalmente os dizem respeito à população afrodescendente.

Trata-se de um poema que exige do leitor um conhecimento prévio sobre a história da literatura no Brasil e em particular das obras dos autores com que dialoga o poeta. É um poema ilustrativo do que Paulo Henriques Britto (2000) chama de “memória lida”, em que o

poeta elege um cânon pessoal, formatando, assim, um eu que é "essencialmente uma encruzilhada de textos". O poeta parece querer que seu poema funcione como um passaporte para que o leitor adentre o universo literário dos autores mencionados, para, desta forma, também adentrar no universo poético da voz que os menciona.

É intrigante e ao mesmo tempo ampliadora da carga de sentidos do texto a maneira como o poeta evoca os autores, usando apenas um dos termos que formam o nome de cada um deles ("machado", "cruz", "gama", "lima", "solano"). Essa escolha não é aleatória, pois colabora no diálogo com o leitor idealizado pelo poeta, que seria aquele capaz de entrar na ginga das referências literárias feitas no poema e de construir, a partir das experiências de suas próprias leituras das obras dos autores citados, novos sentidos a elas. O leitor é concebido, assim, como alguém que compõe o coro na roda de capoeira, tendo o papel de manter o canto vivo, respondendo às chamadas do que na roda vai sendo cantado.

Na última estrofe, o neologismo "*socialistado*", que qualifica o "boi-bumba", ilustra quão inventiva se faz a poesia afro-brasileira de hoje, em que se encontram poemas, como esse, reveladores não só de um desejo de pertencimento cultural, mas também de uma consciência artesanal da linguagem. Ao aproximar o termo "boi-bumba" com "*socialistado*", aparentemente inconciliáveis, o poeta alude ao projeto da Negritude marxista do qual Solano Trindade (o "solano" do verso anterior) foi, no Brasil, o maior representante.

Ainda na última estrofe, mais um neologismo: "*a-rap-piado*", que remete à cultura hip-hop, em que o *Rap* é uma manifestação que mistura poesia e ritmo, por meio do qual muitos jovens poetas da periferia dos grandes centros cantam seu cotidiano, marcado por diversos dramas coletivos. O verso seguinte ("chego junto com os manos") evidencia, da parte do poeta, a empatia por estes *rappers*, ao tempo que reconhece em suas vozes uma herança da tradição literária afro-brasileira.

A poesia afro-brasileira contemporânea revela uma "percepção da afrodescendência como uma representação plural, em processo de construção, que se coloca como um contraponto, entre outros, no jogo em que se defrontam outras identidades culturais" (PEREIRA, 2007, p. 269). Dentro dessa pluralidade de vozes e identidades, destacam-se os poemas de autoria feminina, que revelam um posicionamento singular, posto que, no tocante à mulher negra, entram em cena duas questões: a de etnicidade e a de gênero. Estar ciente dessa dúbia condição é fundamental para compreender a subjetividade expressada nos poemas escritos por autoras afro-brasileiras. O poema de Conceição Evaristo, *Para a menina*, contém elementos de uma subjetividade atravessada pela condição feminina e afrodescendente:

Desmancho as tranças da menina
E os meus dedos tremem
Medo nos caminhos
Repartidos de seus cabelos.

Lavo o corpo da menina
E as minhas mãos tropeçam
Dores, nas marcas-lembranças
De um chicote traiçoeiro.
(EVARISTO, 1998, p. 27).

O poema trata da angústia da mãe diante da incerteza do futuro da filha. O gesto cotidiano de pentear ou banhar a filha dispara no íntimo da mãe as lembranças doloridas de um "chicote traiçoeiro". A memória traumática da violência histórica, de que sofre a mulher negra, é o que se abre na alma da mãe, como uma ferida não sarada que deprime o presente e ameaça o futuro. A imagem construída no poema é metonímica, pois sendo uma situação particular, pode representar um todo, no caso a comunidade afrodescendente cuja memória é incomodada pelo chicote do período da escravidão.

Assim tem sido construída a poesia afro-brasileira na contemporaneidade, marcada pela diversidade de formas, linguagens e procedimentos criativos. Uma poesia que mobiliza as atenções para temas esquecidos pela literatura das elites, promovendo a redescoberta crítica do imaginário nacional, com obras pessoais que estendem pontes para o diálogo entre poetas negros e não negros (PEREIRA, 2007, p. 266).

Duas tendências nessa produção poética são apontadas pelo crítico Edimilson de Almeida Pereira (2007): a tendência historicista e a tendência de invenção. A primeira "indica o desejo explícito do poeta de estabelecer a ligação entre a obra literária e a realidade social." (PEREIRA, 2007, p. 248). Os poetas que podem ser encaixados nesta tendência historicista enfocam a trajetória dos afro-brasileiros, buscando, por meio do diálogo com o passado, intervir na realidade presente. A memória histórica torna-se nesse sentido uma fonte em que o artista da palavra mergulha de forma crítica, contrapondo-se à historia oficial que, por ser pautada nos interesses de uma camada social herdeira da visão colonizadora, negligencia a trajetória de resistência do negro. Nesta tendência a poesia é praticada como instrumento de ação que visa transformar o estado de coisas caracterizado pela discriminação racial, a violência e a miséria.

A outra tendência apontada por Pereira é a de invenção, que está ligada ao "entendimento da literatura como uma realização da (na) linguagem." (PEREIRA, 2007, p. 252). A linguagem vista como algo não desvinculado do mundo real, posto ser ela mesma um resultado da ação social humana. A concepção de linguagem nesta vertente é aquela em a

metáfora predomina, não deixando que a função da literatura esteja limitada a valores ou emblemas absolutos. Pereira faz uma analogia entre a linguagem e a figura de Exu, mostrando esta entidade do panteão religioso iorubá como múltipla e dinâmica. “Exu é doce e ácido, divertido e perigoso, criador e devorador, causa entendimento e desentendimento. Exu existe na diversidade que o torna único.” (PEREIRA, 2007, p. 252). Dessa forma, a linguagem é tida como um “verbo-Exu”, capaz de inaugurar um modo outro de fazer poesia, por afirmar e negar a si mesma, por renovar a fala dos antigos na voz dos descendentes, por revelar enigmas e desorientar os sentidos. Ou seja, a natureza metafórica, plurissignificativa da linguagem é preponderante na tendência de invenção, que sem perder o vínculo com a realidade possibilita ao poeta transcendê-la, transfigurá-la. Essa riqueza de sugestões da poesia de invenção supera o didatismo, permitindo aos poetas e leitores abrirem-se a inusitados diálogos, em que novas representações destoam das imagens estereotipadas da cultura e dos homens afro-brasileiros, caracterizando-se como uma poesia perturbadora dos sentidos.

Situada na contemporaneidade, a poesia de Salgado Maranhão, como se poderá perceber nas leituras posteriores de seus poemas, movimenta-se entre essas duas tendências apontadas por Pereira, havendo, porém, maior ressonância na de invenção, posto que é marca deste autor a busca de uma escrita poética que se sustenta pelo alto investimento na linguagem, mesmo quando o tema abordado seja de engajamento sócio-político .

3 POESIA, IDENTIDADE E MEMÓRIA

Neste capítulo são abordadas as temáticas da memória e da identidade, vistas como elementos viscerais do discurso poético afrodescendente. Também é apresentado o autor Salgado Maranhão, com informações sobre sua trajetória de vida e sua obra, além de um levantamento de sua fortuna crítica.

3. 1 O jogo das identidades na poesia afro-brasileira: afroidentificações muito além dos estereótipos

Na concepção de Stuart Hall (2014), a identidade não é um conceito essencialista, mas, sim, um conceito “estratégico e posicional”. Dessa forma, as identidades não são admitidas nunca como unificadas, já que, ao contrário,

> elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; [...] não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2014, p. 108).

Diante desse constante trânsito social e cultural, o caráter relativamente estabelecido de muitas populações e culturas é perturbado por processos e práticas, como a globalização, por exemplo. Com isso, as identidades, segundo Hall, têm a ver não tanto com as questões quem nós somos ou de onde nós viemos, mas muito mais com as questões quem nós podemos nos tornar, como nós temos sido representados e como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios.

Por serem, assim, construídas discursivamente, as identidades, para que possam ser afirmadas, passam por um processo de negociação que nem sempre se dá de forma harmônica, havendo, às vezes, a necessidade de oposição entre um e outro discurso. É o caso das identidades afrodescendentes, as quais, como já se mostrou em itens anteriores, foram historicamente construídas pelo sistema de representação colonial e escravocrata, que buscou aniquilá-las, num formato tão violento que até mesmo o estatuto de ser humano era negado aos sujeitos afrodescendentes.

Dessa forma, para sua autoafirmação, o negro precisa, antes, superar o complexo de inferioridade. Sobre isso Fanon relata: “desde que era possível livrar-me de um complexo inato, decidi-me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer” (FANON, 2008, p. 108). No capítulo *A experiência vivida do negro*, do livro *Pele negra, máscaras brancas*, o referido autor aponta que, primeiramente, descobriu pelo olhar do branco que era um objeto, sem humanidade, inferior, negativo; depois descobriu a sua negridão, sua historia, desejando, assim, ser visto como humano. Para isso, teve que assumir sua negridão e reagir contra a visão do branco, para, finalmente, construir sua negritude, racializando e radicalizando na resistência, na luta a favor de sua crença num mundo mais justo. “O negro é um brinquedo nas mãos dos brancos; então para romper este círculo infernal, ele explode” (FANON, 2008, p. 126). E uma das formas de expressar essa explosão é a poesia. Nesta, o negro torna-se

> O preto reabilitado, “alerta no posto de comando”, governando o mundo com sua intuição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potencia poética, “poroso a todos os suspiros do mundo”. (FANON, 2008, p. 117).

Por conta disso é que a questão da identidade é um dos aspectos que mais se destacam na poesia afro-brasileira, principalmente na que vem sendo produzida a partir dos anos 1970, quando já não se percebe, entre suas principais vozes, a necessidade de adesão a uma postura de embranquecimento. Benedita Damasceno, que na década de 1980 pesquisou sobre esta poesia no Modernismo, está de acordo, pois para a pesquisadora

> A característica fundamental da poesia negra brasileira é a procura e/ou afirmação da identidade negra [...]. Os poetas negros atuais se diferenciam dos anteriores por já terem adquirido a compreensão de que sua identidade só pode ser elaborada, reencontrada e afirmada a partir da aceitação e não da dissimulação de sua cor. (DAMASCENO, 2003, p. 65).

Nesse sentido, o poema *Integridade*, de Geni Guimarães (1987), é ilustrativo de um vigoroso orgulho de pertencimento étnico:

> Ser negra.
> Na integridade
> calma e morna dos dias.
>
> Ser negra
> De carapinhas,
> De dorso brilhante,
> De pés soltos nos caminhos.
>
> Ser negra,
> de negras mãos,
> de negras mamas,
> De negra alma.
>
> Ser negra,
> Nos traços,
> Nos passos,
> Na sensibilidade negra.
>
> Ser negra,
> Do verso e reverso,
> De choro e riso,
> De verdades e mentiras,
> Como todos os seres que habitam a terra.
>
> Negra
> Puro afro sangue negro,
> Saindo aos jorros,
> Por todos os poros.
> (GUIMARÃES, 1987, p. 76-77).

Nesse poema, o eu-lírico afasta-se de uma consciência ingênua e posiciona-se a partir de uma consciência crítica da realidade, realizando o movimento do "ser que ainda não é para o que quer ser" (BERND, 1988, p. 67). Esse posicionamento crítico provém do

reconhecimento do fato de o negro com sua cultura e tradições não ter sido valorizado durante a formação da sociedade brasileira. Dessa forma, o que se anseia nesta afirmação identitária é construir por meio da poesia uma via de negociação para que o negro seja inserido socialmente. Essa atitude do eu-lírico que se reconhece negro e se quer como tal implica antes de tudo numa conscientização da própria condição desse sujeito e em uma reivindicação para que o quadro de repressão seja revertido. A esse respeito, Zilá Bernd diz que:

> [...] a proposta do eu lírico não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio. A enunciação em primeira pessoa revela a determinação do poeta de desvencilhar-se do anonimato e da "invisibilidade" a que o relegou sua condição de descendente de escravos ou de ex-escravos e, mesmo após a Abolição, sua situação de estranhamento em uma sociedade que não o convocou a participar em igualdade de condições. (BERND, 1988, p. 77).

O sujeito negro, na construção de sua negritude, perfaz um caminho tortuoso, difícil e repleto de obstáculos e intempéries, haja vista que a cultura imposta pelo colonizador, em muitos casos, alienou a consciência que o homem negro tinha de si mesmo e do mundo, originando um descentramento da própria identidade e uma rejeição da própria condição, o que consequentemente dificulta o enfrentamento dessa questão. Por isso, o negro colonizado, por vezes, teve que assimilar a cultura do seu opressor europeu, para que pudesse se enquadrar dentro daquela sociedade, passando a sentir vergonha de si próprio, de sua língua, de seus costumes, inserindo-se no processo do embranquecimento.

O poeta afrodescendente da atualidade nega cantar sob essa ideologia do embranquecimento, nega a imagem que o espelho social sempre lhe mostrou, mergulhando numa identidade recalcada para despertar o seu Ser provindo de uma África distante e adormecido no inconsciente. Isso se vê no poema *Resolução*, de Abelardo Rodrigues (1978):

> Não quero um cantar do corpo suave
> Como descendo em lâminas de navalhas
> Ou um chilrear de negros de casa-grande
> Endeusando bondades imperiais
> Não quero cortar os cabelos eriçados do meu ser
> (RODRIGUES, 1978, p. 27).

Há no poema, uma réplica à voz social do embranquecimento. O desejo do sujeito poético é manter viva a sua identidade étnica. A partir do texto, é possível entender que a tentativa do discurso colonial de apagamento das identidades dos negros africanos não foi suficiente para impedir "a elaboração de mecanismos de resistência, tais como as fugas, a

formação de quilombos e a ingerência dos vários imaginários afrodescendentes nas culturas das elites coloniais e pós-coloniais" (PEREIRA; MORAES, 2009). Diante disso, a retomada da identidade, ou das identidades, por parte dos vários poetas negros, implica, entre outras tarefas, num regresso às suas raízes culturais. A busca dessa identidade, afetada pela herança colonial, faz com que o autor negro tente uma busca através de si mesmo, por meio da reflexão e de uma intrincada autoanálise. O poema *Sou negro* é exemplo de como Solano Trindade fez uso da poesia para expressar uma identidade afro-brasileira, a partir de uma postura de resistência e reflexão crítica:

> Sou negro
> Meus avós foram queimados
> Pelo sol da África
> Minh'alma recebeu o batismo dos tambores
> Atabaques, gonguês e agogôs
>
> Contaram-me que meus avós
> Vieram de Loanda
> Como mercadoria de baixo preço
> Plantaram cana pro senhor do engenho novo
> E fundaram o primeiro Maracatu
>
> Depois meu avo brigou como um danado
> Nas terras de zumbi
> Era valente como quê
> Na capoeira ou na faca
> Escreveu não leu
> O pau comeu
> Não foi um pai João
> Humilde e manso
>
> Mesmo vovó
> Não foi de brincadeira
> Na guerra dos Malés
> Ela se destacou
>
> Na minh'alma ficou
> O samba
> O batuque
> O bamboleio
> E o desejo de libertação...
> (TRINDADE, 1981, p. 49-50).

Percebe-se um eu-lírico que se relaciona com a imagem ideal de sua identidade (gerada numa África distante) e, ao mesmo tempo, a projeta como uma identidade fundada na história, ou seja, articulada a partir de negociações com outras identidades, em situação de diálogo e de conflito na sociedade brasileira. Uma identidade construída por referências culturais, históricas, pelo espírito de luta, pelo desejo de libertação física e espiritual.

Nesse jogo de identidades, a poesia afro-brasileira, segundo Eduardo de Assis Duarte (2011), promove um abalo na ideia de uma identidade nacional única e fixa. O que deve ser levado em conta é a existência não de uma, mas de múltiplas identidades, o que confirma a consideração feita por Hall (2005) em dizer que as nações modernas são constituídas heterogenicamente. Dessa maneira, referir-se aos negros e mestiços somente pela identidade de brasileiros pode funcionar como uma forma de ocultá-los enquanto indivíduos. O poema *Dançando negro*, de Éle Semog (2008), sugere uma leitura sob esta ótica:

> Quando eu danço
> Atabaques excitados,
> O meu corpo se esvaindo
> Em desejo de espaço,
> A minha pele negra
> Dominando o cosmo,
> Envolvendo o infinito, o som
> Criando outros êxtases...
> Não sou festa para os teus olhos
> de branco diante de um show!
> Quando eu danço há uma infusão dos elementos,
> sou razão.
> O meu corpo não é objeto,
> sou revolução.
> (SEMOG, 2008, p. 57).

Trata-se de um discurso identitário que se constrói na defensiva, em resposta à experiência de racismo cultural e de exclusão (HALL, 2005). Sendo o corpo "um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade" (WOODWARD, 2014, p. 15), há no poema um investimento numa representação positiva do corpo negro, que revoga o lugar de exotismo ou de mercadoria fixado pelo olhar ocidental. O corpo deixa de ser um simples objeto de atração para os olhos do sujeito branco; pelo contrário, é sintetizado como um lugar de revolução, pois reivindica uma nova forma de visão sobre ele, desajustando as intenções branqueadoras da sociedade brasileira pós-abolição.

A referida identidade nacional brasileira, em diferentes momentos da história, tem sido articulada no discurso literário, em detrimento da diversidade de identidades de que se compõe o país, constatando-se, nesse processo, a exclusão e opressão das identidades afrodescendentes. No Romantismo, o sentimento de nacionalismo, considerado num projeto político voltado para a independência em relação a Portugal, em que não havia espaço para se pensar na abolição da escravatura, muitos escritores adotaram o indígena como elemento símbolo de uma brasilidade, o que se efetivou, em textos literários da época, por meio de

idealizações que fogem ao que de fato o índio brasileiro representa. Ou seja, esses autores românticos não puderam, em suas obras, desvencilhar-se da atitude de desvalorização do afrodescendente, deixando transparecer a presença de uma ótica escravagista que não considerava o escravizado e seus descendentes como sujeitos portadores de uma identidade, sendo, neste sentido, algo impensável cogitá-los como símbolo da nação.

Após a abolição, no período modernista, outro momento em que se buscou, na literatura da elite dominante, construir um discurso voltado para a representação do que essencialmente era marca da nacionalidade brasileira, o negro, mais uma vez, é negligenciado. A revisão crítica do país proposta pelo Modernismo não conseguiu romper com o estado de exclusão do afrodescendente na construção da identidade nacional. Por exemplo, nos manifestos da época, como o da *Antropofagia*, do *Verde-amarelismo*, o que se tem é uma nova evocação do indígena, recorrendo-se à cena primitivista do país antes da colonização. A ideia da mestiçagem e do embranquecimento da sociedade brasileira pode ser notado em obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, sendo ilustrativa a passagem que mostra que a cor negra da pele do "herói" é lavada, propriamente dita. Poemas como *Essa nega fulô*, de Jorge de lima, ou contos como *Negrinha*, de Monteiro Lobato, são exemplos de como a ruptura modernista, "mesmo quando acolhe a herança deixada, no Brasil, pelos africanos, elabora representações em que o negro continua sendo falado, pois participa apenas como objeto do discurso que o configura enquanto elemento da descrição ideológica dos lugares sociais" (FONSECA, 2002, 194). Apesar de na superfície dos textos, o negro afastar-se dos espaços em que foram aprisionados e de a voz dos textos quererem-se distanciadas dos preconceitos, o que não raro se vê é um discurso literário que se compromete com a manutenção da diferença em espaços que asseguram a manutenção da estrutura social.

Muitos são os discursos que defendem essa ideia de uma identidade mestiça, a qual Kabengele Munanga (2008) refuta por ser, segundo ele, algo que não condiz com a realidade brasileira. Antes é uma forma de manter escamoteada a identidade étnica do negro, estando fortemente em consórcio com as ideologias do grupo étnico dominante, pois a procura pelo reconhecimento obriga o mulato identificar-se como branco, assimilando seus padrões, proporcionando o continuar do processo de embranquecimento. Munanga critica as ideias de Darcy Ribeiro que aponta em *O povo brasileiro* uma nova identidade étnico-racial, a de brasileiros, a qual resultou de opressão e repressão das identidades anteriores. Por seu turno, Munanga entende que o modelo sincrético, não democrático, construído pela pressão política e psicológica exercida pela elite dirigente, foi assimilacionista. Um modelo que

> tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional em construção, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica. Embora houvesse uma resistência cultural tanto dos povos indígenas como dos alienígenas que aqui vieram ou foram trazidos pela força, suas identidades foram inibidas de manifestar-se em oposição à chamada cultura nacional. Esta, inteligentemente, acabou por integrar as diversas resistências como símbolos da identidade nacional. Por outro lado, o processo de construção dessa identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma ideologia hegemônica baseada no ideal de branqueamento. Ideal esse perseguido individualmente pelos negros e seus descendentes mestiços para escapar aos efeitos da discriminação racial, o que teve como consequência a falta de unidade, de solidariedade e de tomada de uma consciência coletiva, enquanto segmentos politicamente excluídos da participação política e da distribuição equitativa do produto social. (MUNANGA, 2008, p. 95).

Diante disso, torna-se necessária, segundo Munanga, a construção de uma unidade dessas identidades excluídas, que, na perspectiva dos movimentos negros contemporâneos, serve para o resgate de sua cultura, do seu passado histórico negado e falsificado, da consciência de sua participação positiva na construção do Brasil, da cor da pele inferiorizada. Ou seja, da recuperação de sua negritude, na sua complexidade biológica, cultural e ontológica. (MUNANGA, 2008).

Todavia, em termos sociais, uma identidade afrodescendente não se estrutura como uma ilha, mas, sim, a partir das negociações e conflitos decorrentes dos contatos com outros projetos identitários (PEREIRA, 2010). Para tanto, o poeta deve ser capaz de perceber as armadilhas dos novos tempos:

> Ouço a moenda
> Dos novos senhores de escravos
> Com suas fezes de ouro
> Com seus corações de escarro
> (MARANHÃO, 2010, p. 287).

A “moenda”, que se faz presente no trecho acima, pode ser lida como a máquina moderna de exclusão social, que, por meio de novas práticas e discursos, herdeiros da velha máquina colonial e escravagista, segue, ininterruptamente, a moer os sonhos das minorias, a triturar as possibilidades de integração social, a solapar o desejo de valorização da diferença nas relações étnico-sociais.

3. 2 Memória e identidade no discurso poético afro-brasileiro: um lugar de resistência e ressignificações

Diante da ameaça de destruição que a passagem do tempo impõe sobre todo o tipo de existência, o ser humano vê na utilização da memória uma ilusão de poder tornar permanentes os acontecimentos de sua vida. Assim, o que foi vivido não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospecção, afirma o historiador francês Joël Candau (2012), o homem aprende a suportar a duração, juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá, talvez, ajudá-lo a encarar sua vida presente.

Dessa forma, a memória se configura como um forte mecanismo para o autoconhecimento, sendo fundamental para o que se chama identidade. A possibilidade de a memória ao mesmo tempo modelar o ser humano e por este também ser modelada "resume a dialética da memória e da identidade, posto que se conjugam, se nutrem, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa." (CANDAU, 2012, p. 16).

Na busca de construir sua identidade, o sujeito deve fazer um trabalho de reapropriação e negociação com o seu passado, para assim poder manter-se consciente de sua vida através das mudanças, crises e rupturas. Para não ter sua individualidade aniquilada, faz-se necessário que o sujeito tenha lembranças de si dentro de um contexto social. A memória, constata Joël Candau (2012), é a identidade em ação. Mas também se pode ter o sentimento de identidade ameaçado, perturbado e até mesmo arruinado quando diante de lembranças de traumas e tragédias, como a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto. Nesses casos, o esquecimento passa a ser necessariamente integrante, além das lembranças, do jogo da memória que vem fundar identidade. Outro exemplo disso, conforme o historiador supracitado, refere-se ao domínio da "identidade étnica", cuja completa assimilação dos indivíduos pode ser contestada pela sociedade que os acolhe, desde que o trabalho de esquecimento de suas origens não tenha se completado. Há aqui uma "deixa" para reflexão sobre a formação da mentalidade racista no mundo que faz questão de diferenciar o "outro" pelo pertencimento a uma origem cultural subalternizada pelo próprio discurso racista que a si próprio se elegeu como portador de uma cultura superior.

A identidade é uma demanda do presente. Assim, no processo memorial, essa identidade pode moldar predisposições que levam os indivíduos a incorporar certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais, dependendo da representação que se faz desta identidade no momento atual. O passado pode, nesse sentido, ser manipulado pelos desejos e motivações presentes.

De tal forma memória e identidade são dois conceitos tão imbricados um no outro que

> Não seria equivocado pensar memória e identidade como dois fenômenos distintos, um preexistente ao outro? Mesmo que ontológica e filogeneticamente a memória é necessariamente anterior em relação à identidade – essa última não é mais que representação ou estado adquirido, enquanto que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e a aparição da espécie humana –, torna-se difícil consentir sobre a preeminência de uma sobre a outra quando se considera o homem em sociedade. De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente. (CANDAU, 2012, p. 19).

Esse entrelace entre memória e identidade também é observado por outros estudiosos, como Michael Pollak (1992) que vê a memória como "um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si" (POLLAK, 1992, p. 204). Essas identidades, individual e coletiva, "cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre ou na angústia" (LE GOFF, 2003, p. 469) não podem, portanto, serem construídas sem se recorrer à memória.

Essa memória será individual quando constituída por acontecimentos vividos pessoalmente; e será coletiva quando constituída por acontecimentos "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer; acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo, que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não (POLLAK, 1992). Esses dois tipos de memória, todavia, nem sempre podem ser entendidos isoladamente, pois frequentemente a memória individual toma como referência pontos externos ao sujeito, apoiando-se num suporte relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica (HALBWACHS, 2003). Assim, o poeta, muitas vezes, em seu discurso permeado de ambivalências, consegue mesclar à suas memórias representadas como individuais, fatos outros ocorridos (ou não) socialmente, de acordo com as intenções do momento atual.

Conforme o professor e pesquisador Roland Walter (2009, p. 61), a evocação do passado pela memória é "uma das mais impressionantes características do discurso afrodescendente". Há, segundo este pesquisador, um esforço constante de escritores negros no sentido de efetivar uma reescritura da história. Esse esforço, que se dá desde a chegada do negro às Américas, busca legitimar uma visão da história que valorize o grupo social oprimido cuja imagem fora construído por uma ideologia pautada no desejo de dominação e subjugação. Em geral os negros foram senão testemunhas sem qualquer responsabilidade de

uma história feita por outros. Uma história que se produziu, como diz Eduard Glissant (2005), no contexto de choque, contradição, negação dolorosa e forças explosivas.

O problema da identidade se irrompe diante desse processo de reescritura da história num ambiente ainda com estruturas coloniais e altamente racializado. Ter uma identidade, afirma Walter (2009), significa ter uma história inscrita numa terra. Por outro lado, ter uma história imposta contra a vontade, sem poder inscrevê-la na terra enquanto seu dono, significa ter uma não-identidade. Assumindo o lugar de sujeito no texto literário, o escritor negro fará uso da memória para demarcar seu espaço e sua identidade:

> É na literatura enquanto espaço mnemônico que os autores negros recriam os mitos necessários para se enraizar como sujeitos autóctones. A reapropriação do espaço da memória, portanto, possibilita a colocação do afrodescendente na sua própria história. A renomeação de seu lugar e da história significa reconstruir sua identidade, tomar posse de sua cultura; significa, em última análise, resistir a uma violência epistêmica que continua até o presente. (WALTER, 2009, p. 63).

Essa resistência discursiva e mnemônica presente em textos de escritores negros pode ser vista como um trabalho estratégico de ressemantização e retificação histórica, uma busca de preenchimento de vazios históricos. A memória passa a ser a principal base "desta resistência discursiva que tem como objetivo 'desenhar um mapa [...] de uma geografia crítica'" (WALTER, 2009, p. 64).

O poeta afrodescendente, assim, pode exercer, por meio de sua escrita, a função de *griot*, como mostra Elio Ferreira de Souza (2006, p.128-129), pois se abastece da memória para construir as imagens do passado, buscando preservar determinados valores que devem ser vistos como formas de identificação do grupo social a que pertence. Nessa figura de guardião de memórias, ele se efetiva como um elo entre passado, presente e futuro. E nesta posição privilegiada ocupada perante o grupo de que se faz representante, seu discurso busca orientar a coletividade por meio de sua capacidade de apresentar com maior intensidade as realidades dos ancestrais, pondo-as em constante diálogo com as realidades atuais de sua tribo. Serve de exemplo deste aspecto do discurso poético afro-brasileiro o poema *História para ninar Cassul-Buanga*, de Nei Lopes (1996):

> Um dia, Cassul-Buanga, alguns chegaram:
> A pólvora no peito, uma bússola nos olhos
> As caras inóspitas vestida de papel.
>
> Vieram numa nau de velas caras,
> Bordadas de Cifrões.
> Suas mãos eram de ferro
> E falavam um dialeto

De medo e ignorância.
E fomos.
Amontoados, confundidos, fundidos, estupefatos
Nossas dignidades eram dadas mar atrás
Aos peixes.
Chegamos:
Nosso suor foi o doce sumo de suas canas
- nós bagaços
Nosso sangue eram as gotas de seu café
Nós borras pretas.
Nossas carapinhas eram nuvens de algodão,
Brancas,
Como nossas negras dignidades
Dadas aos peixes.
Nossas mãos eram sua mão-de-obra
Mas vivemos, Cassul! E cantamos um blue!
E na roda um samba
De roda
Dançamos.
Nossos corpos tensos

Nossos corpos densos
Venceram quase todas as competições.
Nossos poemas formaram um grande rio.
E amamos e nos demos.
E nos demos e amamos.
E de nós fez-se um mundo.

Hoje, Cassul, nossas mulheres
– os negros ventres de veludo –
Manufaturam, de paina, de fiana
Os travesseiros
Onde nossos filhos,
Meninos como você, Cassul-Buanga,
Hão de sonhar um sonho tão bonito...
Porque Zâmbi mandou. E está escrito.
(LOPES, 1996, p. 34-35).

Percebe-se, a partir do poema, que, com seu discurso memorialístico, o poeta afrodescendente não se presta a evocar o passado de maneira objetiva, mas a partir de uma demanda do presente. Portanto, é um discurso que se caracteriza pelo desejo de intervir nas imagens do passado construídas pela história oficial que, como já se frisou, renega os valores culturais do negro, representa o negro como um derrotado, um vilão, um inimigo. É um discurso que pretende trazer novas possibilidades de interpretação dos acontecimentos históricos que surgem na tessitura literária prenhe de uma verdade artisticamente arquitetada. Nesse sentido, a questão da busca da identidade para o negro, conforme Bernd (1987, p. 42), deverá passar por uma "rememorização": de um lado, cultivar as tradições africanas (memória coletiva) e, de outro, propor uma releitura da História e a reversão do binômio em que civilização é associada ao mundo branco e barbárie ao mundo negro. O poema de Nei Lopes tem esse caráter de incutir na mente dos mais novos uma versão outra da história,

desmumificando-a, mostrando o negro como um vencedor, digno de ser objeto de identificação para as novas gerações.

O texto poético de autoria afrodescendente pode funcionar, desta forma, como um veículo de reivindicação de uma memória silenciada pela falta de registro que, caso existisse, serviria de prova de diversos atos de injustiças cometidos contra o sujeito escravizado no Brasil. No curto poema, da paulista Sônia Fátima (2008), intitulado *Passado histórico*, há essa reivindicação acompanhado de um forte sentimento de solidariedade:

> Do açoite
> da mulata erótica
> da negra boa de eito
> e de cama
> (nenhum registro)
> (FÁTIMA, 2008, p. 118).

Numa linguagem enxuta e concentrada, o poema busca conduzir o leitor a revisitar uma memória histórica que não é compartilhada pela memória oficial, já que esta é manipulada por uma ideologia que estrategicamente se esforça em apagar um passado de culpas. A ausência de registro das diversas formas de violência, aceitas como natural no sistema escravagista, é denunciada no poema a partir de uma perspectiva crítica de um eu-lírico que fala do lugar da memória do trauma de que o grupo, a que se mostra pertencer, se ressente. Aos afrodescendentes não é dado ter acesso a seu passado histórico, porém, por meio de uma memória vivida por tabela, o *griot* contemporâneo assume o papel de tirar do esquecimento esses momentos doloridos da história do negro no Brasil. O eu-lírico dá ênfase aos dramas vivenciados pelo sujeito negro feminino, cujas violências físicas e psicológicas sofridas no período da escravidão são evocadas por um sentimento de indignação, ao tempo que se faz perceber uma solidariedade provinda da identificação de gênero do eu-lírico.

Trata-se de um poema imbuído de uma memória étnica que evoca a relação dinâmica entre a identidade individual e coletiva na interface temporal, espacial e cultural de uma sociedade. Isso porque na literatura afro-brasileira contemporânea, "essa memória é muitas vezes utilizada como um artifício contra-hegemônico de retificação histórica, de 'insurreição do saber subjugado' que revela aqueles elementos que foram esquecidos ou falsificados" (WALTER, 2009, p. 68). O desejo do eu-lírico é de reinscrição do passado no presente a partir de uma perspectiva afrodescendente. Neste poema, tem-se um caso de memória forjada, uma força insurgente, configurando-se como um signo de Ogum, o orixá guerreiro: uma memória-arma de combate contra o esquecimento sistematizado. Relembrar a dor vivida pelo

povo negro e pela mulher negra em particular, neste caso, é abonar o texto poético de um *status* que vai além de um mero espaço de contemplação estética, num posicionamento que faz refletir sobre o que é e o que não é importante lembrar num país como o Brasil, em termos de relações étnicas.

Há no poema a consciência de que é na memória onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procurando salvar o passado para servir o presente e o futuro, devendo-se, como diz Le Goff (2003, p. 471), "trabalhar de forma que a memória coletiva sirva à libertação e não para a servidão dos homens." Uma consciência de que a poesia também é um espaço onde se trava uma disputa sobre o controle da memória, já que se tornar senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003).

Mas, é de esquecimentos e de lembranças que a memória humana é feita. Não se tem total controle sobre ela. Refletindo sobre o tema, em sua tese de doutoramento, o professor Elio Ferreira de Souza (2006) utiliza-se da imagem do rio para discorrer sobre o aspecto escorregadio da memória, um rio que flui lado a lado com a identidade cultural.

> A memória é como as águas de um rio em movimento. Águas que correm sobre o leito de um rio. Aumenta de volume e se renova ao se juntar ao fluxo das águas de outros rios. A recuperação total da memória é praticamente impossível. Essa imagem do passado é escorregadia, se esgueira entre os intervalos do tempo, nos labirintos das lembranças não evocadas, em que é negligenciada a celebração dos ritos fundamentais à conexão do antigo e do novo. Memória e identidade cultural andam lado a lado, percorrem caminhos que se bifurcam numa encruzilhada de lendas, mitos, memórias, fatos históricos, experiências individuais ou coletivas. (SOUZA, 2006, p. 316).

Se assim como um "rio" é a memória, o poeta pode ser visto por meio da figura de um pescador que habilmente lança sobre as águas do passado o anzol que fisga lembranças, as quais podem ser acolhidas ou devolvidas ao rio. Ou seja, o poeta seleciona as imagens do passado que melhor possam servir para a sua necessidade presente, principalmente quando se trata da necessidade de construir o seu perfil identitário.

No poema *Aboio*, de Salgado Maranhão (2010), o sujeito lírico pesca no rio da memória individual, com o anzol de um discurso que dialoga com o presente, com o intuito de fisgar "um repertório de causas, explicações e justificativas que lhe permitem criar o seu mito pessoal de individualidade única e singular" (BRITTO, 2000, p. 125). Eis o poema:

Quem olha na minha cara
Já sabe de onde eu vim
Pela moldura do rosto
E a pele de amendoim
Só não conhece os verões
Que trago dentro de mim

A vida desde pequeno
Sempre cavei no meu chão
Da raiz da planta ao fruto
Fazendo calos na mão
Eu aprendi matemática
Descaroçando algodão

Carcarás, aboios, lendas
São minha história e destino
Tudo que a vida me deu
É tudo que agora ensino
Na quebrada do tambor
Eu sou velho e sou menino
(MARANHÃO, 2010, p. 314)

O poema, estruturado em três sextilhas, com versos metrificados em redondilha maior, além do próprio título, traz a marca do ritmo que remete à cultura oral dos aboios do vaqueiro do sertão nordestino. Os aboios são cantos emitidos em louvor à vida no trato com o gado, uma forma de revelar estados de alma daquele que o entoa. É um canto de trabalho – *work songs* – de que trata o afroamericano W. E. Du Bois (2004). O eu lírico constrói um perfil que ora se perfaz por meio de características externas (“a moldura do rosto”, “a pele de amendoim”), ora por aspectos internos (“os verões/ que trago dentro de mim”, “eu sou velho e sou menino”). Esse jogo entre o que são marcas visíveis e invisíveis da identidade do sujeito que se expressa no texto serve de impulso para a construção do poema, que é assegurada pela memória individual. O quadro que vai sendo retratado, principalmente na segunda estrofe, é sustentado pela evocação de um passado que justifica toda uma maneira de ser e de se reconhecer. O eu lírico seleciona momentos de sua trajetória para serem utilizados como símbolos de sua diferença cultural. A ligação com a terra, cujo cultivo lhe trouxe um aprendizado para a vida (“eu aprendi matemática/ descaroçando algodão”). Esse cultivo da terra se insere como um legado das habilidades de seus ancestrais, tanto em solo africano como em solo brasileiro, já que fora a atividade agrícola um dos principais serviços a que foram obrigados realizar os povos negros trazidos para o país, sendo que já a praticavam em sua terra de origem.

A terceira estrofe é o momento em que o eu lírico se diz portador de uma identidade irrigada pela cultura oral, pelos “aboios” dos vaqueiros, pelas “lendas” dos mais velhos. O uso do termo “carcarás” possibilita uma relação intertextual com a composição musical do

também maranhense João do Vale, que atribui ao pássaro a simbologia da resistência, por saber em meio à adversidade encontrar formas de sobrevivência. São estas vivências que formam um legado de que o eu-lírico se nutre no diálogo com as novas gerações ("tudo que a vida me deu/ é tudo o que agora ensino"). O poema termina construindo a imagem de um sujeito que se move, como um pêndulo, entre o passado e o presente ("eu sou velho e sou menino"), num movimento que revela um pertencimento cultural regido pela metáfora do tambor, que, segundo Elio Ferreira de Souza (2006) simboliza a energia sagrada do povo negro, elemento da diferença cultural.

Vê-se, assim, nessa relação do homem com a temporalidade, que a memória possui um papel significativo, posto que, por meio deste mecanismo, torna-se possível um movimento dialógico entre passado, presente e futuro, o que faz da memória um poderoso instrumento sobre o qual a consciência humana busca ter controle, para tê-lo à disposição para diferentes funções, tanto no nível pessoal como no coletivo. Dessa forma, o ato de rememorar é fruto de uma necessidade do momento presente, pois, segundo Maurice Halbwachs (2003), lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. Não é, portanto, o evento lembrado a principal questão, mas o motivo da evocação do passado. O desejo de ter consciência e conhecimento de si é um desses motivadores das lembranças, pois, conforme Joël Candau, "sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece." (CANDAU, 2012, p. 59).

Essa necessidade de revisitar o passado pode se fazer mais forte entre sujeitos ou comunidades, cujas angústias do presente possuem raízes num momento histórico anterior, como é o caso do sujeito afrodescendente, que carrega consigo a memória de acontecimentos (a escravidão é o mais grave) que marcam profundamente sua vida psíquica e social. Diante desse quadro, como afirma Roland Walter (2009, p. 67), a memória torna-se um lugar onde são travadas batalhas sobre lembranças individuais e coletivas, bem como sobre seus significados. E como se trata de um sujeito com história fragmentada, a memória do afrodescendente muitas vezes é auxiliada pela imaginação, com o intuito de recuperar um passado distorcido, para, assim, poder reconstruir sua identidade.

3. 3 Salgado Maranhão: vida, obra e fortuna crítica

Salgado Maranhão é o nome artístico de José Salgado Santos. Poeta maranhense nascido em 1953, no povoado Cana Brava das Moças, município de Caxias. A sua trajetória de vida é marcada pela superação de situações adversas e pelo enorme comprometimento com a poesia. Filho de Raimunda Salgado dos Santos, descendente de escravos camponeses, e do comerciante Moacyr dos Santos Costa, tendo sido ela a responsável pela sua criação e educação. Com seus irmãos e sua mãe morou em diferentes regiões rurais do estado maranhense, tendo, desde cedo, que trabalhar na lavoura, atividade que, segundo o próprio autor, em entrevista concedida a este pesquisador[1], era praticamente a única alternativa que tinham os moradores dos lugares onde viveu até os seus quatorze anos. Por conta disso, até essa idade, Salgado não teve acesso à escola. Não sabia ler, mas sabia cultivar os campos. Essa vida de camponês é retratada pelo poeta no poema *Autorretrato*:

> Passei a infância
> Correndo atrás do sol,
> Pés descalços pelos matagais
> Por entre cascavéis e beija-flores.
> Cedo aprendi o milagre
> Das sementes: minha mãe
> Abria a terra
> E eu semeava os milharais,
> Os campos e as colheitas.
>
> – vim crescendo com a sarça hostil
> Sob a memória de crânios
> Sem nome.
>
> Quanto à poesia,
> Foi se alojando aos poucos
> Nos latifúndios do coração,
> E se tenho as mãos
> Especializadas na confeitaria
> Das palavras,
> Vem da herança natural do ofício
> De criar e engravidar as plantas.
> (MARANHÃO, 2010, p. 53).

Como se percebe no poema, foi num ambiente rural de cultura iletrada, onde só havia a perspectiva do cultivo da terra, que começou a se plasmar no menino José Salgado a vocação para a atividade de poeta. O espírito sensível de poeta já fruía não só uma vida de dificuldades, mas também uma vida de contato com natureza e com a cultura popular, como a literatura de cordel. Segundo o próprio Salgado, esse universo vivenciado por ele na infância e na adolescência, em regiões rurais maranhenses, se instalou de tal forma em sua memória

[1] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

afetiva que viria servir como um manancial frequentemente revisitado no traçado de seus poemas.

Em busca de estudos e de uma vida diferente da que tinha no Maranhão, migrou, no ano de 1968, juntamente com os irmãos e a mãe, para a cidade de Teresina, onde morou até 1973. Nesta cidade, para garantir a sobrevivência, trabalhou em diversas atividades terciárias, dentre as quais, como vendedor ambulante de fotografias ampliadas e quadros de santo. Após se alfabetizar, torna-se um leitor voraz e curioso. Em suas andanças pelas ruas da cidade como vendendo, descobriu a o caminho da Biblioteca Municipal Anísio Brito, onde hoje funciona o Arquivo da cidade, e imediatamente se encantou pela poesia escrita de clássicos da poesia. Nesta cidade conquistou amizades de pessoas que contribuíram para o aprofundamento no universo da literatura, como Cineas Santos, Menezes e Morais, dentre outros, que lhe emprestavam livros e com quem conversava sobre o que lia. Trabalhando em um dos jornais da capital piauiense, teve a oportunidade de entrevistar Torquato Neto, uma das mentes inteiradas do movimento tropicalista, que reconhecendo o talento e o entusiasmo do jovem maranhense, além de transmitir algumas visões sobre a literatura feita no Brasil até aquele momento, foi quem propôs a Salgado ir para o Rio de Janeiro, e a dotar como sobrenome o nome de seu estado de origem.

Com o nome sugerido pelo piauiense Torquato, o jovem maranhense, em 1973, foi para o Rio de Janeiro, cidade onde mora até hoje. Aí também, rapidamente, fez contatos com vários artistas e pessoas ligadas a diferentes movimentos. Cursou Comunicação Social na PUC e Letras na Santa Úrsula, mas não concluiu nenhum dos dois. Interessou-se pela filosofia oriental, tornando-se terapeuta de Shiatso e praticante do Zen.

No Rio de Janeiro também construiu e vem construindo uma história de militância negra. É um dos fundadores, em 1973, do Centro de Culturas Afrosiáticas, e que depois se transformou em IPCNs (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras), para cujas atividades Salgado sempre é convidado e para as quais, segundo ele próprio, está sempre disponível. Também foi integrante do Grupo Negrícia, grupo carioca bastante atuante no debate sobre literatura e cultura negra, principalmente nos anos de 1984 a 1992. Um grupo que, além de Salgado, contou com a participação de Éle Semog, Deley de Acari, Conceição Evaristo, dentre outros nomes importantes da literatura afro-brasileira contemporânea. Essa militância, acontecida num dos momentos de maior efervescência das discussões sobre o negro no Brasil, repercutiu e ainda repercute na produção poética deste autor.

Seus primeiros poemas foram editados na antologia *Ebulição da Escrivatura: treze poetas impossíveis* (Civilização brasileira, 1978), organizada pelo próprio poeta, com Sérgio

Natureza e Antonio Carlos Miguel. Daí em diante, vem publicando seus livros individualmente, os quais são: *Aboio ou a saga do nordestino em busca da terra prometida* (Corisco, 1984), *Punhos da serpente* (Achiamé, 1989), *Palávora* (7Letras, 1995), *O beijo da fera* (7Letras, 1996), *Mural de ventos* (José Olympio, 1998), *Sol sanguíneo* (Imago, 2002), *Solo de gaveta* (Sescrio. Som, 2005), *A pelagem da tigra* (Booklink2009), *A cor da palavra* (Imago/ Fundação Biblioteca Nacional, 2010), *O mapa da tribo* (7Letras, 2013) e *Ópera de nãos* (7Letras, 2015).

A consagração como poeta tem vindo por meio da conquista de importantes prêmios, como o Prêmio Ribeiro Couto, da União Brasileira de Escritores, em 1998, com o livro *O beijo da fera*, o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro em 1999, com o livro *Mural de ventos*, o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, com o *A cor da palavra*, em 2011 e o Prêmio Pen Clube de poesia, em 2014, com *O mapa da tribo*. Além de premiada, sua poesia já foi traduzida para o inglês, italiano, francês, alemão, sueco, hebraico, japonês e esperanto. Dentre essas traduções, destaca-se a que foi feita para o inglês, do livro *Sol sanguíneo*, pelo norteamericano Alexis Levitin (tradutor de obras de Clarice Lispector, dentre outros importantes escritores de língua portuguesa), com o título *Blood of the sun*, em 2012. Pode citar, como um dos impactos dessa tradução, o fato de Salgado Maranhão ter sido convidado para proferir palestras e divulgar sua obra em mais de cinquenta universidades dos Estados Unidos no mesmo que saiu a tradução.

Paralelamente à atividade de poeta, Salgado Maranhão, destaca-se na área da música, como compositor e letrista, possuindo gravações e parcerias com figuras renomadas da Música Popular Brasileira, como Ivan Lins, Dominguinhos, Zizi Possi, Xangai, Ney Matogrosso, Alcione, Paulinho da Viola, Elba Ramalho, dentre outros. É o autor da canção tema da peça *Curral das Maravilhas*, de Jonas Bloch, encenada no teatro Glauce Rocha, em 1979 e do filme *Boi de Prata*, de Augusto Ribeiro Júnior, produção da Embrafilme, 1980. Uma parte significativa de suas composições musicais está reunida no CD *Amorágio*, de 2012 (ver em ANEXO C), produzido por Zé Américo Bastos, sendo o segundo CD do Projeto Poetas da Canção, criado e coordenado por Sérgio Natureza, com o selo SESCRIO. SOM. Este CD contem sete faixas, sendo que a primeira e a última trazem os poemas *Farra* e *A pelagem da tigra*, respectivamente, declamados na voz do poeta; as demais faixas trazem as seguintes composições e intérpretes: *Rapsódia* (Elba Ramalho), *Caminhos de sol* (Rita Ribeiro), *Revela* (Selma Reis), *Recato* (Paulinho da Viola), *Trem da consciência* (Zeca Baleiro), *Ave cigana* (Dominguinhos), *Voo* livre (Zé Renato), *Diamante bruto* (Alcione),

Feito passarinho (Amélia Rabelo), *Do princípio ao sem-fim* (Sandra Duailibe) e *Amorágio* (Ivan Lins).

Atualmente, Salgado Maranhão vive de fazer poesia, de fazer conferências sobre literatura. Contribui como consultor cultural para o Salão do Livro do Piauí (SALIPI). Mas é como poeta que ele tem maior visibilidade na cena cultural brasileira. Um poeta que vem conquistando a admiração e o respeito de estudiosos da literatura no país e no estrangeiro.

De acordo com Hidelberto Barbosa Filho (2004), Salgado Maranhão é um poeta que consegue lograr resultados de forte impacto existencial e estético por conta da propriedade vocabular, da precisão verbal e substantiva, do emprego incomum de certos atributos, no traçar do ritmo, da imagem e da ideia que se evidenciam na desenvoltura estilística do autor. Barbosa Filho (2004) convence-se que a poesia de Salgado Maranhão pode se posta ao lado das melhores vozes da lírica brasileira contemporânea, vendo-o como uma poesia pensada, madura, rica e densa, "densa sobretudo na sua atônita semântica de espantos e maravilhas" (BARBOSA FILHO, 2004, p. 79). O crítico afirma ainda que a poesia de Salgado é um território de dupla face, ambivalente, "em que a realidade dita convoca sempre, em *ostinato rigor*, a consciência vigilante deste dizer." (BARBOSA FILHO, 2004, p. 81).

A obra de Salgado Maranhão é reconhecida pelo rigor de sua composição. Isto sendo, Moraes e Pereira (2009) observam que a estruturação e a composição poética de Salgado Maranhão partem de uma disciplinada e contemplativa organização interior, posto que nessa poética associam-se elementos tão díspares entre si, em permanente estado de tensão, o que demanda do poeta não só uma constante atenção sobre o objeto trabalhado – a palavra – mas também uma impassível tranquilidade das sensações. Trata-se, desta maneira, de uma obra marcada pela presença e a convergência de variadas tendências estéticas e culturais, que se relacionam para formar um todo poético, permeado por tensões oriundas do campo estético e social no qual atua o poeta. Aspectos da filosofia oriental, questões referentes à afrodescendência e a discussão acerca da articulação do discurso poético (metalinguagem) se entrecruzam na obra desse autor, tendo como suporte o rigor da composição textual.

Moraes e Pereira (2009) destacam que se trata de uma poesia que revela uma mescla de traço apolíneo e dionisíaco, podendo-se perceber que

> as variadas temáticas trabalhadas por Salgado Maranhão, algumas de aspecto dionisíaco (que segundo a concepção de Nietzsche é o estado de embriaguez e confusão presente na alma humana e na gênese artística) - a erotização da mulher, a transgressão da palavra e a não conformação com alguns aspectos sociais que atuam sobre o afrodescendente na sociedade brasileira - e outras de aspecto apolíneo (definido por Nietzsche como o aspecto oposto e também complementar do

> dionisíaco; é o estado de ordem e razão que também atua no interior humano e na criação artística) - o consciente lavor poético e a contemplação e disciplina oriental - são brilhantemente reunidas e esteticamente trabalhadas. Tem-se, dessa forma, a união do apolíneo e o dionisíaco, união que, segundo Nietzsche, engendra e define as maiores obras de arte. (MORAES; PEREIRA, 2009).

Luís Fernando Valente (2010), professor de literatura da Brown University, também reconhece o rigor formal da poesia de Salgado, enfatizando o traço apolíneo desta produção. Para este crítico, o poeta pertence a uma linhagem de autores que trabalham a linguagem poética de forma apolínea, dentre os quais estão Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Mário Faustino. O traço apolíneo, segundo o crítico, está no fato de Salgado ser um permanente contemplador do seu próprio ato criativo, como quem busca um estado de tranquilidade, imprimindo a ordem sobre o caos, postando-se diante da palavra, nunca com ingenuidade, mas "com a lucidez que caracteriza toda a obra do autor" (VALENTE, 2010, p. 466). Entretanto, ressalva o crítico:

> essa preocupação com a forma não resulta na aridez parnasiana da chamada 'arte pela arte'. Pelo contrário, a poesia de Salgado Maranhão se origina do engajamento com o quotidiano, da aceitabilidade agônica da materialidade do corpo e de uma profunda consciência da fugacidade do tempo, da precariedade da existência e da inevitabilidade da história. Desta maneira, podemos caracterizar a poesia de Salgado Maranhão como apolínea não somente no sentido corrente de sobriedade e disciplina, mas também no sentido mais profundo que Friedrich Nietzsche empresta a esse termo. (VALENTE, 2010, p. 461).

Edimilson de Almeida Pereira (2011) observa que a preocupação com a linguagem se constitui um dos elementos marcantes na poética de Salgado Maranhão. O poeta busca incessantemente o modo mais adequado de falar sobre o mundo, que, para Salgado, é o modo mais intenso. Dessa forma sobressai-se a metalinguagem como uma tônica que atravessa toda a sua obra:

> É na linguagem e através dela, que o poeta enfrenta os seus enigmas do mundo. Essa *ars combinatória* faz com que a poética do autor se equilibre – de maneira tensa e intensa – entre o lirismo e a reflexão sobre o ato criador, entre os afetos individuais e a denúncia das desigualdades sociais. A medida dessa *ars combinatória* vem a ser, portanto a busca constante de um modo de falar e de sentir que ultrapassa os dogmatismos de gênero e de estilo, de formas e de conteúdos. Daí a liberdade que caracteriza essa poética. Mas, deve-se dizer, trata-se de uma liberdade conquistada, pois é fruto da dedicação do poeta ao seu oficio e ao seu tempo, de sua entrega às próprias perguntas e, sobretudo, de sua disponibilidade para escutar o outro. (PEREIRA, 2011, p. 147-148).

Pereira (2011) destaca, também, na obra do poeta maranhense a presença de um diálogo com diferentes poéticas e matrizes culturais. Um diálogo que "escapa à esfera das

meras influências para se converter num procedimento de aprendizado que o poeta faz de si mesmo e do mundo, segundo o seu modo de percebê-lo" (PEREIRA, 2011, p. 148). Decorre daí, segundo o crítico, uma poética que não renega a historicidade e os embates sociais, mas que, simultaneamente, investe no trabalho criterioso com a palavra.

O exercício da metalinguagem, apontado por Pereira como um dos principais acentos da poética salgadomaranhense, é frisado por Claudicélio Rodrigues da Silva (2013) da seguinte forma:

> Na elogiada e premiada poesia de Salgado Maranhão é recorrente a presença da metalinguagem, como se revelasse uma ânsia pela compreensão dessa atividade criadora. Reflexões sobre o poema, o verso, o verbo, o tema e o próprio poeta figuram na sua obra, contribuindo, assim, para que percebamos como o autor concebe e define o poético. Este exercício nos deve servir como uma teoria da poesia, não se preocupando com explicações comuns, mas conduzindo-nos, leitores, à questão 'Que coisa é a poesia?'. (SILVA, 2013, p. 30).

A intimidade do poeta caxiense com a linguagem é ressaltada por Ítalo Meneghetti (2013), apontando a existência de uma sensualidade no modo como o poeta trata a palavra. No seu estudo, Meneghetti faz uma intensa analogia entre o fazer poético de Salgado e o próprio ato amoroso:

> A palavra, em Salgado Maranhão, explode em fractais expelindo sentidos e significados nas diversas dimensões do poema e este alcança nas mãos do poeta a corporeidade curvilínea do sensualismo semântico, trabalhado e buscado à exaustão, num corpo a corpo com a palavra, feito de suor e prazer.
> Para o poeta Salgado Maranhão a palavra é uma amante de curvilíneo corpo a lhe seduzir permanentemente a explorar e percorrer as suas íntimas zonas erógenas do léxico, plenas de instigante semântica, sem a menor pressa em deixá-la, ao contrário; em Salgado, entre as suas sensíveis e hábeis mãos de massoterapeuta e a palavra, um lúdico jogo de puro prazer é estabelecido no fluir e fruir de prolongadas preliminares, livres da pressão do tempo, para que a palavra possa se mostrar e se dar por inteira, em seu desnudamento e excitação semântica ao poeta.
> Salgado não mede esforços nesse coito com a palavra. Empreende uma tântrica jornada com esta. Sonda os seus significados num verdadeiro rito de semântica passagem. Quando então a palavra é louvada em seu másculo altar de bardo, na condição de deusa-mãe, senhora de todo sentido e expressão, a que o poeta deve, simplesmente, reverenciar... , servindo-a com o melhor de si, para que a mesma possa chegar ao percussivo êxtase, em sua explosão de sentidos e significados no poema. (MENEGHETTI, 2013, p. 72)

Desde a participação na coletânea *Ebulição da escrivatura* (1978), em que Salgado estreia em livro, já pode ser encontrado, conforme Iracy de Sousa (2013)

> [...] o espírito criador do poeta, disposto a reverenciar as ilusões do mundo que é o mistério da sua arte e se lançar por caminhos sinuosos, evidenciando o seu engajamento com o cotidiano vivido na dimensão, ao mesmo tempo escura e

> vibrante do corpo. Pois, o centro do seu interesse é o próprio ser, enquanto pensamento e linguagem. Encontraremos uma vinculação de um sujeito poético alicerçado numa relação de complementaridade entre as imagens coletadas pela memória advinda da experiência muda em tenra idade e as impressões alardeadas do presente. Vertentes que serão amadurecidas no decorrer da sua obra, mas que já se encontravam nos seus primeiros versos. (SOUZA, 2013)

A crítica bastante empática à produção poética de Salgado Maranhão já o aponta como "um dos poetas altamente representativos da poesia brasileira contemporânea" (PROENÇA FILHO, 2013, p. 11). O que também é reconhecido pelo também maranhense e poeta Ferreira Gullar, que afirma:

> Salgado Maranhão é um dos mais brilhantes poetas de sua geração e possui um trabalho de linguagem muito especial. 'Sinergia' é a palavra que define sua poesia. Uma poesia da palavra, muito embora não ignore o real, pois o traduz em fonemas e aliterações. Que não hesita em ir além da lógica do discurso (ou do enlace com o plausível) se o resultado é o impacto vocabular e o inusitado da fala. (GULLAR, 2013, p. 100).

Atribui-se a Salgado Maranhão a qualidade de poeta consciente diante do seu ato de criar poesia, como se percebe nas palavras de Jorge Wanderley:

> Salgado Maranhão alcança patamares importantes da expressão poética: pelo tom ático, elevado, do mais indiscutível *sermo nobilis* e também pela notável consciência artesanal da palavra. É raro que essas coisas andem juntas, porque o mais frequente é que o tom elevado do discurso esteja sempre associado a barroquismos, que podem afrouxar as falas, deixando enxundioso o que se expressaria melhor na magreza. Aqui não; a palavra, na poesia de Salgado Maranhão, olha para suas companheiras, dialoga com suas anatomias de vizinhanças, no interior mesmo de um discurso nobre e atento a sua elegante e marcada altitude. (WANDERLEY, 2013, p. 100).

Abordando a poesia salgadomaranhense sob uma perspectiva da afrodescendência, Carvalho e Souza (2014) apontam, em vários momentos da obra do autor, uma feição afrodescendente, que, "contextualizada numa sociedade marcada pelo trauma da escravidão e da colonização, apresenta-se como uma voz alforriada, em que o apuro da construção verbal se conjuga a uma perspectiva afroidentificada" (CARVALHO; SOUZA, 2014, p. 56). Nos poemas de Salgado, que tematizam a experiência do negro na sociedade brasileira, conforme Carvalho e Sousa, o sujeito poético assume um pertencimento a uma realidade sociocultural afrodescendente e que faz ecoar um discurso permeado de sentidos favoráveis à valorização do universo cultural negro, numa postura de resistência e de denúncia contra a marginalização histórica.

Salgado Maranhão é um nome atualmente prestigiado pela crítica de um modo geral e bem aceito nos meios editoriais de grande circulação, no entanto, segundo informa Almeida

Filho (1987), nem sempre foi assim, pois Salgado, nos anos iniciais da década de 1980, enfrentava "os preconceitos e o capitalismo selvagem das editoras". (ALMEIDA FILHO, 1987, p. 46). Sendo, hoje, uma grife da poesia nacional, a vertente afro-brasileira do poeta não ocupa a atenção da maioria dos estudiosos, pois, como se faz notar neste estudo, o destaque maior é dado para o *modus operandus* de sua obra. No entanto a poesia deste maranhense não se faz importante apenas pela forma, mas também pela reverberação de problemas da coletividade, atuando, muitas vezes, como uma voz a expressar as queixas de indivíduos e grupos cuja voz historicamente tem sido abafada no texto literário e fora dele.

No poema abaixo, a vertente afro-brasileira de Salgado se manifesta por meio de uma voz poética que ressignifica aspectos da história e do cotidiano do negro brasileiro, sem deixar de ser um discurso rico de recursos poéticos:

Negro soul

sou um negro,
orgulhosamente bem-nascido
à sombra dos palmares,
da grandemocracia
racial
ocidental
tropical.

sou bem um *outdoor*
de preto
com a cara pro luar
inflando a percussão
do peito
feito um anjo feliz.

sou mais que um quadro-negro
atrás de um giz: um livre livro.
e sangue de outras sagas;
e brilho de outros breus:
quanto mais me matam
mais eu sobrevivo.

(negro é feito cana no moedor,
sofre e tira mel da própria dor.)

vou tocando passos,
vou tocando ginga,
vou tocando, vou
a deitar sangue
nos cruzamentos,
colorindo a palidez
dos que não têm cor.

sou um negro,
rigorosamente um negro,
à sombra dos palmares
da grandemagogia

racial
ocidental
Tropicálice!
(MARANHÃO, 2010, p. 25)

No poema em foco, verifica-se uma poesia que dialoga com a experiência do ser negro num país em que estudiosos como Gilberto Freire foram capazes de defender a existência de uma *democracia racial*. No poema essa "democracia" é tratada com ironia, chegando a ser contundente, ao se fazer a substituição, na última estrofe, do termo "grandemocracia" por "grandemagogia". Durante todo o poema, aliás, o que se constata é o desejo de construção de uma identidade afrodescendente a partir de uma visão positiva e sob o signo da resistência aos estereótipos secularmente incutidos na mentalidade nacional.

É nítida a intenção do sujeito poético de afirmar uma identidade afrodescendente: "sou um negro/ orgulhosamente bem nascido". Sendo um dos três pilares definidores do ideal da negritude, "a identidade consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer, cabeça erguida: sou negro." (MUNANGA, 1986, p. 44). Dessa forma, o que se busca com tal afirmação é ressignificar o termo *negro*, despojando-o de toda a carga negativa, revelando, assim, a assunção do orgulho de pertencer a este segmento da sociedade brasileira.

Trata-se de um poema em que a palavra é utilizada com o compromisso político de inscrever uma nova ordem, desautorizando, por meio da ironia, o discurso da democracia racial que nega a existência do racismo no Brasil. A ideia de resistência é poeticamente sintetizada nos versos "quanto mais me matam/ mas eu sobrevivo", podendo funcionar como um contradiscurso ao discurso oficial que propaga que o sujeito afrodescendente se fez passivo diante do regime escravagista no Brasil. O poema de Salgado representa a resistência sobre um novo formato: pela palavra do negro que maneja a escrita e dela faz seu instrumento de luta. Por meio da arte poética, o autor constrói um quilombo verbal. Ao escrever poesia, o negro consciente de sua condição, de sua história e de sua cultura, cria estratégias de combate com as quais busca desconstruir a história escrita pelo grupo social detentor do poder, para reconstruir a si mesmo, por meio de sua escrita, de sua voz alforriada, embora em meio a tantos esforços ao redor com interesse de silenciá-la. A voz do texto se reconhece como uma continuadora da saga palmarina, sendo, portanto, uma herdeira dos mesmos ideais do líder Zumbi.

Pode-se perceber que a poesia de Salgado Maranhão é múltipla, devido tanto aos diferentes meios pelos quais se apresenta como aos diferentes sentidos que é capaz de sugerir de acordo com a perspectiva com que é lida. É uma poesia dinâmica, ambivalente, sempre a

desconcertar o leitor desatento às armadilhas verbais construídas por um poeta transfigurador de realidades, dotado de refinada autocrítica, que não abre mão de renovar-se, de sempre buscar a harmonia entre forma e conteúdo, necessária, aliás, a toda obra que se queira duradoura.

4 TRILHAS DE IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *O MAPA DA TRIBO,* DE SALGADO MARANHÃO

Este capítulo apresenta análises de alguns dos poemas que compõem o livro *O mapa da tribo* (2013), em que aspectos de memória e identidade são verificados no bojo de um discurso poético que se configura como gerador de múltiplas possibilidades de sentidos. A faceta afrodescendente da poesia do autor é uma das principais vias que se abrem para o percurso interpretativo dos poemas.

4. 1 Trilhas de enigmas: a escre(vivência) e o traço exusíaco de Salgado Maranhão

Eu sou aquele que mataram
e não morreu.

Salgado Maranhão

O livro de poesia *O mapa da tribo*, de Salgado Maranhão, editado em 2013, na cidade do Rio de Janeiro, surge num momento em que o autor já é consolidado como uma das vozes mais representativas da atual poesia brasileira. É um livro que se apresenta como um manancial propício para múltiplas leituras, dentre as quais, a que se escolheu para ser empreendida nesse estudo, que busca analisar como são trilhadas, no livro, questões que envolvem as temáticas da identidade e da memória, bem como apontar como o viés afro-brasileiro se delineia como um dos fios da rica teia de elementos formais, temáticos e estratégico-discursivos que se arranjam no interior dos poemas, em diálogo com vozes sociais, históricas e poético-culturais do passado e do presente.

Com essa obra, Salgado venceu o prêmio de poesia do Pen Clube, em 2014. Mas, por ter sido publicada recentemente, ainda não dispõe de uma fortuna crítica como já pode ser encontrada em torno de livros anteriores do autor. Isso torna a aventura da análise, que ora se empreende, um tanto prazerosa e, ao mesmo tempo, delicada, pelo fato de se ter consciência de que se trata de análise quase inaugural de uma obra que, com o passar do tempo, seguramente, será objeto de muitas outras leituras, devido à riqueza de sua composição, que a põe num lugar de destaque no contexto da poesia produzida, até então, pelo autor e por outros poetas brasileiros.

Acompanham a edição do livro duas breves leituras da obra. Uma é de autoria do crítico e escritor Domício Proença Filho, intitulada *Anotações norteadas pelo percurso poético mapeado por Salgado Maranhão*, ocupando o espaço de prefácio; a outra é de Iracy Conceição de Souza, professora de Letras Vernáculas da UFRJ, intitulada *O mapa para o indizível de Salgado Maranhão*, que ocupa o espaço de posfácio. Ambos os textos, devido, obviamente, ao contexto em que se apresentam, não buscam dissecar o livro ou algum de seus poemas em particular. Antes, dão conta de apontar caminhos de compreensão da obra numa visão panorâmica, chegando a distinguir elementos pontuais das partes que integram o livro.

É uma obra que dá continuidade a uma excelência poética que marca a trajetória literária do autor, o que vem proporcionando a conquista de prêmios e o prestígio da crítica especializada. Conforme Proença Filho (2013), a dicção personalíssima de Salgado Maranhão permanece nesta obra. E acrescenta o crítico:

> *O mapa da tribo* amplia os espaços poéticos da obra em processo de Salgado Maranhão. Acrescenta-se, em ampla dimensão, ao primeiro volume de sua premiada *Obra reunida*. Reafirma o seu domínio do discurso poético e a sua condição de um dos poetas altamente representativos da poesia brasileira contemporânea. (PROENÇA FILHO, 2013, p. 11).

O livro divide-se em seis partes (*Neniarias e/ou fotogramas verbais*, *Os outros eus*, *Coração no lábio*, *Por aqui agora*, *Da origem* e *Dos renas(seres)*). Cada parte é uma trilha. E essas seis trilhas, reunidas, constituem uma espécie de mapa, o qual, em vez de objetivo e preciso, como se quer um mapa, pragmaticamente falando, se configura como um roteiro mágico, já que mais parece ser intenção do poeta despertar "as forças secretas do idioma" (PAZ, 2012, p. 63), mesmo quando se dispõe a mapear suas próprias vivências. Há, assim, com muita força no livro, um teor de encantamento, pois sabe o poeta que é por meio desse encantar-se que a vida ganha em ressignificação: "então me encanto/ (apenas)/ para renascer: /transbordante em cada mim". (MARANHÃO, 2013, p. 83).

Com essa configuração de mágico roteiro, o livro exige ser trilhado a partir do título, pois os substantivos *mapa* e *tribo* dizem muito sobre o projeto literário da obra. Conforme consta no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, a palavra mapa pode ter estes significados: representação, em superfície plana e em escala menor, de um terreno, país; quadro sinóptico; gráfico, quadro; lista descritiva; catálogo; relação. (FERREIRA, 2009, p. 1273). No livro, o termo *mapa* pode significar uma representação, uma descrição, porém sem o caráter de objetividade, porque é um mapa que representa um território subjetivo. Em vez de indicações precisas e exatas, há sugestões de múltiplos percursos a serem seguidos por

quem ousa penetrar nos espaços mapeados por um poeta exímio camuflador de pegadas, tal qual a figura lendária do Curupira, sendo muitas vezes necessário ao leitor executar uma caminhada de costas, seguir pela contramão de discursos comuns e de suas convicções enquanto leitor de poesia, para, assim, poder adentrar o estranho mapa desenhado por um poeta que tem "fábulas/ no lugar dos dentes" (MARANHÃO, 2013, p. 72) e em cuja voz se escancara "um halo de metáforas/ ávidas" (MARANHÃO, 2013, 69).

O termo *tribo*, também impregnado de sentidos conotativos, parece dizer respeito à tribo que habita o espaço interior do poeta, ou seja, o conjunto de suas vivências nos diferentes espaços rurais e urbanos, que se busca, por meio da poesia e da memória, ressignificar.

Dessa forma, pode-se dizer que se trata de uma tribo singular, por ser aquela que se carrega nos escaninhos de uma subjetividade única; como também se trata de uma tribo plural, no sentido de que as vivências individuais coexistem com as vivências do grupo, e no sentido de serem várias as tribos, diferentes no tempo e no espaço, a que se pertenceu ou ainda se sente pertencer o poeta, no passado e no presente. Tanto é a tribo onde "dorme o choro das cacimbas tristes" (MARANHÃO, 2013, p. 37) da infância e pré-adolescência, como é o labirinto de ambientes urbanos que se forjaram como marcas de uma identidade em trânsito: "Mordo a carne dos morangos/ na manhã solar/ de Laranjeiras [...] Quanto de mim/ se há perdido/ nestas manhãs? E/ quanto me ei de resgatar?" (MARANHÃO, 2013, p. 74), como pode ser a tribo de seus ancestrais do continente africano de onde vieram, tendo que passar pela *Porta do não retorno*: "Do mar vêm os meus ancestres/ remidos pelo tacão" (MARANHÃO, 2013, p. 77), ou ainda a tribo dos ancestrais indígenas, habitantes autóctones das terras americanas, portanto das terras brasileiras: "Falo na voz dos ausentes:/ (Urubus, Guajás, Timbiras)" (MARANHÃO, 2013, p. 89).

Dessa forma, a tribo mapeada por Salgado pode ser representada como uma encruzilhada: um espaço de conflito, de cruzamentos, de negociações e de diálogos identitários e mnemônicos. E por se tratar de encruzilhada, há que se dizer que o poeta, ao mapeá-la, porta-se de forma exusíaca, podendo, com a ambivalência típica de Exu[2], abrir ou fechar caminhos de compreensão, disfarçar as mensagens no corpo metafórico da linguagem escolhida para mapear essa tribo, tornando-a um espaço de controvérsia em que a palavra é o

[2] BARBOSA (2000), no estudo intitulado *Exu: "verbo devoluto"*, aponta diversas características de Exu, dentre as quais o seu caráter de ambivalência e ambiguidade. A autora faz uma relação entre esse ente da mitologia iorubana com a linguagem literária.

instrumento vital do jogo, da brincadeira, que a natureza *trickster* do poeta-exu propõe para os desavisados que se enveredam pelas trilhas dessa encruzilhada:

> Fizeram-me desta íntima
> sobra de relâmpago
> de que são feitas as palavras.
>
> Desde então, sou vários: o que ri
> e o que rinha; e o que come estrelas
> com farinha.
>
> Cada cerco é um charco de espelhos
> (MARANHÃO, 2013, p. 72).

O sujeito poético é múltiplo, não é nunca só isto ou só aquilo, assim são as palavras neste mapa, cada objeto real que elas cercam torna-se algo difícil de ser definido, como um "charco de espelho". Esse sujeito poético exusíaco que se manifesta no livro, como se vê no trecho acima, é um embaralhador de caminhos, é paradoxal, é "o que ri e o que rinha", dando ao mapa uma configuração estranha, ao aproximar, elementos díspares, por exemplo, o ato de comer "estrelas com farinha". A dificuldade que se tem de compreensão desses e de tantos versos do livro também está ligada a uma função exusíaca, pois Exu representa as "incertezas da explicação, a abertura e a multiplicidade de significados de cada texto" (BARBOSA, 2000, p. 158).

Assim, aspectos estilísticos encontrados nesse livro de Salgado Maranhão, como o amplo domínio da palavra, a complexidade das construções sintáticas, imagéticas, a sonoridade que seduz e conduz o leitor a deslizar em ritmos diversos, a ironia, os disfarces das metáforas e até o viés metapoético de seus poemas, podem ser associados à figura de Exu, esta "entidade múltipla do panteão religioso iorubá" (PEREIRA, 2007, p. 252). Por isso, em vez de "apolíneo" e/ou "dionisíaco", neste estudo, reconhece-se um traço exusíaco na poesia presente em *O mapa da tribo*, e em toda a obra do autor.

Esse traço exusíaco se verifica nas palavras do próprio autor, ao se referir à linguagem da poesia:

> A poesia quer nos mostrar que somos entes de Deus. Estamos na linha do sagrado, do estômago para cima, do coração e da mente, portanto do espírito. Ela fala uma linguagem complexa mesmo, como a linguagem bíblica e dos livros sagrados em geral, que falam por parábola, que falam pro norte querendo falar para o sul. Isso é a linguagem da poesia. [...] Ela não quer só dizer aquilo que aparentemente está querendo dizer. Ela tem uma linguagem sublinhar, algo subjacente, que quer dizer muito mais do que aparentemente está querendo dizer. A poesia é pra isso, não é pra

> entregar às pessoas aquilo que a linguagem corriqueira já oferece. (Informação verbal).[3]

Esse falar para o norte querendo falar para o sul e essa função de mostrar que o ser humano está na linha do sagrado, a que se refere Salgado Maranhão, é um dos aspectos dessa função exusíaca, da qual a sua poesia possui marcas. Essa linguagem, que não é instrumentalizada nem é corriqueira, pode ser constatada, como já se afirmou, em todo o livro, como se percebe neste outro exemplo:

> *(Já era lúdico o latejar da luz nos olhos ante a infalível espera da manhã servil. E o ruminar da loucura ilustrada pelo silêncio. Já era férrea a fé cavando a pedra. E a porta aberta ao nunca. Nessa entranha de enigmas uma voz ousou lapidar meu delírio. Junto às armas vencidas e a semente dos mortos. Junto ao cio desta nuvem que ri.)* (MARANHÃO, 2013, p. 20).

Seria fácil numa leitura pautada por teóricos formalistas, apontar, em diversas passagens do texto acima, uma singularização da linguagem capaz de provocar o efeito de estranhamento. Poder-se-ia dizer, também, a partir de sua leitura, que Salgado Maranhão é um poeta "que não hesita em ir além da lógica do discurso (ou do enlace com o plausível) se o resultado é o impacto vocabular e o inusitado da fala" (GULLAR, 2013, p. 100). Mas o que esse estudo propõe é ir além dessa superfície textual, desse estranhamento, desse inusitado da fala, para arriscar adentrar a entranha de enigmas de que fala o texto em foco, por se ter o entendimento de que a poesia em estudo é considerada rica não só pelo modo como é confeccionado o seu invólucro. Essa poesia é um terreno movediço; é um solo rico do nutriente humano, da seiva do vivido, de uma densidade de conteúdo que se disfarça no colorido da superfície. Por isso é que se vê como válida a pretensão de se verificar como aspectos de identidade e de memória se entrelaçam no inventivo jogo criado pelo "verbo-exu" (PEREIRA, 2007, p. 253) de Salgado Maranhão, neste seu livro.

O poema exposto acima é um dos poemas da primeira parte do livro (*Neniarias e/ou fotogramas verbais*), que traz como epígrafe um verso de Corsino Fortes: "o grito da artéria sobre o mapa", antecipando ao leitor que a trilha do *Mapa* que será encontrada nas páginas seguintes, fora construída com as tintas do sangue, da identificação profunda do sujeito poético com aquilo que é mapeado, tendo a memória como um dos elementos fundamentais dessa construção. Essa primeira trilha do livro compõe-se de quatorze poemas, que se alternam entre poemas em verso e em prosa. Sem títulos, os poemas feitos em versos

[3] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

aparecem identificados pelos algarismos de 1 a 7; os feitos em prosa, pelas letras do alfabeto de “a” a “g”.

Essa mescla de poemas em verso e em prosa torna esta trilha do mapa bem distinta, estruturalmente, das demais. Os poemas em prosa são curtos, normalmente entre cinco a sete linhas. Com exceção do primeiro, todos estão entre parênteses, visto como um destaque intencional, como a mostrar que se trata de uma voz à parte, que expressa, em tom mais confidencial, porém não menos enigmático, outras nuances da tribo mapeada. Essa alternância na forma dos poemas, ora em prosa, ora em verso, dá contornos de um ziguezague à primeira trilha do livro, o que requer um certo cuidado ao ser percorrida. Esse ziguezague da forma é outro indício do caráter exusíaco do poeta.

O uso do formato em prosa chama a atenção, embora não seja algo novo na obra salgadiana. No livro *Punhos da serpente* (1989), o poeta já faz uso desse tipo de construção poemática, sendo exemplos os poemas *Doidonauta*, *Historinha do Brasil para principiante*, dentre outros que constam no livro citado e em outros do autor. Porém, em outras obras, o uso é esporádico, sendo, assim, a primeira vez que a prosa é regularmente explorada como um recurso gráfico nos livros do autor. A escolha desse formato, ao que parece, tem a ver com um intuito de indicar que há no texto uma história, uma trajetória de vida, algo que se quer contar tanto quanto cantar. Essa intenção de contar, trazer uma narrativa é reforçada pela predominância do tempo pretérito nas formas verbais, como se pode notar no poema em prosa exposto anteriormente. E o que se pode dizer que é contado/cantado em tal poema?

Conta-se e canta-se uma narrativa brotada em forma de *flashes* da memória. Não se trata de uma narrativa linear. É um conjunto de imagens que se reúnem no texto, tal qual estão reunidas as lembranças no espaço mnemônico. São imagens-enigmas e lembranças-fragmentos que se reúnem em torno do fragmento-chave do texto: “Nessa entranha de enigmas uma voz ousou lapidar meu delírio”. Que voz é esta? Entende-se como a voz da poesia que consegue lapidar, escoimar o estado de delírio em que se encontra o sujeito ao rememorar momentos de sua vida difícil da infância, representada no poema como “manhã servil”; a rememorar a realidade dura de ter que cavar pedra, remetendo ao trabalho no campo vivido pelo autor na infância e em parte da adolescência. Assim é que memórias do vivido invadem o texto, como “armas vencidas”, como semente de mortos, as quais são acolhidas e reconstruídas pelo poder da poesia, vista, metaforicamente, como o cio de uma nuvem que ri, e, portanto, revestida dos símbolos exusíacos da fecundidade, da brincadeira e do papel de mensageira entre o mundo visível e o invisível, o passado e o presente.

O aspecto sonoro do poema também atua nesse processo poético de reconstrução de memórias vivenciadas. Há no poema uma "utilização voluntária do ritmo como agente de sedução" (PAZ, 2012, p. 60), em que a musicalidade das palavras se destaca, principalmente pelo intenso uso de assonâncias e aliterações. São mecanismos que seduzem e evocam imagens das experiências individuais e coletivas de uma vida camponesa que estão guardadas no espírito do poeta e que vem à tona pela via sonora do poema. No trecho: "já era lúdico o latejar da luz nos olhos ante a infalível espera da manhã servil", a repetição do "l" dá a sensação do ato de pestanejar diante da luz, mas não um pestanejar de aflição, mas de suavidade, como quem pestaneja diante da certeza de como será a manhã seguinte – outra manhã de serviço –, que, por ser tão repetitiva, vai se tornando atividade lúdica, algo com que se tenta enganar a sensação de um viver sofrido nessas manhãs de servidão. Já no trecho: "já era férrea a fé cavando a pedra", a repetição do "e" juntamente com as fricativas "f" e "v", dá a impressão de uma atividade que se faz com facilidade, por se ter muita habilidade no serviço de trabalhar a terra e porque o ato de cavar a pedra é feito, principalmente, com o instrumento da esperança. No entanto, uma abrupta sugestão de sentido surge com o "p" inicial de pedra, evocando o estancar da impressão de facilidade de cavar a terra, pois soa como o som de uma batida de instrumento na pedra, dando a ideia de quanto é duro e imprevisível o trabalho do camponês. Esta batida na pedra pode significar também a lembrança da injustiça social, pois após o trabalho exaustivo, o lucro maior sempre é do dono da terra. Flui, assim, da camada sonora do poema um seduzir acompanhado de um evocar da vida no campo, ganhando um *status* de denúncia das experiências doloridas de um indivíduo e de uma coletividade. O que pode ser complementado com esta fala de Salgado Maranhão referindo-se a essa vida de servidão que ele e sua comunidade conheceu e que o texto deixa entrever:

> [...] as pessoas do campo como os descendentes da minha mãe não tinham a menor chance de ocupar esses espaços; era realmente nada porque além delas trabalharem na terra de latifúndios, elas trabalhavam apenas para a subsistência. Tinham que pagar parte do que produziam para os donos da terra ou obedecer, ser capacho dos donos da terra. (informação verbal).[4]

A rica sonoridade que permeia o poema em estudo, e todo o livro, pode está vinculada, por um lado, a uma memória herdada das leituras de autores, como por exemplo, do afrodescendente Cruz e Sousa, que também teve experiências de situações adversas em sua vida particular (a discriminação racial foi uma delas) e que sutilmente se revelam no universo

[4] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

de seus versos fortemente carregados de melopeia. Por outro lado, pode está associada a uma memória herdada não das leituras de livros, mas da oralidade, como a poesia de cordel com que teve o poeta contato nos primeiros anos de vida, no interior do Maranhão. A sonoridade musical dos versos cantados pelos cordelistas encontrou um lugar aberto e sensível no espírito do menino José Salgado Santos, que hoje, tempos depois, é um poeta cuja escrita inevitavelmente bebe, de alguma forma, do que foi ouvido dos cordelistas ainda na infância. Assim, a poesia de Salgado parece trilhar um rastro ambíguo, plasmando-se numa paisagem poética que funde as experiências rurais e urbanas, a poesia escrita dos clássicos e a poesia oral dos cantadores de cordel. Uma poesia que trilha rastros de um choque cultural que, segundo o autor, "foi extremamente benéfico para a construção de uma sintaxe que pudesse contemplar esses dois mundos" (informação verbal).[5]

Não há, então, como negar a importância desses dois mundos na formatação da memória poético-musical de Salgado Maranhão. E, dentro da leitura que este estudo vem fazendo do seu *Mapa*, sente-se que as experiências vividas no mundo rural até os quatorze anos têm maior relevância. Um mundo em que se visualiza um menino acostumado ao ambiente natural; um menino sem muitas expectativas, sem leitura, sem acesso ao ensino regular, mas já rico em sensibilidade e imaginação, capaz de reter a música dos cordelistas, que soa em seus ouvidos como uma paisagem fornecedora de caracteres míticos, servindo de acalanto a este menino e a todos os moradores do lugarejo, num contexto social marcado pela monotonia e pela carência de interpretações sobre o mundo que existe além das fronteiras do cotidiano da região. A poesia dos cordelistas representa, neste cotidiano do campo, um alimento de magia capaz não só de funcionar como um "canto de trabalho", a ser ouvido nos momentos de descanso, como também de imprimir, no imaginário das pessoas (das crianças mais ainda), a semente do sonho, da fantasia, do apego à imaterialidade das coisas e dos seres.

Essas vivências rurais ocupam um espaço imprescindível no mapa das memórias afetivas de Salgado. Em entrevista à revista *Revestrés* (2015), confessa que a sua vida no interior, apesar de difícil, foi uma vida intensa, da qual sente saudade: "não pensem que o sofrimento não lhe possa deixar saudades, porque, estranhamente, a gente sente saudades de tudo que viveu com intensidade." (MARANHÃO, 2015, p. 18). Tal intensidade a que se refere Salgado, experimentada em lugarejos do interior do Maranhão, alojou-se em sua subjetividade e repercute no seu processo de criação poética. E, sobre essa relação do vivido com escrito, o autor admite que,

[5] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

> Inconscientemente, de vez em quando, eu busco essas coisas lá do interior, essa linguagem que está guardada no subconsciente. Então isso vem sem que esteja planejado. Ela já está lá; é um depósito particular, um escarninho particular da minha vivência no campo. E eu agradeço muitíssimo isto: o fato de ter vivido lá, ter nascido de uma mãe negra que tinha contato com a cultura popular, que cultivava isso e que tinha um caráter, que a cultura popular nos dar um caráter, um pertencimento. (informação verbal).[6]

Pode-se afirmar, portanto, que há na poesia de Salgado, especialmente na que se encontra no livro analisado, o que a escritora e crítica afro-brasileira Conceição Evaristo (2005) cunhou com o termo "escre(vivência)" (EVARISTO, 2005, p. 201), referindo-se a esse processo de escrita entremeada pelas experiências de vida do autor. O que se pode verificar nesse outro poema:

> No lugar em que
> meu pés
> foram raízes,
> os homens abriam
> as manhãs a facão
> e as mulheres lavavam
> a farinha
> e as anáguas
> nos rios de beber.
>
> E um sol consumia
> as árvores
> e acariciava a chuva.
>
> Eu colhi
> a pupila dessas manhãs
> no semblante
> das vidas
> sem digitais.
>
> No lugar
> em que meus pés
> decifraram gramáticas
> e a palavra se fez
> a machado.
> (MARANHÃO, 2013, p. 39).

Nesse poema, são mapeadas algumas memórias do lugar onde os pés do sujeito poético "foram raízes", o que sugere entender que este sujeito assume possuir um passado de vivência camponesa; é alguém que esteve plantado na terra, como uma árvore, sustentado pelo que dela consegue extrair. Os seres humanos, nesse poema, são anônimos, representam a coletividade que habita um lugar também anônimo; são homens ou mulheres que não podem

[6] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

ser lembrados pelo nome, pois, assim como as árvores, são “vidas sem digitais”. O sujeito poético lembra somente as ações destes seres humanos, a condição de trabalhadores camponeses cumpridores de sua rotina, abrindo “as manhãs a facão”.

A referência mais explícita ao tempo é feita, no poema, pela palavra “manhãs”, que aparece em dois momentos. Na primeira ocorrência, são as manhãs abertas a facão, o horário de estar desperto para ir à lavoura, um momento tenso, em que a natureza ao redor se mostra renascida, enquanto no íntimo do camponês se mostra apenas a certeza da repetição do trabalho, mudando apenas o semblante por fora consumido pelo sol; um sol que ironicamente acaricia a chuva, tanto a que desce do céu como a que desce dos olhos. Na segunda ocorrência, são manhãs cujas pupilas são colhidas pelo poeta para compor o poema, que então passa a ser um olho por onde se pode ver essas manhãs sempre a renascer, ante a iluminação de cada nova leitura.

A imagem das mulheres lavando “a farinha e as anáguas nos rios de beber” chega a ser comovente e ilustra muito bem que tipo de lugar está sendo rememorado pelo sujeito poético: um lugar marcado pela escassez de recursos, distante dos padrões de vida urbana. Ao aproximar os elementos farinha (alimento a ser consumido pela comunidade) e anáguas (peça do vestuário íntimo feminino), o poeta está sob o cruzamento de uma memória coletiva e de uma individual. Remetida pelo elemento “farinha”, a memória coletiva vem em forma de denúncia à vida regida pelo signo da injustiça social, pois sendo a farinha o único alimento lembrado, indica, talvez, que não haja lembrança de outros, restritos ao paladar dos detentores do poder econômico, dos patrões, dos donos das terras; remetida pelo elemento “anágua”, a memória individual vem pela via do erotismo, como uma lembrança de adolescente com um “olhar regido pelos testículos” (MARANHÃO, 2013, p. 18), capaz de observar no gesto das mulheres lavando farinha no rio, não o retrato de uma realidade dura, mas um instante de alumbramento perante a visão do corpo feminino que, ao lavar a farinha, também lava as intimidades, a despertar um outro apetite no observador, diferente do apetite que a farinha desperta.

Esse poema é a quinta parte de *Terra sem nome*, longo poema que ocupa toda a segunda parte do livro, intitulada *Os outros eus*. Esse anonimato do lugar lembrado, que o título já antecipa, deve-se ao fato de não se ouvir/ver notícia alguma sobre ele: um lugar excluído, invisibilizado na geografia oficial. O poeta, enveredando sua geografia afetiva, busca esse lugar como quem busca pedaços de si mesmo. Esquecer esse lugar seria condenar à morte esses “outros eus” que o poeta, de alguma forma, ainda é. Nesse caso, a poesia, que tem a “virtude de ser presente para sempre” (PAZ, 2012, p. 193), é, juntamente com a

memória, uma maneira de preencher vazios. O lugar mapeado é um espelho empoeirado, mas que ainda reflete um sol a consumir árvores (metonímia da vida) e a acariciar as chuvas (note-se o tom de ironia). Tirando um pouco da poeira, o poeta vai ressignificando o seu presente. O cuidado que ele tem com a palavra, hoje, tem reflexo no lugar onde os seus pés decifraram gramáticas: o trabalho de semear a terra ensinou-lhe a ser jeitoso com as sementes. Estas, com o passar do tempo, metamorfosearam-se em palavras. É o espelho que revela o lugar da dificuldade do acesso ao mundo letrado. Essa dificuldade não é lamentada; ao contrário, parece ser louvada, carregada como um orgulho. Os sentimentos e sensações experimentados nesse lugar aparecem como recheio da poesia feita atualmente pelo poeta. Uma poesia que se ergue com palavras, não com palavras ocas, apenas usadas como adereços, mas com palavras plenas de vivências, de realidades humanas, como confirma o autor em estudo: "a poesia normalmente exige confrontos reais. Eu tive esses confrontos, essa experiência de vida que me deu a sintaxe que hoje eu tenho" (informação verbal)[7].

Neste outro poema, constante da primeira parte do livro, seguem mais trilhas da *escre(vivência)* deste poeta do povoado Canabrava das Moças:

> O sertão mordeu meus calcanhares. O ser-
>
> tão é um coite vestido
> de súplica (sem que eu visse, abriu
> cáries em minhas lembranças);
> eis como sangra o poema
> vestido
> de ausentes;
> eis minhas unhas de barro
> e servidão.
>
> Em meu corpo
> o verão plantou cigarras,
> ergueu palavras sobre ruinas
> (e essa hipérbole
> para além do havido.)
>
> Por onde passo
> até as pedras uivam.
> (MARANHÃO, 2013, p. 19).

Diferentemente do poema anterior, este nomeia o lugar mapeado pela memória: é o sertão. Esse sertão é atuante, persegue e ataca os calcanhares do poeta. E como os calcanhares ajudam o corpo humano a ficar de pé sobre o chão, em posição de equilíbrio, visualiza-se um poeta sob o risco de perder o controle de si e do ato criativo. O sertão representado no poema

[7] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

é um coiote que surge como um fantasma, sem que seja notado; é uma metáfora da memória involuntária, que, de repente, chega abrindo cáries nas lembranças. O poeta percebe, num olhar reflexivo sobre o seu ato de escrever, que suas vivências neste sertão se manifestam, inconscientemente, na sua escrita. E assim é que, de repente, o poema sangra "vestido de ausentes". O poeta, sem saber definir as vozes que às vezes lhe chega do passado, opta por chamar-lhes de "ausentes". Esta é a súplica do sertão: quer ocupar o espaço do poema, mostrando-se como uma força autônoma e indômita, assim como o é, na mente humana, o mundo inconsciente, onde muitas lembranças tristes, traumatizantes ou que não se sabe bem dizer o que significam, estão guardadas, reprimidas, ofuscadas por circunstâncias diversas, mas que, quando menos se espera, vêm à tona, podendo inclusive se manifestar no poema, despercebidamente. Crê-se, dessa forma, que fora o coiote do inconsciente do poeta que trouxe para o poema a imagem: "eis minhas unhas de barro e servidão". Uma lembrança traumática da vida de subalterno, do sofrimento ainda não esquecido, ainda presente, como resíduos nas unhas difíceis de serem lavados. E como traumas só se curam por meio do ato de externá-los, eis como o poema se presta nessa tarefa: deixando o inconsciente externar/ denunciar os males advindos da vida de servidão. Escrever o poema, neste sentido, pode "apaziguar um pouco a dor [...], pode ser uma espécie de vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança." (EVARISTO, 2005, p. 202).

O poema deixa entrever também que há memórias felizes nesse inconsciente, herdadas da vida no sertão: a música da natureza e dos cantores de cordel metaforicamente representada pelas "cigarras", que o verão plantou no corpo do poeta, que no hoje de sua voz é uma cigarra urbana predestinada ao ofício de cantar a paisagem em que viveu e que ressurge em sua lembrança como ruínas. Uma cigarra urbana perseguida pelo sertão: este "coiote vestido de súplica", a morder o instante presente, para continuar vivo por meio do canto desta cigarra. Por isso é que até as pedras uivam por onde passa o poeta, porque elas reconhecem quem, além de ter a vocação para o canto, tem no corpo e na alma marcas de uma vivência de pedra.

A fala abaixo de Salgado Maranhão dialoga com esses aspectos de sua *escre(vivência)*:

> Minha comunidade vivia num obscurantismo medieval. Tinham coisas boas, como os cantadores repentistas, por exemplo, as danças populares e também coisas muito difíceis como a falta de acesso à educação escolar e à vida moderna. Às vezes, eu tenho saudades das noites sem luz elétrica, do luar, dos vagalumes, dos campos de arroz maduro, amarelinhos: quando o arroz tá maduro tem um aroma maravilhoso!

> [...] Eu sinto saudades dessa relação com a natureza. Isto está dentro de mim e faz diferença na minha sintaxe. Quando eu corro para escrever um poema, todo esse inconsciente de um mundo extraordinário mítico – que eu vivi em 'Macondo' – vem para a minha poesia. A torteza da minha sintaxe vem dessa vivência. É importante que o poeta tenha um tanque de palavras inaugurais, um fundo de poço de onde possa tirar suas esquisitices extraordinárias. (MARANHÃO, 2015, p. 18-19).

Vê-se que essa relação entre escrita e as experiências de vida do autor é um traço marcante do livro, mas que se perfaz "pelo poder mágico das palavras" (PAZ, 2012, p. 58), o que quer dizer que este *Mapa* de Salgado Maranhão, como já vem sendo pontuado, não delineia um caminho seguro para o leitor, mas vai apontando pistas, sugerindo atalhos, que podem levar ao encontro de memórias vividas, ou simplesmente serem armadilhas semânticas tramadas por um poeta-exu, que não hesita em desvelar, em cada verso, suas entranhas de enigmas que, ao tempo que podem seduzir, também podem desorientar o leitor.

Neste livro, portanto, Salgado Maranhão produz uma poesia que consegue traduzir a tradição de uma *escrita de si* presente no discurso literário afro-brasileiro, em que o autor encontra motivações em experiências reais para tecer a sua voz, que sempre soa como voz de uma coletividade por revelar conflitos também vividos por outros. A voz afrodescendente de Salgado tem, dessa forma, resquícios de uma linhagem de autores, como Solano Trindade, Conceição Evaristo, dentre outros e outras que dialogam "com a tradição das narrativas escrita e oral dos escravos, com os relatos autobiográficos e de experiência, memórias, cantos e canções populares de origem negra" (FERREIRA, 2014, p. 361). A sua voz ecoa aquilo que o poeta leu, mas principalmente, aquilo que ele ouviu antes do acesso à leitura: os aboios de vaqueiros, a música dos cordelistas, as batidas dos tambores de crioula, das cantigas e estórias contadas na voz de sua mãe e de outros griots dos sertões onde viveu.

4. 2 Trilhas de identidades: ecos do passado nas vozes do presente

Predomina, no livro, uma ideia de retorno, uma necessidade de volta, numa busca pelo lugar de origem, pelo tempo ou "paraíso perdido", onde se encontram lembranças fundantes do sujeito poético, que, por meio de um discurso permanentemente exusíaco, efetiva um movimento migratório para, dessa forma, formatar uma voz híbrida, que fala a partir de um agora, sendo, ao mesmo tempo, infiltrada pelas vozes-lembranças de si e de seu grupo. Esse voltar no tempo e no espaço, pela ponte mágica da palavra, revela o esforço de tecer uma poética da memória, em que a voz dos poemas procura redescobrir-se. Para isso, descortinam-

se lugares, momentos, acontecimentos e existências marcantes, selecionados consciente ou inconscientemente, os quais, dentro do jogo verbal do texto, podem assumir um *status* de espelho, com superfície que ora se faz cristalina, ora se faz embaçada, porém não menos capaz de suscitar intrigantes e complexos quadros de identidades em que pesa a imagem regida pelo "deslocamento e descentração do sujeito" (HALL, 2005, p. 9).

Esse retorno já é sugerido a partir da epígrafe do livro, de autoria do próprio poeta: "depois que se chega ao tudo/ é preciso voltar/ a nado*"*. A ideia de uma viagem de volta, que percorrerá todo o livro, é expressa acompanhada do modo como essa volta deve ser realizada: "a nado". O poeta quebra a expectativa do leitor que, fisgado pelo "tudo" do primeiro verso, espera vir o termo nada como encaixe do par antitésico. Para o poeta, o necessário não é o destino da volta, mas como esta deve se efetivar diante do que ela representa. "Voltar a nado" sugere o ato de abrir-se para um novo desafio ou o gesto poético de reinventar formas de resgatar a si próprio; revela a consciência de que a existência é um movimento circular que se realiza em forma espiral, não sendo permitido voltar ao que se era, a não ser pelo movimento da rememoração que, sendo uma representação do vivido, é uma mistura do novo com o velho. A epígrafe, portanto, sugere que a busca é mais importante que o encontro.

É a partir das inquietações do instante presente, que o sujeito que fala no poema move-se entre o desejo de redescobrir-se e as possibilidades que a palavra lhe oferece de ressignificar, esconder e revelar o antes e o agora desse sujeito. Tem-se, assim, um sujeito-pêndulo, que dialoga com o passado e com o presente o tempo todo. Veja-se como isso está presente no primeiro poema do livro:

Volto para casa trotando
nas horas
ao abrigo
insanável
de minhas
vilas havidas. Retorno
soletrando os trilhos,
face ao enclave do sonho,
face à lira do crepúsculo.

Existo ante um eu
que come alfaces
e um outro que disfarça
entre relâmpagos.

E sigo à revelia
Deste um que migra
Ao ontem de amanhã,
Como se me abrissem
Uma lavoura de espelhos.

> Cidades anônimas gritam
> Em minha carne; avenidas
> Secretas guardam meus sapatos;
> De tantos que me tornei,
> Já não me retorno ao mesmo.
> (MARANHÃO, 2013, p. 17).

No poema, o sujeito lírico realiza um percurso de retorno, em que algumas imagens tornam-se centrais para uma leitura deste percurso. A primeira das imagens é a da "casa", que, no poema, pode ser lido de diferentes modos, não sendo inviável lê-la como o lugar de encontro com suas origens, o espaço primeiro de aconchego, dentre tantos que compõem a geografia afetiva e imaginaria do sujeito lírico do texto. Mas, para assim ser percebido, é preciso buscar compreender o que motiva esse desejo de retornar para casa. O poema segue e vai oferecendo as possibilidades de leitura desses motivos. O retorno se dá, segundo o sujeito lírico, sob o trotar das horas e o "abrigo insanável" de suas "vilas havidas". Tem-se, nesses elementos, uma abertura para se afirmar que a condição humana perante a passagem do tempo seja uma das chaves de interpretação do texto.

Trata-se de um sujeito cuja existência lhe tem proporcionado um universo de experiências, de vivências, o que condiciona esse processo de volta a que o sujeito lírico está envolvido. A "casa" para onde ele diz voltar não está no sentido corriqueiro de uma construção concreta que serve para ser habitada. A "casa" buscada é a que o sujeito lírico perdeu devido ao périplo de sua própria existência, que agora se encontra entre o "sonho" e o "crepúsculo", ou seja, entre o que ainda é possível ou impossível. O tempo presente em que se situa o sujeito lírico é um momento marcado pelo gesto voluntário de busca de si mesmo, querendo que, diante da "lavoura de espelhos" que se escancara, sua identidade (ou suas identidades?) venha ser projetada, construída. Esse é o aspecto, talvez, mais relevante para motivar nesse sujeito uma volta para casa. Uma volta que passa a ser empreendida sob um conflito, uma tensão entre identidades, gladiando-se na arena das lembranças e das contingências da História. Uma volta, portanto, efetivada via memória, entendendo-se esta como um mecanismo dialético, que atua em permanente movimento, levando o sujeito-pêndulo a oscilar entre o antes e o agora.

Atravessando e atravessado por diferentes espaços e momentos, como um ser que migra ao "ontem de amanha" de suas vilas havidas, o sujeito reúne em si um acervo de vivências que, ao serem revisitadas, mesmo que voluntariamente, não podem ser visualizadas em separado, por serem partes de um todo plantado no solo das lembranças em forma de fragmentos ou como imagens flutuantes, cambiando-se entre o lembrar, o esquecer e o

imaginar. Esse revisitar-se vai fazendo com que o sujeito constate que "cidades anônimas" lhe gritam na carne e "avenidas secretas" guardam seus sapatos, ou seja, constata que o rememorar não lhe garante remontar, em ordem linear, o vivido, nem nomear, assim, o que lhe chega no momento da rememoração. Há trilhas dispersas no rol de seu mapa. É um sujeito portador de uma identidade em trânsito.

Surge então a constatação de que há, nessa viagem poética, nesse retorno em busca de si, uma "crise identitária". O poema deixa entrever, em algumas camadas de sentido de suas metáforas, que o sujeito se encontra sob o efeito de uma descentração tanto do mundo social e cultural quanto de si mesmo (HALL, 2005). Em vez de uma, são múltiplas as identidades que povoam o seu universo particular. E nesse trajeto de retornar para casa, vai se apercebendo de que tanto é um sujeito real, que "come alfaces", como é um sujeito imaginado: "um outro que disfarça/ entre relâmpagos". A metáfora da "lavoura de espelhos", que se abre nesse percurso migratório, aponta para uma identidade não unificada, não estável, mas, sim, fragmentada. Tem-se um sujeito que se faz representar como *pós-moderno*, segundo o que postula Stuart Hall (2005), por não apresentar uma identidade fixa, essencial ou permanente.

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória de nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'(HALL, 2005, 13).

Essa identidade definida, assim, não biologicamente, mas historicamente, percorre todo o poema. Os dois últimos versos ("de tantos que me tornei,/ já não me retorno ao mesmo") é uma síntese dessa questão. O retorno empreendido pelo sujeito oferece-lhe o inesperado conforto da certeza de que não é um único, mas um tornar-se contínuo. Essa certeza é o maior saldo dessa aventura, porque que abre a possibilidade para, em vez de estancar a busca, fazer dela uma das peças do desenho deste estranho *Mapa*, que vai se afeiçoando a uma espécie de jogo de labirintos com as vivências passadas e presentes, desejos e perdas, imprimindo uma dimensão de mistério e encanto aos versos.

Essa dificuldade de não retornar a uma identidade primeira pode ser atrelada a uma escrita autobiográfica de Salgado Maranhão, cuja trajetória de vida se faz errante, com múltiplos roteiros de lugares e momentos fundantes de identidades. O poema torna-se um lugar de evocação dessa trajetória de errâncias, desse ser "cingido à memoria [...] entre mapas e rotas perdidas" (MARANHÃO, 2013, p. 26), desse sujeito (do campo e/ou da cidade?) que

pergunta, numa manhã solar de Laranjeiras, com uma perplexidade instalada em seu íntimo diante da passagem do tempo: “quanto de mim/ se há perdido/ nestas manhãs? E/ quanto me ei de resgatar?” (MARANHÃO, 2013, p. 74). O poeta, no entanto, responde com outra perplexidade, ao constatar e aceitar, no poema de abertura de seu *Mapa*, a condição migratória de suas identidades.

Há no livro momentos em que identidades se manifestam de um outro modo. É o que se pode perceber no poema a seguir:

> Longe dorme o choro
> das cacimbas tristes, refém
> do cenário da memória. Longe
>
> estou de mim, arrastado
> ao sonho e ao arbítrio;
>
> sendo só este UM
> que remanesce:
>
> este GuajaNagô
> das póvoas
> de sapê.
>
> Sabendo ser só minha
> a estamparia desses ontens,
> intraduzíveis como o nunca
> e os dias que me restam.
> (MARANHÃO, 2013, p. 37).

O poema inicia com a evocação da imagem de um choro de cacimbas tristes; um choro distante que dorme. De onde são essas cacimbas? Por que são tristes? E por que dorme o choro delas? A imagem se completa quando se diz que esse choro está “refém do cenário da memória”. A sensação é de um choro reprimido. São as águas das tristezas de um passado distante. Águas que são revolvidas ao serem evocadas. Cacimba é quase um lugar sagrado em regiões áridas; lugar onde se abastece a sede de uma comunidade. Esse elemento do espaço exterior é imaginariamente representado e serve como “manutenção e reprodução da identidade individual e coletiva” (WALTER, 2009, p. 65). O mesmo se pode dizer sobre as “póvoas de sapê” que o poema evoca. São elementos que demarcam um território cultural. Cacimba e póvoas de sapê são lugares de memória coletiva, da vida comunitária e familiar, espaços externos, servindo de apoio para a lembrança individual: “nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais têm sua origem em meios e circunstâncias sociais definidos” (HALBWCHS, 2003, p. 41). No entanto, o poeta entende a “estamparia desses ontens” como algo só dele, conferindo-lhe o atributo de intraduzível. O poeta tem a lembrança

em seu íntimo, mas lhe faltam imagens-palavras para reconstruí-la. Todavia encontra meios de enfatizar essa intraduzibilidade da lembrança, comparando-a com "o nunca/ e os dias que me restam". O poeta não reconstrói a lembrança, mas, sim, a poesia dessa lembrança. Talvez por ser o caso de uma lembrança vivida por tabela, herdada dos "outros eus" que o poeta é, dos seus ancestrais, num tempo e lugares sem nome.

É por conta dessa memória herdada, ancestral que o sujeito poético se reconhece duplo (é um "eu" no presente a olhar o "mim" que está longe, no passado). Há maior identificação com o que está longe, que está sendo evocado. E é duplo, também, quanto à identidade ao dizer que é um "GuajaNagô". O não uso de sinal de pontuação unindo as duas referências étnico-raciais, dá uma ideia de ausência de conflitos entre essas duas identidades. O sujeito admite remanescer desses dois matizes culturais: dos povos ameríndios e dos negros africanos diaspóricos. Trata-se de um caso de identidade rizoma, que conforme Glissant (2005), ao contrário da identidade de raiz única, que mata à sua volta, o rizoma é raiz que vai ao encontro de outras raízes.

Dizer-se "GaujaNagô" é assumir um lugar de fala que sustenta dois passados marcados por um processo histórico de exclusão, inferiorização e todo tipo de violência física, psicológica; é reconhecer a presença de "uma espécie de rastro/ resíduo inconsciente" das existências ameríndias e africanas; é mapear uma identidade individual não fixa, mas que pode dialogar ou não com outras identidades; posicionar-se como "GuajaNagô" é, portanto, mostrar que uma identidade "é um processo sempre negociado e renegociado, de acordo com os critérios ideológico-políticos e as relações de poder." (MUNANGA, 2008, p. 102).

Ao afirmar que partilha das identidades indígena e negra, o que mais adiante será retomado na leitura do poema *O mapa da tribo*, o sujeito poético busca, com um só vocábulo, desviar o olhar do leitor para dois segmentos étnicos minorizados que podem, de forma integrada, expressar um mesmo conteúdo político no contexto de um país cujas relações étnico-sociais estão minadas pela memória traumática construída pela colonização e a escravização.

O tempo, nessa negociação identitária, não é o tempo histórico cronológico, mas um tempo interior ou quase mítico, como se vê neste trecho de um outro poema do livro: "o tempo que passou/ fora do tempo,/ escreveu meu nome/ na paisagem/ dos entes/ que me foram/ sem que eu passasse [...] Sou o que partilha/ o sangue onírico/ desse rio de sobras/ de etnias" (MARANHÃO, 2013, p. 44).

Dessa forma, o *Mapa* salgadiano suscita que o passado não é algo que está morto, mesmo sendo o passado que passou quando o sujeito do poema ainda não existia. O tempo,

pois, é um rio que pode, como num delírio, passar e nunca passar. As águas que estão a fluir têm profunda ligação com as que já fluíram e com as que ainda vão, por serem jorradas da mesma fonte. O passado é essa "não-água que inunda o instante" (MARANHÃO, 2013, p. 28) da enunciação; uma ausência sempre presente no livro, onde é invocada por metáforas como: "uma ausência que me rasteja" (MARANHÃO, 2013, p. 51), "um vento que me soprou na outra margem" (MARANHÃO, 2013, p. 42), "coração tatuado de ausência [...] ferido de tanto havido" (MARANHÃO, 2013, p. 28), "tenho a idade das lembranças" (MARANHÃO, 2013, p. 30). Um "Éden Perdido" (MARANHÃO, 2013, p. 21), a que se recorre devido à constatação de viver num hoje que hospeda "a ira dos dias selvagens; um crepúsculo de rinhas e alvoroço" (MARANHÃO, 2013, p. 28) e que ameaça romper os vínculos com uma origem representada por uma afetividade oposta à que se tem por este hoje; uma origem, por isso, buscada, desejada e imaginada: [...] quem me trará de volta essa volúpia?)/ O hoje está seco/ [...] derrapante do que sou/ a origem me socorre./ É no arder da inocência/ que se morre. (MARANHÃO, 2013, p. 21). Eis o paradoxo sugerido nesses versos: a origem é onde se morre e onde se acha socorro, para que seja evitada uma dupla morte.

4. 3 Um mapa de origens: a voz de um griot quilombola

Minha terra é minha pele.

Salgado Maranhão

Na quinta parte do livro, intitulada *Da origem*, destaca-se o poema *Origem*. Nele um sujeito afroidentificado vasculha suas origens, fazendo aflorar trilhas que levam a um contato com uma identidade que se posiciona diante das realidades do passado e do presente. Segue, abaixo, o poema:

ORIGEM

Do mar vêm os meus ancestres
remidos pelo tacão,
sou do sal dessas marés
ante o que houve e o que hão.

Das cores que me caiaram
já não distingo a mistura,
se de feijão com torresmo
ou café com rapadura.

A terra solta em meus pés
como se de vento fosse:
guarda um disfarce no amargo
e uma cicuta no doce.

Muitos me deitam louvores
entre a varanda e o fogão,
me abraçam com a mão no coldre,
me beijam como se não.
(MARANHÃO, 2013, p. 77).

O poema se destaca no livro a partir de sua estrutura marcada pela regularidade no esquema estrófico (quatro quartetos), métrico (redondilha maior) e rímico (rimas alternadas). Essa regularidade contribui para o ritmo e a musicalidade dos versos, o que mostra uma herança dos cantos e canções populares de origem afrodescendente, dos repentistas que o autor tivera contato na zona rural maranhense. Trata-se de uma estrutura aparentemente simples (note-se, por exemplo, o uso de palavras do cotidiano: "fogão", "rapadura"; das rimas comuns em *ão*) com que se visa fisgar o interlocutor, o qual vai sendo envolvido pelo tom de confissão e denúncia, que conduz a uma vereda repleta de imagens, metáforas e metonímias ricas em sugestões para um diálogo com a história do sujeito negro da diáspora e com os desdobramentos que essa história acarreta nas relações étnico-sociais no Brasil.

Sendo uma das trilhas do *Mapa* onde se constata a afirmação veemente de uma identidade afrodescendente, o poema busca mapear o lugar de origem dos ancestrais negros. Não é possível, entretanto, dizer ao certo a que lugar ou etnia específica da África está atrelada esta identidade afrodescendente manifestada. "Não há possibilidade de regresso ao lugar de origem, ao nome tribal ou da família, ao que era antes da ultrapassagem da 'Porta do Não Retorno'". (SOUZA, 2011, p. 143). É um lugar impossível de ser reconstruído em sua completude, pois o que se pode recolher dele são apenas pedaços de uma história fraturada e cheia de lacunas. Um lugar cuja memória se evoca pela imagem do mar, como um abismo que se abre impedindo a passagem da lembrança, uma barreira de silêncio profundo.

O negro que fala no poema busca dar coesão à sua identidade, o que reforça a necessidade de reatar os elos com esse lugar de origem. O tempo verbal no presente, logo no início do primeiro verso, aproxima este sujeito afrodescendente à sua ancestralidade. É uma fala de dentro da crise identitária instaurada desde a chegada ao *Novo Mundo*, onde o "tacão" do sistema escravagista impôs a desidentificação negra. A imagem do mar alude a esse processo histórico da diáspora imposto aos negros africanos; simboliza uma memória em movimento, em que o ir-e-vir constante das águas remete à sensação de angústia de um sujeito boiando no tempo, a remoer e ressentir o sofrimento de seus ancestrais. O verso "ante

o que houve e o que hão" sugere essa imagética das águas do tempo trazendo ora as dores pertencentes ao passado, ora pertencentes ao presente ainda a repercutir os traumas ocasionados pelo balanço do mar da subjugação.

No segundo ("sou do sal dessas marés"), encontram-se metáforas, extraídas do campo semântico de mar, que ampliam o quadro identitário em construção. As "marés" sugerem o movimento incessante de desejo e interdição. Daí resulta a representação de uma identidade móvel, flutuante, temperada pelo sal das marés sempre em movimento, entre tradição e modernidade, de forma que tais "marés" já não são puras: a maré que vai nunca retorna a mesma; a que retorna nunca torna a ir também como retornou. O sujeito do poema, por meio dessa imagem poética, constrói uma representação de uma identidade que se refaz conforme os movimentos sociais e históricos; uma identidade enleada não pela questão do *ser*, mas pela do *tornar-se*.

Nas duas estrofes seguintes, a crise de identidade desse sujeito afrodescendente sai do balanço de incertezas das águas do mar e adentra o espaço do elemento terra: as terras do *Novo Mundo*; um chão onde este sujeito é reificado, explorado e violentado. Há um retrato identitário que remete ao processo de *embranquecimento* a que este negro foi sujeitado, em que, para ser visto como ser humano, deve assimilar e assumir um comportamento dentro dos padrões socioculturais do grupo étnico-social dominante. Impedidas de serem plenamente vivenciadas, nesta nova terra, as culturas do negro diaspórico, que não se aniquilaram nos porões dos navios negreiros, tiveram que se misturar estrategicamente com outras culturas aqui já existentes, para, de alguma forma, poder garantir a sua sobrevivência. Uma mistura que o poema sugere pelo uso do recurso da sinestesia, em que elementos do campo visual ("cores") mesclam-se com os do paladar ("feijão", "torresmo", "rapadura", "café"). Há também a sugestão, por metonímia, dos múltiplos trabalhos a que fora submetido o sujeito afrodescendente, no campo ("rapaduras", "café"), na cozinha ("feijão", "torresmo") dos ditos donos da terra.

E como um não-dono da terra, o sujeito negro, num contexto pós abolição, sente ter caído em mais uma armadilha, em que o "amargo" tem "disfarce" e o "veneno" vem junto com o doce. O texto alude ao fato de que a abolição não resolveu o problema do negro no Brasil, por não ter vindo acompanhada de uma política de integração, de reajuste, que pudesse favorecer a um reconhecimento social, cultural e econômico do afrodescendente, que passou a *vagar* numa sociedade que o libertou "para morrer no pasto" (MARANHÃO, 2015). Com esse teor conteudístico, o poema, sempre por meio do traço exusíaco, revela seu viés quilombola, posto que os versos ultrapassam uma função de encantamento, passando a atuar,

também, como um espaço de resistência, de combate aos modos vários de violência étnico-social. A memória, assim, não é só instrumento de evocação de um *paraíso perdido*, mas um instrumento de luta, "um lugar onde são travadas batalhas sobre lembranças individuais e coletivas, bem como sobre seus significados." (WALTER, 2009, p. 67).

Dessa maneira, o sujeito afroidentificado, que se enuncia no poema no tempo presente, assume o lugar de excluído e explorado da história, posicionando-se criticamente diante dos dramas e das incertezas de sua trajetória individual e coletiva. E, conquistando o lugar privilegiado do discurso literário, assume a postura de um *griot* contemporâneo, contando e cantando a história de sua "tribo"; uma história fragmentada cujos pedaços vão sendo recolhidos por um rememorar que é politizado, por revelar "necessidades, autodefinições e desejos individuais e coletivos dentro das relações sociais de poder." (WALTER, 2009, p. 68-69).

O canto desse *griot* contemporâneo-quilombola ecoa como denúncia aos sistemas políticos e discursivos, do passado e do presente, excluidores de uma identidade cultural de matriz africana. A angústia de não poder reunir os vestígios de seu grupo étnico não é um fator explicado apenas por conta da natureza da memória enquanto mecanismo psíquico, pois os fatores sociais e políticos efetivados desde a chegada dos primeiros africanos ao Brasil explicam melhor essa dificuldade de montar a trajetória individual e coletiva do sujeito afroidentificado. O trauma da escravidão e o controle da memória coletiva pelo grupo étnico-social dominante ajudam na desvalorização dos elementos africanos ou afrodescendentes como parte imprescindível da riqueza espiritual do país.

Na memória do negro brasileiro, sugere o poema, há fissuras e lacunas difíceis de serem representadas objetivamente. As negações e silenciamentos da história oficial provocam a elaboração de um discurso de transgressão na poesia afro-brasileira contemporânea, com que se busca reinscrever o passado e destecer, a partir de uma perspectiva do negro, inverdades e estereótipos construídos pelo desejo de manter como subalterno o sujeito negro ou afrodescendente. A essa poesia, então, é conferida uma função de resistência, de quilombo verbal, como se vê no poema de Salgado, em que uma voz surge do meio dos escombros da história, feito um suco que flui de bagaços de cana-de-açúcar, de onde não se supunha haver mais o que extrair depois de tantas moídas e remoídas pelo engenho de exploração dos que se dizem donos do país. Uma poesia-suco que visa não somente alimentar corações sensíveis, mas reconstruir uma memória coletiva que "sirva para a libertação e não para a servidão dos homens." (LE GOFF, 2003, p. 471).

Com essa carga semântica de quilombagem, a última estrofe do poema em análise é vista como uma síntese alegórica do que ocorre nas relações étnico-sociais no Brasil, em que a hipocrisia predomina no trato com o negro nas diversas esferas da sociedade. O racismo disfarçado é o que a voz do griot quilombola do poema, principalmente nessa estrofe, busca lanhar. Um racismo tipicamente brasileiro;

> um racismo envergonhado não tem coragem de dizer que é racista, até para que os negros possam se defender. É muito difícil lutar com um racismo que não se nomeia. Quando o racismo não se nomeia, fica difícil de se lutar. É talvez o racismo mais covarde que existe, porque a gente não sabe com quem está lutando. Aí o sujeito te abraça, te beija, mas com a mão no coldre, com a mão no cabo da arma, com medo de você. A qualquer momento ele pode te dar um tiro. Mas te beija como se não, como se não estivesse fazendo isso. "que não, que é isso? você é meu irmão". Isso porque é uma sociedade assim, fundada na hipocrisia. Ela não foi trabalhada para que o ego daqueles que se sentem o máximo se sentissem apenas gente. E aqueles que não sentem nada também pudesse se igualar no mesmo nível. (informação verbal)[8].

Entende-se, assim, que o poema faz representar um sujeito portador de uma identidade étnica mobilizadora, de muita consciência política, que fala e observa o mundo a partir de um hoje diretamente afetado pelo que houve no passado, a partir de uma memória do trauma coletivo, atuando como um porta-voz de uma coletividade. Nesse ponto, o poema dialoga com a poesia da Negritude, como por exemplo, com o livro *Caderno de um retorno ao país natal* (1939), de Aimé Césaire (1913-2008), em que, segundo Zilá Bernd (1987), se faz um intenso retorno às origens, a uma autenticidade primeira e fundamental, por meio de uma poesia que, assim como se percebe no poema salgadiano, tem a função de

> fazer da lírica o espaço de aceitação de uma tarefa que é tornar-se o porta-voz da comunidade à qual pertence. O poeta identifica-se com o mundo de que é porta-voz e isto lhe permite assumir – na primeira pessoa do singular – a historia de seu povo. Esta identificação total com o povo negro não encerra o poeta em um particularismo, pois esta opção pelo particular será a mediação para atingir o engajamento no universal. (BERND, 1987, p. 60).

Deve ser dito ainda que esse afrodescendente que se manifesta no poema *Origem*, politicamente consciente da problemática da experiência de ser negro no Brasil, não é a primeira vez que surge na obra salgadiana. Esse griot quilombola está sempre presente em sua obra, às vezes de forma mais contundente, como em *Punhos da serpente* (1989), às vezes mais sutil e elaborado, como em *Sol sanguíneo* (2002). A temática das vivências do negro parece ser parte visceral de seu ofício de poeta, sendo difícil de ser negada ou abandonada,

[8] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

haja vista que o autor, à sua maneira, faz uso da *escre(vivência)* em sua poesia, como revela esta sua fala:

> [...] sendo eu negro egresso de um praticamente quilombo. Na verdade hoje, tempos depois, foi que compreendi que nasci e vivi num quilombo a vida inteira. Quando eu saí para Teresina, era um quilombo onde eu vivia. Dentro dos conceitos que hoje se fazem a respeito dessas comunidades, eu vivi num quilombo. Então, sendo eu egresso daí, a minha poesia reflete isso. [...] Eu busco e falo disso em minha poesia, num nível elaborado, em que essa particularidade dialoga com todas as particularidades. (informação verbal)[9].

Em *O mapa da tribo,* como se pode notar no poema em pauta, a temática referida no parágrafo anterior aparece sob um *modus operandus* impregnado de sutilezas metafóricas. Embora sendo um livro marcado pelas experiências reais do autor, não se verifica nenhum momento em que a linguagem se tece pelo crivo do combate explícito das demandas sociais. O livro em estudo registra um momento de amadurecimento espiritual e literário de Salgado Maranhão, em que suas vivências individuais e coletivas não são preteridas, mas peneiradas por um olhar contemplativo que desautoriza a entrada de excessos de emocionalismos nos poemas.

Uma literatura compromissada com os dramas vividos pela população negra no Brasil não é o que salta aos olhos quando se leem os poemas do livro; o que se tem é uma tática de combate por meio de um discurso poético que se efetiva pelo relevante domínio dos recursos da poesia; um discurso que não se consagra pelo tema, mas pela maneira com que se delineia sonora, sintática e semanticamente. Por conta disso, a linguagem conquistada por Salgado Maranhão e empregada na tessitura deste *Mapa* atende a critérios de apreciação tanto canônicos como não canônicos. A linguagem poética do autor resulta de uma permanente reflexão sobre a própria poesia e revela a voz de um sujeito afrodescendente que, tendo conquistado o poder de fala no texto literário, consegue trazer deleite e reflexão a diferentes tipos de leitores, inclusive os que pertencem ao grupo étnico-social dominante, que sempre quis abafar tal voz. O poeta logra o efeito poético desejado sem renegar sua história.

No poema *Origem II*, a questão da identidade étnica afrodescendente é trabalhada em relação com a questão do lugar que o sujeito negro pode ocupar na sociedade em que vive:

> ORIGEM II
>
> Da seiva que na pele me da cor
> de barro de olaria e couro de tambor,

[9] Entrevista concedida pelo poeta Salgado Maranhão, em Teresina, em 10 de janeiro de 2015.

eis-me timbrado e solto em muitas vias
sujas de outroras e de algaravias.

De tantas que eu até perdi a conta
do que me jaz por jus ou desaponta.

Em ser telúrico e alegre como os rios,
me dou em terra, em sangue e atavios;

eu próprio sendo o "quase que não vinga",
alimentado a barro de cacimba;

para tornar-me um comedor de verbos,
de sílabas com pimenta e – de soberbo –

notar que, enfim, a vida é caixa-preta,
tudo é transverso e nada ao pé da letra.
(MARANHÃO, 2013, p. 78).

Nesse poema, mais uma vez o sujeito poético se reconhece como afrodescendente, dizendo-se portador de uma "seiva" que na pele lhe "dá cor/ de barro de olaria e couro de tambor". A referência à cor negra da pele e às origens africanas é feita de maneira sugestiva e cuidadosa. O "barro de olaria" tanto é escuro, como se emprega a servir para a criação, o que remete a uma mítica criação do primeiro homem e da primeira mulher: "E assim Obatalá criou todos os seres vivos/ e criou o homem e criou a mulher./ Obatalá modelou em barro os seres humanos/ e o sopro de Olodumare os animou" (PRANDI, 2001, p. 506). É uma escolha de expressão que favorece a reconstrução de uma imagem positiva do continente africano. Também o "couro de tambor" é escuro e fortemente ligado a um espaço cultural africano; o tambor pode ser visto no poema como "a metáfora universal da poesia negra, a encruzilhada das vozes dos antepassados africanos e da Diáspora." (FERREIRA, 2011, p. 69).

A função quilombola se faz presente por meio de uma linguagem que desconstrói o lugar que uma sociedade regida por padrões etnocêntricos e eurocêntricos reserva ao negro. Dentro desses padrões, o sujeito negro que fala no poema, "o 'quase que não vinga',/ alimentado a barro de cacimba", deveria ser mais um anônimo, mais um invisibilizado, mais um silenciado a ocupar uma função social nos extratos mais baixos. Todavia, é um negro que se torna poeta "comedor de verbos, de sílabas com pimenta". O poema, nesse ponto, ressalta a importância que um poeta possui numa sociedade, pois é um ser que "revela o homem" (PAZ, 2012, p. 195), a sociedade e pode, com a ambivalência do seu dizer, exercer, por exemplo, uma função emancipatória em face à dominação política e econômica. Por ter essa função, em algumas sociedades, o poeta é visto como uma ameaça aos valores vigentes e hegemônicos. Sendo, então, de autoria de um poeta afrodescendente, o poema pode subverter os sistemas de

representação estereotípica de desvalorização do negro. Assim, o poeta, em quem se tornou o sujeito "alimentado a barro de cacimba", é um individuo que sabe manejar as palavras, que sabe jogar capoeira com elas e que de sua ginga verbal pode fazer jorrar "sílabas com pimenta" sobre as visões escamoteadoras da história dos africanos e seus descendentes.

Reforça esse quilombo verbal a ironia que provém do aspecto formal do poema, que, olhando com atenção, vê-se que se trata de um soneto: forma clássica da tradição literária ocidental. A intenção parece ser a de revelar a soberbia do poeta, o amplo domínio que tem desta atividade artística, mostrando ser capaz de gingar habilmente no espaço das tradições poéticas do outro, pois não somente se apropria da forma do soneto, como chega a reinventá-lo, construindo um novo formato de soneto que, em vez de se apresentar sob a partição tradicional de dois quartetos e dois tercetos, apresenta-se dividido em sete dísticos. O poeta arremata seu *neo-soneto* com a ideia de que na vida nada é fixo, que o destino não pertence a nenhum grupo social, que o mundo é o lugar do inesperado, das surpresas, das reviravoltas. E na literatura não é diferente. A voz de um sujeito ou grupo étnico-social que antes não podia se expressar no poema, pode, ao conquistar esse direito, revelar belezas surpreendentes. É isso que Salgado faz nesse poema, e o faz como quem ri, como quem dá gargalhada de quem pensa ou deseja o contrário.

4. 4 *O Mapa da tribo*: um chão de rixas sob metáforas

No céu da boca
o sol da linguagem
tece relâmpagos.

Salgado Maranhão

O MAPA DA TRIBO

Louvado seja o rumor
do mar de São Marcos
que me lava os rastros;
louvado seja o chão
que me resume.
– Chão de rixas sob metáforas.

Falo na voz dos ausentes:
(Urubus, Guajás, Timbiras):
"Os primeiros fizeram
as escravas de nós;
nossas filhas roubavam

> logravam
> e vendiam após".
>
> Falo dos que me derivam:
> (Yorubá, Gegê, Nagô):
> "Não precisa prendê
> quem tem pretos p'herdá
> e escrivão p'escrvê;
> basta tê
> burra d'ouro e casá".
>
> Ó vento ancestral
> das línguas que me rasuram!
> Recluso em meus anexos
> Meus ontens me procuram.
> (MARANHÃO, 2013, p. 89).

O poema que dá título ao livro reforça o movimento interpretativo que se tem feito neste trabalho em torno de questões de identidade e memória. É possível perceber, no poema, a representação de relações étnico-sociais na sociedade brasileira, marcadas não pela convivência pacífica e harmoniosa, mas pela tensão, pelo conflito. O poema configura-se, desse modo, como um "chão de rixas sob metáforas", um chão que o poeta adota para erguer seu quilombo de palavras.

A voz do poema assume dois lugares de fala: do indígena e do afrodescendente. No lugar de fala indígena, diz falar na voz de ausentes, evocando, pelo nome, povos "Urubus, Guajás, Timbiras". Povos estes evocados por uma memória de ressentimento do massacre que esses e outros povos indígenas, desde a chegada do colonizador português, vivenciaram e, de muitas outras formas, continuam vivenciando. O poeta incorpora o papel de pajé, falando pela voz dos ancestrais, para a sociedade brasileira contemporânea cada vez mais esquecida de reconhecer o indígena como o primeiro dono das terras deste país, uma sociedade que não manifesta remorsos pela dizimação de inúmeras nações indígenas. O poeta-pajé traz o passado, querendo interferir no presente e no futuro.

Na parte do poema em que a voz fala sob uma perspectiva afrodescendente, não são evocados povos ausentes, mas aqueles de quem a voz se diz derivar: "Yorubá, Gegê, Nagô". Seria o caso de dizer que há uma identificação maior com o lugar de fala afrodescendente em relação ao do indígena? Descarta-se uma resposta, por não ter tanta relevância neste estudo, pois o que interessa é perceber que essas duas identidades (indígena e afrodescendente) não estão, no poema, numa relação de conflito. Ambas são, na verdade, vítimas de ações e discursos subalternizantes, capazes de influenciar, até hoje, no modo como essas duas identidades são representadas no interior das relações étnico-sociais no Brasil.

Juntamente com a temática, destaca-se a riqueza do jogo intertextual, em que dois excertos do *Guesa errante*, de Sousândrade (1833-1902), são utilizados no interior do poema salgadiano. Em relação a esse aspecto do poema, algum leitor pode-se questionar por que o poeta recorre a Sousândrade e não a outro, por exemplo, Gonçalves dias, que produziu textos indianistas e, em algum momento de sua obra, abordou a temática da discriminação racial que pessoalmente sofreu, além de ser natural de Caxias, como é Salgado. Há de se ressalvar, porém, que o indianismo romântico de Gonçalves Dias é inviável para ser incorporado pelo caráter de denúncia que se percebe no poema de Salgado Maranhão. O índio, para este, como se nota, não é um sujeito idealizado, com comportamentos europeizados, mas, sim, um índio cuja voz, via versos de Sousândrade, faz tilintar nos ouvidos do leitor as agruras cometidas no passado e no presente; uma voz que decanta a extinção de muitas nações indígenas. A escolha, assim, atende ao critério de convergência de visão sobre a problemática do sujeito indígena, que na obra de Sousândrade é aquele "que o Branco mutilou" (BOSI, p. 139). Outro critério para a escolha é o ajustamento que há dos versos de Sousândrade aos aspectos estruturais do poema salgadiano, mantendo uma linha de coerência rítmica e complementaridade semântica: os dois excertos de Sousândrade soam como se fossem as vozes dos próprios povos indígenas e africanos (nesta ordem) evocados por Salgado e até a variante linguística registrada nestes excertos reforça essa sensação de vozes do passado. Além disso, infere-se que Salgado, ao dialogar com Sousândrade, busca contribuir para reparar uma injustiça no campo da literatura brasileira em que a obra deste ainda é um universo não tão bem explorado pela crítica e nem tão bem divulgada.

Salgado, em seu poema, dialoga com Sousândrade por meio do mecanismo da apropriação. E sendo este mecanismo intertextual "um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia" (SANT'ANNA, 2002, p 46), percebe-se que o autor caxiense, ao de devorar alguns versos de Sousândrade, consegue alimentar seu texto com a fome de justiça social expressada num outro contexto histórico e literário. O poema de Salgado denuncia essa fome ainda não saciada até hoje, por meio da voz de Sousândrade que atuando como um testemunho poético do século XIX, dá um caráter de produção coletiva ao discurso poético analisado.

Os versos devorados passam a fazer parte do universo do texto devorador e, aí, a atuar no mesmo nível das demais metáforas, porém com um sabor a mais, por revelarem que a poesia afro-brasileira contemporânea é um discurso que atravessa e é atravessado por diferentes vozes, sendo um espaço de encruzilhada em que, por questões de reinvindicação de identidade, se escolhe quem pode e quem não pode entrar no diálogo. Salgado por meio de

uma memória poética ativada conscientemente logra equipar ainda mais o seu poema, mostrando que vozes abafadas do século XIX podem, na textura da poesia atual, suscitar novas tensões semânticas sobre as identidades étnico-sociais de minoria. A função quilombola da poesia do autor atua contra o aniquilamento estratégico dessas identidades.

Outra relação intertextual que pode ser apontada é a que se dá entre este e outro poema do próprio autor, o *Historinha do Brasil para principiantes*, de seu já citado livro *Punhos da serpente* (1989), em que, numa linguagem mais direcionada, o poeta diz, em forma de prosa:

> Chegaram de canhões e caravelas, chamando tupis de índio. No primeiro dia, brindaram ao redor da cruz. Não conheciam a terra, mas já eram donos. Mais tarde é que voltaram procurando pedras, abrindo ruas, rezando missas, matando índios, escravizando negros e fundando as capitanias das sífilis hereditárias. (MARANHÃO, 1989, p. 76).

Nesse poema e em *O mapa da tribo*, há incidência da voz quilombola de Salgado. A veemência da denúncia de crimes cometidos contra o índio e o negro detectada em *Historinha do Brasil para principiantes*, bem como em *O mapa da tribo*, mais especificamente nos versos apropriados de Sousândrade, é típica de uma poesia que pode se apresentar como "uma contrafala ao discurso oficial, discurso do poder" (EVARISTO, 2010, p. 134). Essa voz quilombola presente nos dois poemas de Salgado busca reapresentar a história, desvelando um percurso marcado pela violência impressa pelos que se sentem donos das terras e dos destinos brasileiros. Uma voz que nos dois poemas assume-se, em seu quilombo poético, como porta voz da causa dos índios, pondo-os, juntamente com os negros, no lugar de injustiçados da história. O poema *O mapa da tribo*, como se vê, dialoga com outros textos e também com a história e a sociedade.

Portanto, no poema que dá título ao livro de Salgado, determinados aspectos de um passado coletivo fazem com que o sujeito poético se posicione como portador não de uma identidade única, mas de identidades que se manifestam conforme a necessidade, o que leva a entender Hall (2005) quando diz que a identidade é posicional e se torna uma questão quando em torno dela há uma crise. O poema possibilita traçar um perfil de sujeito rasurado pelos ventos de sua ancestralidade e pelos diferentes sujeitos nos quais se foi tornando ou tornado, e que no poema, especificamente na última estrofe, aparecem metaforicamente como os seus "anexos". Essa estrofe final é o momento em que se admite a *crise identitária*. A imagem sugerida é a de um sujeito que se encontra recluso, preso nos "seus anexos", nos seus "eus" do presente; um sujeito fraturado pelos seus "ontens" que o procuram. O passado é compreendido, assim, não como algo morto e enterrado, mas como uma voz que está represa

em algum dos compartimentos da memória vivenciada ou herdada, podendo, a qualquer momento, voluntária ou involuntariamente, misturar-se com os pensamentos do presente e até mesmo com os sonhos que se põem a engendrar o futuro.

4. 4 Trilhas de tradição: marcas da poética oriki no *Mapa* de Salgado Maranhão

Porque sanguínea é a sombra das palavras.

Salgado Maranhão

Como tópico final deste estudo, intenta-se, a partir das trilhas apontadas por Antonio Risério, em seu *Oriki Orixá* (1996), rastrear no livro *O mapa da tribo* uma presença de elementos que remetem à textualidade da poética oriki, que o estudioso caracteriza como um tipo de texto de tradição oral de origem nagô-iorubá produzido na região da África ocidental, nascido "no interior da rica malha de jogos verbais, de *ludi linguae*, que se enrama no cotidiano iorubá." (RISÉRIO, 1996, p. 35). Há, segundo Risério, uma classificação do oriki feita pelos iorubanos conforme o objeto que o texto recria, havendo, assim, dentre outras, a classe dos orikis de linhagem, dos orikis de pessoas ilustres, dos orikis de cidade, dos orikis de orixá, sendo este último o tipo sobre o qual o autor se aprofunda em seu estudo, trazendo, inclusive, uma antologia deste oriki traduzida pelo próprio.

Como já foi apontado neste estudo, em *O mapa da tribo*, Salgado Maranhão, reconhecido pela maneira inventiva com que trabalha a linguagem, consegue tecer uma paisagem poética capaz de desestabilizar o leitor, dando-lhe, muitas vezes, a sensação de se estar diante de um enigma, de um mistério. No poema que segue, isso reverbera:

O grão que rasgou-me
com a palavra,
veio
com casca. E trouxe
um coração febril
para ferver a noite.

Este grão ruído
de demoras
a colidir
como o osso
(e um rosto
que é denúncia
e grife.)

Aferro-me ao pólen
desta voz
que me solfeja
que é meu próprio
mapa anverso

O grão ruído da palavra
veio com casca,
no raso
deste chão que piso
e que me ultrapassa.
(MARANHÃO, 2013, p. 38).

O poema não indica, de imediato, um caminho para se formular hipóteses de seus significados, pois rapta a atenção do leitor, levando-o a deslizar sobre uma camada de intenso jogo sonoro, sobre uma cascata de imagens e de metáforas. Todavia o poema parece exigir que o leitor o decifre, para que este não continue sendo devorado pelo espasmo de encantamento proveniente de sua rica teia de mistérios verbais. Esse decifrar, no entanto, pode ser produtivo ou não, conforme seja a bagagem de sensibilidade, de conhecimentos e de experiência em lidar com poesia, com a obra do autor, com o ser humano e a vida de um modo geral.

Esse caráter surpreendente e fascinante presente nesse poema, e que é percebido em todo o livro, é uma marca herdada da textualidade oriki, tendo como base para afirmar isso, as palavras seguintes de Antonio Risério:

> É provável que uma pessoa sensível, encontrando por acaso um oriki, fique hipnotizada. Seduzida pelo brilho, o encanto ou o mistério do texto iorubano. Mas é também possível que essa mesma pessoa, a depender do oriki que lhe caia em mãos, ache-se perdida, desnorteada, sem ter noção do rumo para o qual aquelas mensagens verbais apontam. E que então se afaste, vencida pela carência de indicadores capazes de aclarar a fisionomia do mundo ali sugerido, como se aquele texto não passasse de um amontoado de signos desquitados, de frases e ditos díspares, que se aglutinaram por força de algum princípio obscuro, indecifrável. (RISÉRIO, 1996, p. 37).

Outra marca da poética iorubana é a construção epitética, por meio da qual é delineado esse ou aquele objeto, dando-lhe uma atribuição, uma qualidade intrínseca. “É possível tratar o oriki como uma espécie de equivalente nagô do epíteto homérico” (RISÉRIO, 1996, p. 175). Para exemplificar, veja-se o *Oriki de Oiá-Iansã 1*:

Leopardo que come pimenta crua.
Mulher de vestes vistosas.
Cabaça rara, diante do marido.
Eparrei!
O que Xangô disser
Oiá logo saberá.

Ela entende o que Xangô
Nem chegou a falar.
E o que ele quiser dizer
Oiá dirá.
Oiá, árvore desarvora.
Adeus, morte.
Minha mãe da roupa de fogo.
Nada de mentiras para ti.
Nada de mentiras para ti.
As marcas na tua pele calam o alabé.
Oiá ô
Mulher neblina no ar.
Oiá, leopardo que come pimenta crua.
(RISÉRIO, 1996, p. 144).

É nítido, no oriki acima, o uso de formas epitéticas para se referir à entidade Oiá-Iansã, podendo dentre outros citar os que se encontram nos versos: "Leopardo que come pimenta crua", "mulher de vestes vistosas", "minha mãe da roupa de fogo", "mulher neblina no ar". São formas, além de epitéticas, de forte carga metafórica, que dão uma áurea de mistério a mais ao objeto recriado, no caso, à entidade Oiá-Iansã.

Essa construção epitética característica da poética oriki é um recurso bastante presente no livro de Salgado Maranhão. Vejam-se alguns exemplos usados pelo poeta maranhense para se referir: a) ao próprio poeta: "este GuajaNagô/ das póvoas/ de sapê" (MARANHÃO, 2013, p. 37), "o 'quase que não vinga', alimentado a barro de cacimba" (MARANHÃO, 2013, p78), "um comedor de verbos com pimenta"; b) à memória: "espelho sem face,/ que vê para dentro/ como o olho dos cegos" (MARANHÃO, 2013, p. 36); c) ao sertão: "um coiote vestido/ de súplica" (MARANHÃO, 2013, p. 19); d) à cidade de Caxias: "Ó princesa anciã dos meus/ sertões" (MARANHÃO, 2013, p. 79).

Há ainda, em vários momentos do *Mapa* salgadiano, construções epitéticas e metafóricas cujo objeto referido torna-se obscurecido ou enigmatizado pela própria construção, sendo uma tarefa complexa a de buscar reconhecer o objeto a que o poeta está se referindo ou recriando. Dentre outros, citam-se estes exemplos: "os cães comedores de sombra" (MARANHÃO, 2013, p. 70); "uma névoa lúmine/ arrasta o que me sangra/ os pés" (MARANHÃO, 2013, p. 66); "um sol/ de azagaia sangrou/ meu caminho" (MARANHÃO, 2013, p. 49).

A sonoridade é outra marca de interconexão entre a poesia iorubá e a que se apresenta no livro de Salgado. Quanto à rima, por exemplo, assim como no oriki não há, com propriedade, esquemas rímicos, nos poemas do livro analisado também não se apresentam, com exceção dos poemas *Origem* (p. 77), *Origem* 2 (p. 78), *O retorno* (p. 80) e *Pária 2* (p. 90). Não há no livro uma atenção voltada para a rima enquanto evento sonoro localizado, de

forma que é mais oportuno dizer que Salgado Maranhão, igualmente o criador de orikis, "parece mais voltado para a orquestração geral do estrato fônico do texto que para a ocorrência intermitente de encontros pontuais." (RISÉRIO, 1996, p. 46). Essa preocupação maior com a arquitetura sonora em seu conjunto dá ao texto o caráter de música verbal, de *melopeia* ao oriki (RISÉRIO, 1996, p. 46), o que é buscado insistentemente por Salgado em seu livro e podendo ser notado no poema inicialmente destacado, na estrofe final, principalmente, rica em assonâncias, aliterações e rimas internas.

Outra marca da poética do oriki é o fato de o texto não ser estruturado a partir de uma armação estrófica, métrica ou números de versos previamente estabelecidos. E assim é a maioria dos poemas de *O mapa da tribo*, marcada pela existência de uma "forma orgânica" (RISÉRIO, 1996, p. 42) e pela infixidez. Salgado não exercita, em seu livro, uma rigidez formal. A presença de textos com regularidade métrica e estrófica é esporádica, apenas três ou quatro poemas. E é tal a infixidez na forma de seus poemas, que se recorre até ao uso de poemas em prosa. No livro, na verdade, "cada texto gera o seu próprio *design."* (RISÉRIO, 1996, p. 42-43). A maioria dos poemas está estruturada de maneira parecida ao poema em pauta, com versos livres. Essa organicidade e essa infixidez do oriki e do poema salgadiano correspondem a dizer que se trata de uma forma que nasce "das necessidades sugeridas pela própria definição do objeto que o poeta resolveu focalizar/recriar." (RISÉRIO, 1996, p. 43).

Outro aspecto a se observar num oriki é a sua não-linearidade, por não haver nessa espécie textual um desenvolvimento lógico-linear de uma ideia ou enredo, nem a preocupação em tecer uma estória ou recontar uma história. O princípio construtivo do oriki é a parataxe. Para Risério, paratática é a estruturação do texto segundo um princípio de montagem "ideogrâmico", em que as proposições vão se sucedendo como numa colagem de unidades, sem que se providenciem nexos discursivos para uni-las num encadeamento lógico e/ou cronológico (RISÉRIO, 1996, p. 44). Essa não-linearidade e essa sintaxe de montagem estão, segundo Risério, "entre os traços mais salientes da produção poética de nossa época." (RISÉRIO, 1996, p. 45) e podem ser visualizada no livro de Salgado, particularmente nos poemas em prosa.

O uso de uma linguagem hiperbólica também é característico no oriki, em que se percebe, no modo de definição do objeto, a "maximização dos traços daquilo que é representado [...], a visão enfática, superenfática de personagens, coisas, fenômenos e processos." (RISÉRIO, 1996, p. 45). A esses traços extraordinários e espetaculosos da linguagem hiperbólica, soma-se a contundência das imagens, que se pautam pelo insólito, o extravagante, com uso de metáforas que podem ser surpreendentes para o leitor educado na

textualidade literária de extração greco-latina. O oriki pode se enquadrar como prática da *fanopeia*. Do poema de Salgado em foco, podem ser destacados os trechos: "um coração febril/ para ferver a noite" e "deste chão que piso/ e que me ultrapassa", como exemplos dessa linguagem hiperbólica e de imagem contundente e insólitas. E em outros momentos do livro, o que não faltam são exemplos: "a noite passou a limpo/ seus carnívoros dentes" (MARANHÃO, 2013, p. 35); "Sou a asa que o sertão deu para o vento. Eu que vi o corvo de olhos negros, sob um sol a diesel, com a fome tatuada em seu nome" (MARAHÃO, 2013, p. 25); "por onde passo/ até as pedras cantam" (MARANHÃO, 2013, p. 19). Em praticamente todos os poemas de *O mapa da tribo* são encontrados esses rastros de *fanopeia* que também são marcas do oriki.

No poema de Salgado, a expressão "o grão", que é o objeto recriado pelo poeta, aparece anaforicamente em três momentos. Isso lembra o paralelismo, ou seja, a repetição de partes de frases ou de frases inteiras, que é outra marca da poesia tradicional dos nagô-iorubá, sendo a anáfora o caso de intensificação do paralelismo. Para Antonio Risério, a estrutura paralelística do oriki tem, como uma de suas peças principais, o procedimento da nominação, o que contribui tanto para a estruturação rítmica, como para o reforço do caráter hiperbólico do texto. E, de fato, no poema em destaque, há um esforço de se nominar esse "grão", o que contribui para a construção de um ritmo bumerangue, indo e vindo de um único ponto de partida, mas sempre com novos atributos do objeto, no caso, do "grão".

Assim como não apresenta esquema rímico, o oriki não apresenta um padrão métrico definido, o que se percebe no oriki exposto e no poema em pauta do poeta caxiense. Segundo Risério, metrificação alguma parece vigorar no espaço da arte nagô da palavra, seja ela acentual, tonal, duracional ou silábica. "O que impera é a a-metricalidade. [...] não há, na poesia iorubana, esquemas métricos abstratos ou independentes que determinem previamente o número de silabas, sua duração, o jogo de acentos ou o desenho tonal." (RISÉRIO, 1996, p. 48).

O ritmo, conclui-se, não nasce do metro. O fator fundamental da determinação rítmica são as estruturas sintáticas, sendo predominante o uso do paralelismo sintático ou de anáforas que condiciona o uso de outros dispositivos poéticos. Em *O mapa da tribo*, com poucas exceções, a "a-metricalidade" é recorrente, sendo outros os recursos que sustentam o ritmo dos poemas, como anáfora, assonâncias, aliterações, paronomásias, pausas, pontuações, *enjambement*, dentre outros. A multiplicidade rítmica, como o oriki, predomina no livro.

Por ser a textualidade iorubana "uma poética capaz de alimentar de algum modo a produção contemporânea" (RISÉRIO, 1996, p. 19), o poeta pode dela se utilizar traduzindo-a

para o seu contexto de produção. É o que faz Salgado em *O mapa da tribo*, em que as marcas da poética oriki apontadas podem ser um sinal de um universo intertextual conscientemente construído pelo autor na busca de inscrever no seu livro um exercício de textualidade neo-oriki, tão somente percebido por um olhar mais sensível e equipado. Ou podem ser marcas que configuram uma prática de oriki visto como "uma espécie de poética subterrânea atuando no espaço do texto criativo no Novo Mundo" (RISÉRIO, 1996, p. 175), em que, inconscientemente, o poeta imprime em seu texto a presença de organismos verbais que remetem à criação poética iorubana. De uma forma ou de outra, a poesia contida em *O mapa da tribo* revela, sim, a presença de uma herança da poética oriki.

Essa presença de elementos da poética nagô-iorubá, em diálogo com outras poéticas e culturas, num incessante desejo de experimentação do moderno e do tradicional, do local e do universal, possibilita à poesia de Salgado Maranhão, contida em *O mapa da tribo*, constituir-se como um espaço de encruzilhada, de negociações, e não apenas como o resultado de leituras dos clássicos da literatura ocidental. Trata-se de um mapa de múltiplas trilhas. E cada uma parece multiplicar-se à medida que é trilhada, de tal forma que nunca se chega a um ponto final. Sempre a exigir do leitor um novo fôlego. Esse talvez seja o maior tesouro do livro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca de identidade, como diz Bernd (1987), é uma das marcas da poesia afro-brasileira, o que se explica pelo fato de ter sido o negro objeto de aniquilação identitária e até de dignidade humana numa sociedade brasileira de séculos passados regida pelo discurso do colonizador branco, eurocêntrico e escravagista, repercutindo numa cristalização de estereótipos negativos acerca desse sujeito em todas as esferas da vida pública e privada, inclusive na produção literária. Assim, ao tomar posse do poder da escrita literária, que também é um lugar de ressignificação das vivências de quem dessa escrita se utiliza, como bem mostra Conceição Evaristo (2005), o autor afrodescendente, consciente ou inconscientemente, adentra as suas experiências pessoais ou coletivas, fazendo escoar sobre o texto marcas de si e/ou dos grupos com que se identifica.

Percebeu-se, no estudo ora empreendido sobre o livro *O mapa da tribo*, a presença desse caráter da poesia afro-brasileira apontado por Bernd e por Evaristo. Salgado Maranhão, neste seu livro, consegue ser o regente de um discurso poético em que experiências reais individuais e coletivas são revisitadas como quem busca desenhar, sempre pela via da metáfora, um mapa de si mesmo, de um eu que é único e plural ao mesmo tempo.

Verificou-se que, para desenhar esse mapa, o poeta empreende uma viagem de retorno ao seu passado, às suas origens, recorrendo à memória como mecanismo vital desta viagem. A leitura dos poemas levou a compreender que sem memória o sujeito perde sua identidade, pois como diz Joël Candau (2012), um sujeito é o que lembra, ou seja, reativar esse mecanismo é uma necessidade diante de um demanda identitária. Aliás, a evocação do passado é uma outra marca do discurso literário afrodescendente, uma das mais impressionantes, segundo Roland Walter (2009). Ao se apropriar do lugar de sujeito no texto literário, o poeta negro nascido no povoado Canabrava das Moças, faz uso da memória para reconstruir sua trajetória de vida com intuito provável de manter demarcado um pertencimento cultural.

A memória representada nos poemas do livro, como se fez notar, possibilita a colocação de um sujeito poético afroidentificado na sua própria história, sendo, mais que o objeto da rememoração, o sujeito dela, cuja voz se empenha numa construção de um mapa repleto de enigmas poéticos que podem ser vistos como sinais de que essa viagem de retorno ao passado, às origens pela via da memória não é feita de certezas, já que muitas vezes as vozes do passado se mesclam às do presente, resultando em formulações de imagens que não são transparentes, mas nebulosas, incertas e deslizantes.

Constatou-se que as realidades rememoradas são ressignificadas por uma voz movida pela ligação profunda com essas realidades, mas ao mesmo tempo movida por uma refinada habilidade com as palavras, com a carpintaria do verso, o que tornou a decifração do mapa ainda mais instigante e prazerosa. Nestas realidades textuais, viu-se que identidades são tecidas e destecidas, memórias são peneiradas por uma voz que fala de dentro da tribo, sendo, afinal, esta voz, a própria tribo que é mapeada. Uma voz sabedora de que é a poesia o melhor espelho para retratar tais realidades que se movem em suas memórias, dando-lhes caráter universal, maior intensidade e significados.

A análise apontou que a *escre(vivência)* se faz presente no processo criativo do livro. Os momentos vivenciados num ambiente rural marcado pela servidão são os mais revisitados e postos como motivadores de uma *escrita de si*. O poeta mergulha nesse espaço e tempo distantes para não deixar que se transformem em pastos para o esquecimento algumas cenas que ajudam montar o quebra-cabeça de sua trajetória humana. Há cenas que ecoam como denúncia de um passado de injustiça que ainda se repete como realidade de muitos.

Nessa busca de si, notou-se, em um dos momentos da análise, que o poeta assume sua identidade afrodescendente e, a partir do instante presente da enunciação, traz para dentro de seu texto todo o drama de uma coletividade. O poeta porta-se como um griot da diáspora que reconhece sua ligação com os ancestrais que vieram pelo mar, e que aqui sofreram a traumática experiência da escravização, passando por um processo de desidentificação, tendo que assimilar os valores do grupo étnico-social dominante. Esse griot quilombola revela a hipocrisia com que o negro é tratado na sociedade atual brasileira, em que se vende uma imagem de convivência harmoniosa que não corresponde com o cotidiano das relações étnico-sociais. A visão herdada do passado escravagista ainda se faz profundamente enraizada nos modos como se tratam o sujeito afrodescendente.

Também se fez verificar, noutra leitura deste estudo, que o poeta assume um outro lugar de excluído histórico, o do sujeito indígena, que em alguns momentos do livro é posto na condição similar à do sujeito negro. O poeta, num dos poemas analisados, diz ser um “GuajaNagô”. A identificação com essas duas origens levou a discutir sobre o conceito de identidade politizado que possibilita a reivindicação de duas identidades numa mesma situação. No poema que dá titulo ao livro essa situação foi retomada com maior ênfase. Essa postura de denúncia contra as atrocidades cometidas contra o negro e o indígena, num só discurso, mostrou-se como um dos momentos intrigantes da poesia afro-brasileira de Salgado Maranhão, nesta obra.

O estudo possibilitou identificar na linguagem poética do autor um caráter exusíaco, pois nela predomina a ambivalência, a ambiguidade. Salgado se apropria de recursos da linguagem literária canonizada e a preenche com um ritmo pessoal, uma musicalidade que tem raízes na influência da cultura oral que teve contato na infância, como a literatura de cordel, aboios, cantos de trabalho, bumba-meu-boi, tambor de crioula, causos e estórias diversas. O mundo de sua linguagem é, assim, marcado pela fusão da memória da escrita e da oralidade; é universal e local, harmonioso e perturbador. E por ser exusíaca é uma poesia que "emblematiza um espaço cultural de múltiplos significados e identidades." (BARBOSA, 2000, p. 156).

Outra curiosidade do livro, que a pesquisa intentou mostrar, refere-se à presença de elementos do oriki, tipo textual que pertence à tradição oral de origem nagô-iorubá. Essa presença levou a reconhecer que a poesia salgadiana é muitas vezes o resultado de diálogos inesperados, que podem passar despercebidos das lentes de um leitor com histórico de leituras apenas da cultura ocidental. Com isso, viu-se que é preciso que o leitor esteja atento aos jogos intertextuais que podem ser efetuados de forma subterrânea entre as tradições orais africanas e a poesia contemporânea. A poética oriki é uma fonte que alimenta muitas produções de hoje. A de Salgado, presente em *O mapa da tribo,* é uma delas.

Este estudo empreendido sobre a poesia salgadomaranhense, contida em *O mapa da tribo,* propiciou a constatação de que a literatura afro-brasileira se apresenta como um espaço de produção múltiplo cujas trilhas presentes no interior de suas obras nem sempre se encaixam nas postulações teóricas ou nos enquadramentos ideológicos; é uma literatura que aponta para caminhos inusitados, com diferenças substanciais de perspectivas e de formulação estética. A voz poética de Salgado Maranhão é portadora de uma singularidade que provém de sua entrega ao oficio de poeta, de sua incessante busca de surpreender o leitor e a si mesmo. Diante de um poeta com tal postura, não se pode querer enquadrá-lo num modelo analítico previamente planejado, deve-se, antes, deixar-se levar pelo que sua poesia pode sugerir. Dessa maneira foi que se buscou estudar as trilhas de identidade e memória no livro *O mapa da tribo*. Não se sabe se o intento foi plenamente alcançado, mas sabe-se que não se foi infiel ao que a obra sugeriu no instante da leitura e, principalmente, sabe-se que "foi melhor do que não ter sonhado" (MARANHÃO, 2013, p. 90).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, Hermógenes de. Reflexões sobre Literatura Negra na realidade política brasileira. In: **Criação crioula, Nu elefante branco**. São Paulo: IMESPI, 1987, p. 31-49. (Ensaios do I Encontro de Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros, São Paulo, 1985).

ASSUMPÇÃO, Carlos. Protesto. In: CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: IMESP, 1987, p. 174-175.

AUGEL, Moema Parente. Geografias imaginárias: África na poesia afro-brasileira contemporânea. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p. 187-211.

AUGUSTO, Ronald. Transnegressão. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p.425-437.

BARBOSA, Caldas. In: BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1943, p. 20.

BARBOSA, Maria Jose Somerlate. Exu: "verbo devoluto". In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 153-172.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Salgado Maranhão. In: _____. **Literatura na Ilha**: poetas e prosadores maranhenses. São Luís: Lithograf, 2004, p. 76-83.

BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1943.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Miriam Ávila, Eliana Loureno de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Celia (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 124-131.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CAMPOS, Cely Barbosa. A poética de Conceição Evaristo. In: In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p. 272-284.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Luiz Gama. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, p. 127-142.

CAMARGO, Oswaldo de. **O Estranho**. São Paulo: Roswitha Kempf Ed., 1984.

CAMARGO, Oswaldo de (Org.). **A razão da chama**. Colaboração de Paulo Colina e Aberlardo Rodrigues. São Paulo: GRD, 1986.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004, p. 169-191.

CARVALHO, João Batista Sousa de; SOUZA, Elio Ferreira de. A poesia de Salgado Maranhão sob uma perspectiva afrodescendente. In: FERREIRA, Elio; FILHO, Feliciano José Bezerra (Org.). **Literatura, Narrativas e Identidades Culturais**: afrodescendência, africanidades e indígenas. Teresina: FUESPI, 2014, v. 1. (e-book). Disponível em: <www.nepauespi.com.br>. Acesso: 20/03/2015.

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa**: prosa. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul - SC: Avenida, 2008, v. 2.

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

_____. **Negroesia**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: _____; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 4, p. 375-403.

_____. Literatura e afro-descendência. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p.73-85.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: SILVA, Denise Almeida; _____. (Orgs.). **Literatura, história, etnicidade e educação**: estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana. Frederico Wesphalen: URI, 2011, p. 131-146.

_____. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-212.

_____. Literatura Negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos de poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p. 132-142.

_____. Para a menina. In: QUILOMBHOJE (org.). **Cadernos negros**, n. 21. São Paulo: Quilombhoje, 2008, p. 27.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÁTIMA, Sônia. Passado histórico. In: QUILOMBHOJE (org.). **Cadernos negros**: os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 2008, p. 118.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. In: DUARTE, Eduardo de Assis; _____ (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 4, p. 245-277.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FERREIRA, Elio. **América negra**. Teresina: Abracadabra edições, 2004.

_____. Memória, construção de identidades e utopia em "Canto dos Palmares", de Solano Trindade. In: _____; MENDES, Algemira de Macedo (Orgs.). **Literatura afrodescendente**: memória e construção de identidades. São Paulo: Quilombhoje, 2011, p. 61-74.

_____. O curso da memória autobiográfica e coletiva na poesia afro-brasileira de Solano Trindade. In: SANTOS, Derivado dos *et al* (Orgs.). **Trama de um cego labirinto**: ensaios de literatura e sociedade. João Pessoa: Ideia, 2010, p. 115-127.

_____. Literatura afro-brasileira: a poesia de Solano Trindade e a reconstrução da memória identitária além do limiar da "Porta do não retorno". In: **Letras em revista**, v. 2, n. 2. Teresina: Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí, 2011, p. 130-151.

_____. Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro. In: **Concursos literários do Piauí**: ensaios & outros estudos críticos. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005, p. 11-174.

_____. Literatura afrodescendente: da Gênese dos Relatos de Experiências Escritos Pelos próprios Escravos do Brasil, Cuba, e Estados Unidos à Tradição da Narrativa Autobiográfica Contemporânea da Diáspora e no Periódico Cadernos Negros. In: EUGÊNIO, João Kennedy; LIMA, Solimar de Oliveira. **Escravidão Negra no Piauí e Temas Conexos**. Teresina: EDUFPI/PET, 2014, p. 359-367.

GAMA, Luiz. Quem sou eu?. In: CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: IMESP, 1987, p. 141-143.

GUEDES, Lino. Novo rumo. In: CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: IMESP, 1987, p. 149-150.

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

GULLAR, Ferreira. In: MARANHÃO, Salgado. **O mapa da tribo**. Rio de janeiro: 7letras, 2013, p. 100.

GUIMARÃES, Geni. Integridade. In: CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: IMESP, 1987, p. 76-77.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva do Estudos Culturais. 14ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 103-133.

_____. **Da diáspora**: identidades e meditações. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

IANNI, Octávio. Literatura e consciencia. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 4, p. 183-198.

LAJOLO, Marisa. Gonçalves Dias. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, p. 95-109.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ª ed. Trad. Bernardo Leitão *et al*. Campinas: Unicamp, 2003.

LOBO, Luíza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, Nei. **Incursões sobre a pele**. Rio: Artium, 1996.

MARANHÃO, Salgado. **Punhos da serpente**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.

_____. **A cor da palavra**. Rio de Janeiro: Imago: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

_____. **Amorágio** (CD). Produção de Zé Américo. Rio de Janeiro: Sescrio. Som, 2012. (Projeto Poetas da Canção - 2)

_____. **O mapa da tribo**. Rio de janeiro: 7letras, 2013.

_____. **Salgado Maranhão**. Entrevista [10 de jan. 2015]. Entrevistador: CARVALHO, João Batista Sousa de. Teresina, 2015. Gravador de voz de telefone móvel.

_____. Adestrador de palavras. **Revestrés**, Teresina, n. 19, abr. 2015, p. 8-19.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Domingos Caldas Barbosa. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, p. 49-60.

MAYA-MAYA, Estevão. Análise e reflexões críticas sobre a produção literária afro-brasileira dos anos 70. In: **Criação crioula, Nu elefante branco**. São Paulo: IMESPI, 1987, p. 107-112. (Ensaios do I Encontro de Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros, São Paulo, 1985).

ENEGHETTI, Ítalo. O sensualismo semântico em Salgado Maranhão: a palavra curvilínea do poeta. In: **7faces** - caderno-revista de poesia, Natal – RN, Ano 3, 5 ed., jan.-jul., 2012, p. 70-82. Disponível em <http://www.revistasetefaces.com/2012/07/7faces-caderno-revista-de-poesia-ano.html>. Acesso em 29 jan. 2015.

MORAES, Fabrício Tavares de; PEREIRA, Edimilson de Almeida. O dionisíaco e o apolíneo na poética de Salgado Maranhão: o êxtase e o estático. In: **Revista África e Africanidades**, Ano 2, n. 7, nov. 2009. Disponível em <www.africaeafricanidades.com>. Acesso em 09 set. 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem**: identidade nacional versus identidade negra. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986.

MUZART, Zahidé. Vozes da juventude. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 4, p. 215-244.

PAZ, Otavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Malungos na escola:** questões sobre culturas afrodescendentes e educação. São Paulo: Paulinas, 2007.

_____. Pulsações da poesia brasileira contemporânea. In: _____. (org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p. 329-355. (Coleção Setefalas)

_____. Salgado Maranhão. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 4, p. 145-156.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p. 43-72.

_____. Anotações norteadas pelo percurso poético mapeado por Salgado Maranhão. In: MARANHÃO, Salgado. **O mapa da tribo**. Rio de janeiro: 7letras, 2013, p. 09-11.

RISÉRIO, Antonio. **Oriki orixá**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Abelardo. **Memória da noite**. São José dos Campos: Gráfica Central, 1978.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2002.

SEMOG, Éle. Dançando negro. In: QUILOMBHOJE (org.). **Cadernos negros**: os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 2008, p. 57.

SILVA, Claudicélio Rodrigues da. Traços metapoéticos de Salgado Maranhão. In: **7faces** - caderno-revista de poesia, Natal – RN, Ano 3, 5 ed., jan.-jul., 2012, p. 24-35. Disponível em <http://www.revistasetefaces.com/2012/07/7faces-caderno-revista-de-poesia-ano.html>. Acesso em 14 jan. 2015.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano trindade e Langston Hughes. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.

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

SOUZA, Iracy Conceição. **Salgado Maranhão**. Rio de Janeiro: EdUERJR, 2012. (Coleção Ciranda da Poesia).

_____. Em torno da poética do brasileiro Salgado Maranhão. **Benfazeja**. Ano 3. Março de 2013. Disponível em <http://www.benfazeja.com/2013/03/em-torno-da-poetica-do-brasileiro.html>. Acesso em 23/011/2014.

TRINDADE, Solano. **Cantares ao meu povo**. São Paulo: Editora Brasiliana, 1981.

VALENTE, Luiz Fernando. O traço apolíneo de Salgado Maranhão. In: In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p. 460-467.

WALTER, Roland. **Afro-América**: diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

WANDERLEY, Jorge. In: MARANHÃO, Salgado. **O mapa da tribo**. Rio de janeiro: 7letras, 2013, p. 100.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 14ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 07-72.

APÊNDICE

APÊNDICE - Entrevista com o poeta Salgado Maranhão, concedida em 10 de janeiro de 2015, em Teresina - PI.

Pesquisador – Salgado Maranhão, antes de vi para a cidade de Teresina, como era a vida do menino José Salgado Santos?

Salgado Maranhão – Eu vivia numa região, num lugarejo que tinha aproximadamente trinta casas, conta de trinta a trinta e cinco casas, em que as pessoas trabalhavam na lavoura. Ganhavam seu sustento anualmente trabalhando na lavoura. Acabava o cultivo de uma, roça uma colheita, começava outro preparo da terra para um novo plantio. Esse lugarejo era praticamente um quilombo. A maioria era de gente negra e descendentes. De modo que, aí, gerações e gerações se sucediam, trabalhando na terra. Não havia nenhuma outra perspectiva, de alguém ter acesso ao conhecimento, a estudos, que pudesse mudar de classe social. Era o tempo todo fazendo as mesmas coisas. A geração que nascia trabalhava na mesma atividade da geração dos seus pais e seus avós. Eu me criei assim, na família do meu pai, onde eu nasci. Quando eu vim para Teresina, eu já não morava nas terras da família de meu pai. Era de outro extrato social. Eu sou a mistura da casa grande com a senzala. Minha mãe teve um filho numa das famílias mais importantes do Maranhão, tanto que minha tia, quando eu nasci, era a primeira dama do estado do Maranhão. Mas eu não fui criado com meu pai. Migrei das terras de meu pai quando eu tinha por volta de sete anos, por aí. Fui morar em outra região. Então morei em várias regiões do Maranhão, também regiões rurais. E aí eu cultivava as terras como todo camponês. Meu pai queria me criar, mas minha mãe não permitiu. De modo que isso foi muito importante do ponto de vista da poesia. Pode não ter sido muito naquela hora, no sentido de me preparar para outra vida que não fosse do campo, mas foi no sentido da experiência da poesia, porque a poesia normalmente exige confrontos reais. Eu tive esses confrontos, essa experiência de vida que me deu a sintaxe que hoje eu tenho. É a mistura desse encontro da minha vida rural, num choque cultural, com a urbanidade. De modo que eu vivi no campo ate os quinze anos nessas atividades de camponês. Todo mundo fazia isso e ninguém pensava em fazer outra coisa. O que acontece é que tive uma mãe que, não tendo me deixado viver com meu pai, ela se sentiu na responsabilidade de me educar de uma maneira diferenciada daquilo que ela teve na vida e que a família dela tinha, porque eram gerações e gerações de camponeses. Ninguém estudava. Mas quando eu nasci, eu alterei o padrão da minha família nuclear. Eu mudei de vida a minha família. Foi eu que propiciei a primeira saída do campo para a cidade nesse caso para Teresina. Então houve pra mim um choque

cultural, mas esse choque foi extremamente benéfico para a construção de uma sintaxe que pudesse comtemplar esses dois mundos. A poesia quando está nessa situação dos extremos, ela cresce, ela busca sobreviver encontrando uma fala que possa retratar, que possa trazer a alma dessas situações. O poeta quase sempre é aquele que fala a linguagem primeva, a linguagem que inicia a revolução. Então houve uma revolução cultural em minha vida, praticamente um corte epistemológico, um corte, uma mudança total e que isso me levou a ser hoje o que sou. Inconscientemente, de vez em quando, eu busco essas coisas lá do interior, essa linguagem que está guardada no subconsciente. Então isso vem sem que esteja planejado. Ela já está lá; é um depósito particular, um escarninho particular da minha vivência no campo. E eu agradeço muitíssimo isto: o fato de ter vivido lá, ter nascido de uma mãe negra que tinha contato com a cultura popular, que cultivava isso e que tinha um caráter, que a cultura popular nos dar um caráter, um pertencimento. Esse pertencimento que minha mãe tinha deu a ela um orgulho, que não é a mesma coisa que indiferença. Deu um orgulho no sentido de pertencimento também, mas esse orgulho, que quero me referir, não é no sentido de negação do outro; ao contrario, é o sentido de afirmação do ser, do próprio. Então ela era uma mulher que tinha essa afirmação. Ela tinha orgulho das coisas que ela fazia. E por isso ela tinha a cabeça em pé. Ela peitava os latifundiários da região, das terras onde morávamos, em pé de igualdade. Nunca vi minha mãe ser humilhada, aceitar humilhação. Esse tipo de coisa ajudou muito na construção da minha autoestima, para lidar com o mundo que, anos depois, eu viria lidar.

Pesquisador – Em que circunstância se deu a sua vinda para Teresina?

Salgado Maranhão – Minha vinda pra Teresina se deu dentro de um contexto muito curioso. Meu irmão mais velho, que hoje mora em Teresina, foi ameaçado de morte por um grupo de jagunços e ele teve que fugir de lá. Eu tinha quatorze anos. Ele teve que fugir para a barragem de Boa Esperança para não morrer. Eu vi os matadores passarem em nossa porta. Isso quando eu falo, eu fico emocionado, porque eu vi os dois homens de cavalo indo buscar meu irmão. E o inspetor da região, que era a autoridade, não tinha forças contra esse homem (grande latifundiário que tinha vários capangas em sua casa). Ele tinha tanto poder que o inspetor, a autoridade da região, que fazia o papel de delegado, escondeu meu irmão, porque ele tinha muito respeito por nós, muita estima pela gente, por nós. Éramos pessoas que trabalhavam com muita dignidade, fazíamos negócios muito certos. As pessoas nos respeitavam muito. Então meu irmão foi escondido pelo próprio delegado, que os capangas foram buscar meu irmão na casa do delegado. Mandaram (tal a autoridade que eles tinham), mandaram o

delegado prender meu irmão. E eles iriam buscar meu irmão para matar meu irmão no caminho da viagem, como eles faziam sempre. E o delegado escondeu meu irmão. Disse que meu irmão tinha fugido. E eles não puderam levá-lo para cometer as barbaridades que eles pretendiam. De modo que, a partir daí, meu irmão foi pra barragem de Boa Esperança. Era na época da construção da barragem. Foi trabalhar lá. De lá veio pra Teresina. Levou sete meses nessa viagem, trabalhando entre a barragem e Teresina. E depois Belém do Pará. Retornou ao Maranhão e nos trouxe pra Teresina. Eu cheguei aqui com quinze anos. Tudo isso, esse evento do Maranhão aconteceu, eu tinha quatorze anos. Com quinze anos eu vim pra Teresina. No final de 68. Aqui foi que começamos uma vida. Viemos com a família pra cá. Não sabíamos trabalhar em outra atividade que não fosse atividade no campo. Aqui nós tivemos que trabalhar em todo tipo de serviço, em atividades terciárias, vendendo produtos de porta em porta. Eu trabalhei muito em Teresina vendendo quadros, imagens de santo, que as pessoas usavam muito para botar na parede nessa época. Ampliações fotográficas, que as pessoas mais pobres faziam aquelas ampliações pra botar nos quadros. Às vezes o sujeito nunca tinha usado terno, mas aquilo era pintado, botava toda a família, todo mundo bem vestido. Era o desejo daquelas pessoas de ter uma vida como a dos ricos. Então eu trabalhei muito nisso. E nesse trabalho de rua foi que eu pude ter como sair em alguns momentos e frequentar a biblioteca pública de Teresina. Foi isso que me deu... Se eu trabalhasse numa atividade fechada, dentro de um escritório, dentro de qualquer que seja o espaço que não me propiciasse sair às ruas, eu não teria tido tanta facilidade, mas tudo foi planejado por Deus, de tal modo que, nessas saídas, eu podia fugir um pouco das atividades de vendas, de porta em porta, e passar uma, duas horas na Biblioteca Anísio Brito, onde é hoje o arquivo da cidade de Teresina. E eu, lá, lia os clássicos. E foi lá que descobri Fernando Pessoa. Um dia eu estava numa seção de poesia lendo... E isso era meu lazer, porque eu não conhecia muita gente na cidade. Assim que eu completei minha alfabetização, rapidamente eu descobri a leitura, que foi a minha forma mais comum de lazer. E numas dessas buscas na prateleira, na estante de poesia, eu descobri um livro, de capa verde e vinho: as cores da bandeira de Portugal. E este livro dizia assim... eu abri num poema que dizia assim (poema em linha reta): “que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou? Sei o que penso, mas há tantos que pensam ser a mesma coisa, que não pode haver tantos”. Depois que li esse poema, eu nunca mais fui a mesma pessoa. Eu lia devagarinho o livro até a metade e voltava a lê de novo, com medo de acabar e eu não saber onde eu encontraria outro Fernando Pessoa, porque nenhum dos meus amigos conhecia Fernando Pessoa. Isso mudou a minha vida em Teresina.

Pesquisador – E o que significou a sua ida para o Rio de Janeiro, em 1973?

Salgado Maranhão – Minha preparação em Teresina foi bastante boa, do ponto de vista da leitura dos clássicos, do acesso a livros que eu não tinha, mas que alguns amigos tinham. Meu compadre, hoje meu compadre, Menezes e Moraes, comprava livros e me dava pra lê. Outros amigos que eu fui conhecendo... Cineas Santos foi muito importante também. Foi meu professor no Cursão, o primeiro pré-vestibular que foi criado em Teresina. O professor Cineas Santos foi meu professor de Português de preparação para o Vestibular. De modo que eu tive acesso, nos quatros anos que vivi em Teresina, ao melhor da literatura que eu podia ter, por incrível que pareça. E quando eu conheci Torquato Neto, no ano antes de ir pro Rio de Janeiro (alguns meses, porque ele morreu em novembro do mesmo ano e eu o conheci em junho, julho), ele me indicou alguns livros. Ele foi muito importante no sentido de me orientar, me dar uma linhagem de leituras a respeito da poesia moderna, dos concretos, Joao Cabral de Melo Neto, uma série de poetas que completaram a minha compreensão sobre a linha evolutiva da poesia, sobre os conceitos de vanguardas. De modo que, quando fui pra o Rio de Janeiro, eu já sabia fazer essa diferenciação entre o que era tradição, o que era vanguarda, e que caminho eu criaria a partir desses dois polos. O Rio de Janeiro, quando cheguei lá, eu até estava um pouco folgado a respeito do que eu sabia, supondo que no Rio de Janeiro todo mundo era culto, por ser do Rio de Janeiro, mas não era assim. Em todos os lugares tem o nicho da cultura de excelência. É único, tá? Eu estava ligado a este nicho aqui em Teresina, sem saber. E isso foi muito importante. No Rio de Janeiro eu pude saber o que encontrar; eu pude buscar caminhos certos; eu, sem saber, pensando que as pessoas tinham acesso a essa elite cultural da cidade mais importante, culturalmente, do país, daquela hora. Achei que era assim, mas não. Eu cheguei já no auge. Na mesma semana que cheguei no Rio de Janeiro, eu fui fazer uma matéria, entrevistar o Milton Nascimento; na outra, eu fui entrevistar o Gilberto Gil. Estavam no auge da moda. Todo mundo queria saber desses caras. Eram ídolos. E fui conhecendo um monte de gente. Fiz amizades. Fui entrevistar o Fagner. Fizemos amizades e essas coisas. A gente ia ao show do Milton Nascimento juntos, passeava nos lugares... Esse tipo de coisa eu via aqui, porque aqui eu tive contato também com a MPB, com a música, com Caetano, com tudo que estava sendo feito. Então Teresina foi um laboratório pra mim. Esses quatros anos, que eu passei aqui, me enriqueceram muitíssimo. Por isso é que tenho um carinho enorme por esse Estado, por essa cidade, porque aqui foi praticamente um nascimento. Eu não sou piauiense de nascimento, mas eu me sinto piauiense, porque eu me sinto pertencente a essa construção de mim mesmo e a construção do projeto cultural que

prossegue até hoje, que começou, principalmente, na minha geração, junto com essa turma que eu me formei, com quem eu interagi, ao chegar do Maranhão, aqui, no final da década de 60, 68, 69 e 70 e até começo de 73.

Pesquisador – No seu poema *Voz*, o eu lírico diz: "ao ter somente a voz como caminho/, agarro a poesia pela crina/ e me arrimo em minha própria rima". Que significados, poeta, a poesia tem em sua vida?

Salgado Maranhão – A poesia me resgatou do esquecimento; a poesia me resgatou da inexistência, porque me deu uma voz. Todo aquele que é oprimido e que é negado pelos seus valores, quando descobre uma linguagem de expressão, ele passa a existir. Então eu, que não existia até os dezesseis anos, posto que só tirei meu registro de nascimento (eu próprio tirei, botando a idade que eu quis) com dezesseis anos. Até os dezesseis anos eu não existia, e já tinha trabalhado mais de oito anos na agricultura. E eu não existia. Então com a poesia eu passei a ter uma existência, não só uma existência civil, mas uma existência como indivíduo, como pessoa. No momento em que você domina a língua, que você tem o domínio da língua portuguesa, você pode está esfarrapado, mas você pode se expressar. E a sociedade é comandada por uma linguagem de elite. Não é a linguagem do povo que prevalece. Embora essa linguagem encerre muitas verdades, haja muito o que se dizer e o que se observar o que o povo fala, mas não é essa linguagem que comanda o país, não é essa linguagem que comanda as situações de uma sociedade burguesa como a nossa; é a linguagem da elite, é a norma culta. Quando você domina a norma culta, a elite te presta atenção. Então é a partir daí que a poesia que eu faço, que é uma a poesia que busca aprofundar a fusão dos mundos da periferia e da elite, da norma culta. No momento em que consegui construir um perfil de linguagem, que me tenha feito reconhecido e reconhecível, eu aí passei a ser respeitado, a ser visto como pessoa, eu passei a ter um nome; eu passei a ser uma grife. Hoje eu sou uma grife. Mas essa grife foi uma grife construída, essa grife não existia até os dezesseis anos, até os vinte anos. Eu tive um período para construí-la. No momento que ela foi se consolidando, foi se tornando reconhecível, eu tenho um lugar no mundo, no meu país e aonde quer que ela possa ser aceita. Isso é tão curioso que nos EUA, fazendo uma viagem a convite de cinquenta e duas universidades, laçando o meu livro em inglês. Numa universidade, numa das mais caras dos EUA, os jovens professores botaram estudantes para escreverem à minha maneira. Então é muito interessante como isso pode ter acontecido, porque eles acharam tão particular a minha forma de abordagem, a minha grife, a minha voz, que ela já saiu do Brasil, não apenas do ponto de vista de levá-la pra ser apresentada em outro país, mas para ser incorporada. Que

uma coisa é você levar tua linguagem e as pessoas aceitarem-na como uma linguagem bonita e válida e você a traz de volta. Outra coisa é as pessoas daquele lugar, que não é o teu lugar, que não é o teu país, aceitarem-na como sua, tomarem posse dela como válida, como incorporada à sua própria cultura. Então isso foi o que eu vi nos EUA.

Pesquisador – Em alguns de seus poemas, a imagem da mãe é marcante. Qual a relação que há entre Salgado Maranhão e a dona Raimundo Salgado?

Salgado Maranhão – Dona Raimunda dizia pra mim: "meu filho, dinheiro é bom, mas o saber é melhor, porque o saber morre com seu nome. Por isso, se você não tiver condição de ter dinheiro, tenha uma coisa só, tenha o saber, porque você tendo o saber, você consegue o dinheiro". Minha mãe não era apaixonada por dinheiro, por coisas. Era uma mulher extraordinária como poucas vezes eu vi uma. Não sei de onde ela tirou aquele temperamento e aquela capacidade de modificar a realidade. Não estudou medicina, não tinha cultura formal nenhuma. No entanto eu vi, eu assisti minha mãe operando pessoas esfaqueadas, no interior do Maranhão, com as vísceras de fora. Ela pondo as vísceras para dentro e, como ótima costureira que era, costurava as pessoas com agulha de costurar roupa, com linha de costurar roupa. Então essa mulher salvou muitas vidas, além de ter pegado, aparado uma quantidade enorme de crianças, que ela era uma excelente parteira, seguindo uma tradição da sua avó paterna, que era uma excelente parteira. Então a minha mãe era assim, não tinha medo de nada. Eu vi minha mãe pegando o neto dela, o filho da filha, quando eu tinha doze anos. Eu fui aparado pela minha própria mãe. Então era essa mulher com o espírito destemido. E ela quando já tinha setenta anos, setenta e poucos anos, aqui em Teresina, eu olhando pra ela, pra aquela mulher que tinha tanta personalidade, que adorava servir as pessoas. Não tinha limites pra ela ajudar os outros. E pensando que ela poderia, se fosse uma mulher da elite, ter um logradouro público em seu nome, uma praça, uma estátua, como acontece com a elite. E ninguém sabia dos seus feitos. E eu pensei: "vou fazer um poema pra minha mãe". E comecei a escrever esse poema bem devagarinho, porque disse: "não, eu tenho que lembrar fatos pitorescos, fatos que não dá pra lembrar toda hora. Então vou lembrando e vou escrevendo devagar". Acontece que ela adoeceu, teve derrame e, quatro meses depois, faleceu. E eu não conseguia mais escrever o poema. Quinze anos depois, eu terminei o poema. Ele começava assim. Eu só escrevi a primeira parte, que se chama *Mater*, que é mãe em latim: "De ti não há sequer um álbum de família: retratos da infância nos campos de arroz e gergelim. Talvez reste em pensamento pedaços de tua voz no vento como impressões digitais num rio". Foi aí o ponto em que eu parei. Aí eu deixei. Quinze anos depois eu lembrei do dia em que ela estava

sendo velada na casa do meu irmão, no Dirceu Arco Verde. E eu chegava quatro horas da manhã do Rio de Janeiro. E ela estava lá. A única casa que estava aberta naquela hora, naquela noite, era a casa do meu irmão. E aí eu concluí o poema dizendo: "No dia em que o azul roubou teus olhos e o silêncio rival rasgou teu nome, cotovias cantaram no meu rastro. No dia que a manhã cerrou teus olhos. Sem ti, sou a flor da árvore desolada. Agora o mar bate em minhas rochas e a noite ronda meus calcanhares". Esse poema... Eu até sinto vontade de chorar toda vez que falo... E nos EUA, numa dezena de lugares, pelo menos, as pessoas caíam em pranto. Foi incrível. Na Universidade de Illinois, uma universidade enorme, com quarenta mil alunos, a palestra foi no departamento dos professores. Tinha muitos professores, alunos. Uma professora chorou tanto que eu saí pra consolá-la.

Pesquisador – Segundo o crítico Edmílson de Almeida Pereira, sua poesia dialoga com diferentes matrizes poéticas e culturais. Essas múltiplas faces que existem no nível textual é reflexo do universo da vida pessoal do autor?

Salgado Maranhão – Um poeta pode comprar o sofrimento alheio, se ele tiver o dom da poesia, e transformá-lo em poesia. Se ver um cara da canção, por exemplo, como Chico Buarque, que não sofreu nada, mas ele tem a sensibilidade de passar para o lugar do outro e transformar essa realidade em poesia. O Drummond, grandes poetas que não passaram por situações adversas em suas vidas pessoais. O que não quer dizer que quem passou, não tendo o dom da poesia, possa fazer poesia. Agora se se consegue fazer a fusão do dom de escrever, da aptidão para escrever e se têm vivencias, isso pode ser turbinado. Quando se sabe coar, quando se sabe escoimar os emocionalismos que as vivências muitas vezes nos deixam. É preciso haver distanciamento, o poeta tem que ter distanciamento de seu próprio sofrimento para construir o poema. Tanto que o Fernando Pessoa dizia que o poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. O poeta tem que ter emoção na hora certa, e distanciamento na hora certa, pra poder apurar esse ouro da emoção. Então ter essa vivência e ter tido a oportunidade desse choque cultural, propiciou a construção da sintaxe que hoje eu tenho. Foi a partir dessas vivências culturais somadas a todas as leituras, a todas as minhas experiências de vida e a minha incrível curiosidade, a minha fome inesgotável de curiosidade pela cultura dos outros, pela alteridade. Eu gosto demais de gente, eu adoro a diferença. Eu odeio essa coisa repetida, de uma coisa só, eu quero ver a diferença. Eu estou sempre - pareço um cientista – fuçando. De tal modo que se eu vou num lugar e tem um jornal no chão, eu estou fuçando o jornal pra ver se tem uma informação que eu não aprendi, que eu não vi, alguma coisa que me escapou. Eu estou sempre buscando; é uma

curiosidade obsessiva. E toda hora eu estou fazendo poesia, porque toda hora eu acho uma palavra, dessa curiosidade, desse fuçar. Outro dia eu fui na casa de uma amiga minha, no Rio de Janeiro, almoçar com ela e tinha na portaria uns jornais velhos para jogar no lixo. Enquanto eu tava esperando o elevador, eu tava olhando. Saí em cima de uma página de publicidade, de uma revista velha de não sei quando. Ali eu já construí um poema que está no meu livro. Quer dizer: é assim, o tempo todo eu estou prestando atenção nisso. Eu tou sempre sentindo que eu perdi alguma coisa, que eu preciso correr atrás do prejuízo. Então isso me dar uma sensação de permanente novidade. Eu estou fazendo uma coisa aqui e já estou de olho em outra lá na frente. Isso é o meu espírito, de busca permanente. E eu não admito que um jovem não seja assim. Eu fui assim a vida inteira. Desde que tive conhecimento com a cultura letrada, a cultura do livro, eu sou uma curiosidade ambulante. E eu vejo muitas vezes o jovem sonolento, totalmente letárgico. Eu não posso admitir isso, porque isso não é juventude. O espírito da juventude é a curiosidade permanente, de querer saber sempre o que está chegando, querendo ver o que estava aí quando ele não estava aqui. Esse é o espírito do jovem. Eu tenho esse espírito, inquieto, permanente. Eu estou terminando de escrever um livro agora, mas já estou pensando noutro, no próximo que eu vou fazer. Isso é o tempo todo.

Pesquisador – A temática da experiência de ser negro é recorrente em suas obras. Que negro é esse que fala em seus poemas?

Salgado Maranhão – É um negro que quer um espaço de igualdade, de justiça, no patamar do mais alto nível da sociedade. Dessa sociedade que foi construída por negros e que ele não participa dela, só nos extratos mais baixos. Então é um negro que quer corrigir essa injustiça, que se acha no direito de adentrar e ocupar esses espaços, se sequer pedir licença. Eu vou entrando, com educação, mas eu não peço licença pra entrar na minha casa. Então eu sinto que o país é a minha casa que foi construído pelos meus ancestrais, tem sido construído pelos meus ancestrais e pelos seus descendentes. Eu não peço pra entrar na minha casa. Eu não entro grosseria, mas entro. É assim que tenho feito. Isso tem em ajudado nessa conquista de espaço, porque as pessoas que estão muitas vezes ocupando espaço que nem merecem, elas acham que estou certo, quando eu afirmo o meu direito de ocupá-lo. Então esse é o negro que luta por direitos civis dessa maneira. Eu chego e vou entrando. E sempre foi assim. Quando eu cheguei no Rio de Janeiro, foi assim. Eu fui um dos criadores de IPCNs (Instituto de Pesquisas de Culturas Negras), que hoje funciona na Av. Mem de Sá. Tem uma sede própria no Rio de Janeiro. E participei do grupo Negrícia, com Hélio de Assis, Ele Semog, Deley de Acari. Estou pronto sempre pra encampar a luta por esses direitos. Atualmente meu trabalho

com a poesia não dá tempo pra outra coisa. Mas toda vez que eu sou solicitado eu estou pronto pra me colocar ao lado da justiça, do justo. Não só para os negros, para as mulheres, para os índios, para todos aqueles que são lesados no seu direito de igualdade. E a minha poesia, em varias partes dela. Ela não é uma poesia instrumentalizada, é uma poesia da linguagem; uma poesia que fala do humano (e o negro é humano, claro). Então aonde quer que o humano, em seus extremos, em suas dores e alegrias, ele se coloque. Então eu falo do negro, falo de todos esses segmentos que sofrem. Mas sendo eu negro egresso de um praticamente quilombo. Na verdade hoje, tempos depois foi que compreendi que nasci e vivi num quilombo a vida inteira. Quando eu saí pra Teresina era um quilombo onde eu vivia. Dentro dos conceitos que hoje se fazem a respeito dessas comunidades, eu vivi num quilombo. Então sendo eu egresso daí, a minha poesia reflete isso. Não é uma poesia agua com açúcar. Não é uma poesia triste. É uma poesia que transforma muitas vezes tristeza em beleza. Então eu trato dessas questões também. Eu busco e falo disso em minha poesia, num nível elaborado em que essa particularidade dialoga com todas as particularidades.

Pesquisador – Para um autor afrodescendente há ainda muita dificuldade para alcançar espaço no mercado editorial. E você, embora tenha sentido isso no início da vida literária, atualmente tem obras publicadas por grandes editoras nacionais. A que se deve esse avanço, em seu caso particular?

Salgado Maranhão – À autoestima imprimida na minha educação pela minha mãe. O merecimento do meu espaço, qualquer que seja ele, dentro da legalidade. Essa autoestima impressa em mim pela minha mãe. Ela me trouxe essa força de lutar e de me colocar sem me sentir inferior a ninguém. Este ano foi um ano muito curioso porque eu, embora já tenha ganhado prêmios que um negro nunca ganhou (o prêmio Jabuti) antes de mim, e o prêmio da Academia Brasileira de Letras também não, na área da poesia, nunca um negro ganhou. Este ano eu ganhei o prêmio Pen Clube, que é um dos mais respeitados do Brasil, que normalmente é dado para autores que já tem uma trajetória. De tal modo que na história desse prêmio, os que ganharam foram Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ferreira Gullar, Olga Savary, Hilda Hilst, só gente desse porte. E eu vim com muita honra pertencer a essa galeria. E na área da prosa, um outro negro. Eu até brinquei, nós brincamos. Esse prêmio é dado em três categorias: poesia, prosa e ensaio. A prosa deste ano, um livro por ano, o meu livro concorreu com quarenta livros no final, pra tirar um, e quem ganhou o de prosa foi o Joel Rufino dos Santos, um autor extremamente respeitado na área da prosa. E quem ganhou na área do ensaio foi um professor do Ceará, que veio morar no Rio,

tem vários livros publicados, é poeta, o Roberto Ponte, ganhou na área do ensaio. Agora é curioso que aí o Joel Rufino cochichou no meu ouvido: "hoje nós estamos aqui dois a um". Pela primeira vez na área da excelência, os negros estiveram em maioria, porque normalmente não estão. Quando eu ganhei o prêmio Jabuti, entre todos os premiados e as quatrocentas pessoas que estavam lá na plateia aproximadamente, só tinha um negro: eu. Então nessa noite, o Joel cochichou no me ouvido: "Salgado, nessa noite, aqui, nós ganhamos de dois a um".

Pesquisador – Adentre um pouco mais na questão da sua militância como participante do grupo Negrícia, dentre outros.

Salgado Maranhão – Como militante de poesia no grupo Negrícia, nós fomos a várias escolas no Rio de Janeiro. Nós fomos a vários eventos ligados à cultura negra, falar nossos poemas e debater com as pessoas. Depois, individualmente, eu fui também, e o Semog, a vários desses lugares para debater sobre poesia e cultura negra. E isso continua no Rio de Janeiro, cada um fazendo individualmente, mas continua fazendo. O Semog é um dos mais atuantes; o Hélio de Assis, o Deley de Acari, todos são muito atuantes. E eu da minha parte. No âmbito do debate da cultura negra, propriamente dito, eu participei em várias situações. Não participei de diretorias, por que não tinha tempo pra isso, mas participei dos debates para eleger várias das diretorias do IPCN. E hoje a gente continua participando desses debates. O IPCN está vivíssimo, lá no Rio de Janeiro, depois de uma fase muito sem recursos, em que quase acabou essa instituição. Ela renasceu há uns quatro, três anos e está vivíssima. Sua sede é num lugar no coração da Lapa, na Av. Mem de Sá. E a gente continua atuante. Estou sempre sendo chamado para vários eventos desse tipo, sempre que tem um evento assim. Sou amigo do presidente. Somos da geração que começou, que fundou em 1973, com o nome de Centro de Cultura Afroasiáticas, na época na Universidade Cândido Mendes, em Ipanema. Depois virou IPCN. De modo que a minha atividade nessa área também anda em paralelo com as atividades que eu pratico: a poesia e o debate sobre esses direitos civis

Pesquisador – Em seu livro *Punhos da serpente*, de 1989, há uma parte intitulada *O preto no branco*. Essa parte de seu livro tem influência daquele momento marcado por intensos debates sobre a questão do negro? De sua militância no movimento?

Salgado Maranhão – Tem. Tem relação com essa militância, com os contatos que eu tinha e da visão que tinha na época sobre a questão do negro, que era muito mais crucial que agora. Agora o espaço da negritude é incomparavelmente maior. Mas vem dessa luta, desse debate lá atrás, que nós tivemos e de muitas participações do negro até no Congresso pra buscar leis

que pudessem trazer o negro lá atrás, fazer justiça a essa caminhada do negro sozinho, sem qualquer ajuda, porque o negro construiu o Brasil, do campo à construção civil, à cidade. Mas não teve herança, ao não ser de sofrimento. Não teve nenhum espaço urbano ou rural, que ele não ganhou terra no interior. E nas cidades, ele ocupa as periferias mais inóspitas. Então esse negro não tinha institucionalmente nada que o favorecesse. Então hoje a gente tem pelo menos um Ministério que trata dessa questão, mas na minha época quando escrevi esses poemas não tinha nada disso. Isso nem se colocava, mesmo na luta de esquerda. Eu estava ligado às lutas. Eu fui do PCdoB, com contatos do topo, por exemplo, meu contato na prisão, era Nelson Rodrigues Filho. Então eu tirava denúncias gravíssimas. Mas esse debate sobre o negro não se colocava. De tal modo que, eu hoje vejo que o que foi conquistado, é muito grande a conquista que se tem. Não se tinha nada naquela época. Eu escrevia poemas. Esses poemas que estão nessa seção do livro *Punhos da serpente*, eles querem tratar disso, até dessa discrepância da presença dos negros nos lugares de excelência, nos lugares do Brasil desejável. Então eu colocava isso até com uma certa fúria, porque era a pulsação daquela hora, nós tínhamos essa pulsação. E falávamos esses poemas em lugares públicos. A gente ia aos lugares, lia esses poemas. As pessoas ouviam, gostavam e aplaudiam muito, porque era aquilo que elas sentiam. Mas institucionalmente nós não tínhamos espaço em lugar nenhum.

Pesquisador – Um poema em particular dessa seção, o poema *Negro*, aparece na sua obra reunida *A cor da palavra*, de 2010 com algumas modificações. O que isso reflete? Quais as principais motivações que levaram você a fazer alterações ou uma segunda versão desse poema?

Salgado Maranhão – Todos os grandes poetas fazem isso. O Joao Cabral fez isso, o Drummond fez isso... Eu com o passar do tempo fui percebendo outras coisas, outros vieses a respeito daquele tema e da cultura da democracia racial no Brasil, que virou praticamente uma "demoniocracia" para nós. E aí nós pagamos o preço dela e não recebemos a encomenda. Então eu quis ser contundente e irônico... reforçar essa ironia. Foi o que eu fiz nesse poema para levá-lo, tendo outra oportunidade, pra republicá-lo. Eu fiz essas modificações e acho que elas atenderam ao que eu pretendia.

Pesquisador – O poema *Origem*, de seu livro *O mapa da tribo* (2013), em sua última estrofe, diz: "muitos me deitam louvores, entre a varanda e o fogão, me abraçam com a mão no coldre, me beijam como se não". Essa estrofe revela algo de como o negro no Brasil é tratado,

com uma hipocrisia, um racismo disfarçado. Qual a explicação que você tem para esse tratamento dado ao negro no Brasil?

Salgado Maranhão – Uma sociedade de uma enorme hipocrisia, que não foi trabalhada do ponto de vista da educação formal e do ponto de vista da educação de costumes, familiar. Não recebemos nada de herança. Os negros não receberam nada nesse país. E não recebera sequer a admiração da sociedade que detinha o poder e o dinheiro. Então é uma sociedade que nos libertou para morrer no pasto. Não criou condições para que houvesse uma integração. Diminuir o ego inflado dos que se sentiam deuses e elevar o ego rebaixado dos que se sentiam lixo. Então não houve esse encontro e esse ajuste até hoje. É uma coisa que tá sendo feita na marra. Infelizmente é uma sociedade que não se preparou pra viver junto. E o que que acontece? Esse poema revela uma coisa grave porque tendo o negro ficado com o sacrifício, é ele que aparece na maioria das vezes nas páginas do crime. Nas páginas mais degradantes da sociedade. Então há um estereótipo criado sobre ele que é difícil de se lavar. E mesmo a sociedade sabendo que não é assim e que o racismo do Brasil é um racismo envergonhado: não tem coragem de dizer que é racista, até para que os negros possam se defender. É muito difícil lutar com um racismo que não se nomeia. Quando o racismo não se nomeia fica difícil de se lutar; é talvez o racismo mais covarde que existe, porque a gente não sabe com quem está lutando. Aí o sujeito te abraça, te beija, mas com a mão no coldre, com a mão no cabo da arma, com medo de você. A qualquer momento ele pode te dar um tiro. Mas te beija como se não, como se não estivesse fazendo isso. "Que não, que é isso? você é meu irmão". Isso porque é uma sociedade assim, fundada na hipocrisia. Ela não foi trabalhada para que o ego daqueles que se sentem o máximo se sentissem apenas gente. E aqueles que não sentem nada também pudesse se igualar no mesmo nível. É por isso que esse poema ainda é um poema que traz essa dor e você, João Batista, frisou muito bem, sublinhou muito bem esse pedaço final. Pra mim é uma coisa muito dolorosa. Esse pedaço do poema garfa essa realidade que a gente vive todo dia: a hipocrisia do racismo no Brasil. As pessoas entre a varanda e a fogão. E eu olho assim na televisão. Fico irritadíssimo. Eu fui ator quando morei em Teresina, fiz peça de teatro, fiz tudo. Mas eu disse pra mim mesmo: "eu não vou seguir essa profissão, porque eu não quero ser escravo ao nível do simbólico". Se o sujeito é escravo, subserviente e trabalha numa atividade terciária, de baixa remuneração e de prestigio social, mas aquilo não influencia ninguém. Você vai pra aquela profissão por uma contingência. Mas se vai pra televisão e você vai fazer papel de escravo na televisão, aquilo influencia um monte de escravo que vai ficar na fila querendo aquele papel. É uma lástima que você seja escravo na

vida (tudo bem a vida você não pode escolher), mas que você seja escravo até no simbólico, é uma desgraça. Por isso eu me recuso, eu recusaria fazer esse papel na tv.

Pesquisador – Esse seu livro (*O mapa da tribo)* parece ser o que mais revela as experiências reais do autor transfiguradas pela linguagem poética. Você concorda com essa afirmativa?
Salgado Maranhão – Total. O primeiro livro também (e o *Sol sanguíneo* também tem muito de mim). Agora este (*O mapa da tribo*) ele tem, ele foi de propósito trabalhado nessa direção, buscando essas vivências, lembranças... É um livro da memória, fundida com a realidade de hoje, trazendo essa coisa lá de trás, que eu vivi, para dialogar com o mundo de hoje, que eu vivo. Foi justamente isso. É um livro que traz o sertão e traz a vivência do negro, a vivência de quem trabalhou na terra, a vivência de quem estava como testemunha e espectador dessa realidade dura que muitas vezes a minha poesia às vezes relata. Então estou perfeitamente de acordo. E eu queria trazer isso pra poesia. Não trouxe antes porque não se faz a poesia que se quer, na hora que se quer; a gente faz a poesia que quer ser feita. Então eu esperei o momento e esse momento foi muito bom porque era um momento que eu tinha mais distanciamento pra ver essas realidades para trazer detalhes delas para ajustá-las, porque eu não estou falando essas realidades para mim, essas realidades transpiram através de mim para outrem para mim eu não preciso falar. Eu tenho que falar para mim, claro, transpassam por mim, mas elas têm que chegar a outras pessoas. E elas têm que não só ser entendidas, mas elas têm que legar uma compreensão da própria realidade do outro. O outro tem que traduzir isso para ele, porque esse é o papel da poesia. A poesia não pode ficar só como realidade do poeta. O leitor tem que transfigurá-la para si próprio.

Pesquisador – Que *tribo* é essa que você mapeia poeticamente nesse livro?
Salgado Maranhão – A tribo quilombola lá do interior do Maranhão onde vivi da infância até os quinze anos. Essa tribo que dialoga com o poder local com os latifúndios locais, essa tribo que tenta manter uma dignidade apesar da adversidade imensa e da falta de poder total em que as pessoas que viviam, na época em que saí do interior, porque agora o interior é outro, não é o mesmo. No interior tem internet, tem luz elétrica. No meu não tinha luz elétrica, não tinha internet, não tinha nada, não entrava nem carro. Eu vim conhecer um automóvel eu tinha quinze anos. Então era outra realidade, mas os latifundiários tinham dinheiro botavam seus filhos pra estudar em outras cidades. De tal modo que o município em que eu vivo, que eu nasci, que eu vivo, não, em que eu nasci, Caxias do Maranhão, hoje é governada por um neto (já foi governada por um filho) de um dos grandes latifundiários,

grande tomador de terra de negro. Levava a polícia da cidade. E eu o conheci, eu tive a oportunidade de conhecê-lo. Esse cara morreu há dois anos, com cento e um anos. Esse cara tomou muitas terras, algumas glebas que escravos vizinhos ganharam dos seus patrões. Ele tomava as terras com a polícia de Caixas. Esse cara formou seus filhos em Salvador. Hoje tá formando uma dinastia de prefeitos do município de Caxias do Maranhão. A elite vai mudando de pele, como uma cobra, uma serpente. Ela vai mudando de pele. Então isso eu vi lá. As pessoas do campo, como os descendentes da minha mãe, não tinham a menor chance de ocupar esses espaços. Era realmente nada, porque além delas trabalharem na terra de latifúndios, elas trabalhavam apenas para a subsistência. Tinham que pagar parte do que produziam para os donos da terra ou obedecer, ser capacho dos donos da terra.

Pesquisador – A memória, segundo alguns estudiosos, tem íntima ligação com o sentimento de identidade. "Você é o que você lembra", afirma Joël Candau. A memória em sua poesia possui essa função de interligar a identidade?

Salgado Maranhão – Interligar a identidade, interligar tudo, porque a memoria é tudo. Por que que é tudo? A memória de nossa pele na infância é uma memória; a memória da nossa pele. Só pra citar um exemplo de como a memória não está só no imaginário, está também no soma, está também no corpo. Por exemplo, quando você tem doze anos, a tua memória facial é uma memória, quando você tem sessenta é outra memória. As rugas que você tem falam do que você viveu. Então muita gente pensa que memória está só no imaginário, naquilo que você lembra. Não. A memória está nas unhas, nos fios de cabelo. A memória dos seus cabelos aos vinte anos é uma memória. Mas aos sessenta já tem cabelos brancos, é outra memoria. Então a memória nos acompanha em todas as instâncias de nossa vida, até naquilo que não lembramos, porque a memória corporal falará por você. Então eu trato disso, da memória. E poesia também, qualquer que seja, ela é memória, porque ela é reflexo do vivido, até no plano inconsciente, naquilo que você não percebeu que percebeu. Muitas coisas nós percebemos sem perceber. E quando vem a poesia, que é um reflexo do inconsciente profundo, ela se espalha no verso. Por isso a sua grandeza. Poesia é como a pintura. Por que que a pintura vale tanto? Por que que um traço de Picasso vale uma fortuna? Porque ali está uma memória que só vai está naquele momento, naquele lugar em toda a eternidade. Portanto, a poesia também traz essa memória, essa coisa que você nem sabe se tinha. E ela se revela, por isso é que tem valor simbólico.

Pesquisador – Você se utiliza da memória para mapear essa *tribo* a que anteriormente nos referimos?

Salgado Maranhão – O tempo todo. Eu simplesmente extremizo isso. Eu levo isso ao extremo, porque eu faço isso de forma quase direcionada, de buscar, de coar essa memória que era essencial, como um garimpeiro separa o ouro da terra. Ele vai limpando com água, ele vai peneirando. A poesia foi a água que me deu a oportunidade de lavar essa memória vivenciada e transformá-la em ouro, e ficar só o ouro. No fim da bateia sobra aquele pó de ouro do vivido. Por quê? Por que que eu tive que fazer isso? Porque não é toda memória que tem universalidade. Eu busco a memória universal. Se eu quisesse trabalhar essa memória só para mim, tudo bem. Mas eu não precisaria escrevê-la. Eu busco a memória ouro, que é a memória que pode ser universalizada, que pode dialogar com toda memória humana em qualquer que seja a aldeia. É para isso que existe a arte. Para pegar, para pinçar situações universais, particulares, mas que possam dialogar com o universal de qualquer povo.

Pesquisador – [O poeta pede para acrescentar sobre seu deslocamento familiar]

Salgado Maranhão – Acrescentando alguma coisa sobre a minha saída do Maranhão e a construção, a reconstrução da minha família em um outro *habitat*, que foi o urbano, eu quero dizer que o espírito para que eu saísse, para que nós estudássemos, modificou o destino da minha família. Meu irmão que veio comigo pra Teresina. E minha irmã, ela que tinha um filho, hoje moram em Manaus e por lá as coisas ficaram mais parecidas com o que eram no interior. Eles são apenas a continuidade. Os que foram pra Manaus, descendentes da minha irmã, continuam pessoas do povo, de baixa instrução, como seriam se hoje lá no interior estivessem vivendo. Provavelmente seriam pessoas da periferia ligadas a uma cultura de massa, aos valores da cultura de massa, o consumo e as vivências de baixo extrato social. É bem curioso isso, porque o outro lado do meu irmão. Éramos três. O lado do meu irmão que me trouxe para cá com a responsabilidade de me educar, porque sendo eu filho de uma família muito importante, eu não podia viver o tempo todo trabalhando na terra. É curioso isso. E quando eu fui pro Rio de Janeiro, meu pai queria que eu ainda fosse para Brasília, porque meu tio era senador pelo Maranhão. Mas eu já era de esquerda, conhecia o Torquato Neto e fui pro Rio de Janeiro pra conhecer os escritores, os artistas. Eu não queria saber disso, de político de direita. De modo que eu fui pro Rio de Janeiro buscar o meu sonho. Mas aqui em Teresina ficou o meu irmão, esse que tinha dez anos a mais do que eu. Aqui ele casou. Teve seis filhos. Quatro meninas e dois rapazes. E a casa dele virou uma fábrica de doutores. Desde pós-doutoranda em Física a formandos na área de esporte. Teve um filho dele que foi campeão de

futsal pelo Piauí várias vezes. E também na área da Informática. Os filhos dele todos são da área de exatas. É um sucesso total. Ele próprio se formou em Ciências Contábeis. Uma filha dele se formou em Ciências Contábeis pela UESPI em primeiro lugar. Todos os filhos dele são um verdadeiro sucesso. Todos estão formados. E ele achando pouco ainda pegou um sobrinho que se formou em Administração. Então houve uma coisa como um pedaço de mim continua no interior, apesar de estar no centro urbano e a outra parte seguiu comigo, que é essa parte do meu irmão, Domingos Fernandes que vive em Teresina.

Pesquisador – Há quem diga que a sua poesia é difícil. O que você tem a dizer sobre isso?

Salgado Maranhão – De um modo geral, a linguagem cotidiana, corriqueira é instrumentalizada. Você aprende a falar e logo vai pedindo a comida, vai pedindo uma ajuda qualquer à sua mãe, à sua família. Você vai usando essa linguagem para o dia-a-dia. Por isso é uma linguagem instrumentalizada e corriqueira. Mas a linguagem da poesia é justamente para mostrar como a língua pode ser muito mais que isso. Por isso ela é a quintessência da língua. A poesia é onde a língua vai mais longe. Ela diz coisas que só o espírito pode dizer e que a maioria da população na percebe porque não percebe nem que tem espírito. A maioria das pessoas vive do estômago para baixo. Só vive como vivem os animais irracionais. Só pensam em comida o dia inteiro. Só pensam em sobreviver. Mas a poesia quer nos mostrar que somos entes de Deus. Estamos na linha do sagrado, do estomago para cima, do coração e da mente, portanto do espírito. Ela fala uma linguagem complexa mesmo, como a linguagem bíblica e dos livros sagrados em geral, que falam por parábola, que falam para o norte querendo falar para o sul. Isso é a linguagem da poesia. É para iniciados, mas nós vivemos num mundo para aprender o que não sabemos e não o que já sabemos. Por que que a gente vai viver repetindo o que já sabe? Viver e ser ser humano pleno é estar profundamente empenhado em aprender o que não se sabe, em aprender o novo. Acontece é que a maioria das pessoas não está ligada nesse novo, está sempre ligada ao corriqueiro. Essa linguagem corriqueira vai bestializando as pessoas. Elas vão ficando sem nenhuma profundidade ou não são capazes de entender uma linguagem. Às vezes elas estão abaixo do nível de uma criança de doze anos, a maioria das pessoas. Só a linguagem poética simbólica e profunda é que consegue a transcendência disso. Não é todo mundo que estuda inglês que vai entender Shakespeare. É preciso estudar Shakespeare. Por isso é que ela atravessa os séculos. A linguagem simbólica atravessa os séculos, porque ela não é instrumentalizada. Ela não quer só dizer aquilo que aparentemente está querendo dizer. Ela tem uma linguagem sublinhar, algo subjacente, que quer dizer muito

mais do que aparentemente está querendo dizer. A poesia é pra isso, não é pra entregar às pessoas aquilo que a linguagem corriqueira já oferece.

Pesquisador – Como se dá o processo de criação de seus poemas?

Salgado Maranhão – Existe naturalmente um momento da epifania, que quando chega a poesia eu tenho que escrever. Não é na hora que eu quero. Mas uma vez o texto estando na pauta e branco, começa uma outra luta. Eu recebo a poesia como ela quer vir, como ela quer chegar. Mas eu faço *tai chi chuan* com ela. Eu desvio, eu cedo sem me deixar governar. Eu desvio o seu movimento para aquilo que eu quero. Porque não basta só. Porque eu tenho que comunicar. A propósito daqueles que acham difícil o que eu digo, mas eu tenho um jeito de dizer de um modo que eu estou comunicando. Quem tem alguma iniciação vai encontrar muito coisa no que estou dizendo. Eu digo muito com pouco. É concentrada a linguagem, porque houve um trabalho. Mas houve um trabalho de carpintaria poética muito grande depois do texto escrito. Não tem nada gratuito ali no meu texto. E não tem nada que eu não saiba explicar. Só que eu não quero explicar. Eu quero que cada pessoa tenha sua própria explicação. Eu quero que a versão de cada um seja não o que a poesia representa para mim, mas o que representa para ela, porque é para isso que eu escrevo. Por isso que é complexa. Eu escrevo uma poesia para o leitor, para todos os leitores. Então cada leitor tem que achar o que ele quer ali. E qualquer versão eu não contesto o leitor no que ele acha. Eu sempre deixo o leitor livre pra ele achar o que ele quer. E ao contrario, o que ele acha me acrescenta muito, porque ele acha o que está nele; ele acha o que foi buscar. Mas é preciso que haja um *time* da linguagem. Um ponto fiel da balança em que todos possam chegar ali como uma lagoa redonda em que todos os animais possam beber, sem que ninguém esteja ameaçado. O que está de um lado da lagoa não está ameaçado pelo outro. Então cada um chega e bebe na beira da lagoa o que procura. Assim é a minha poesia.

ANEXOS

ANEXO A – Autorização para publicação da entrevista.

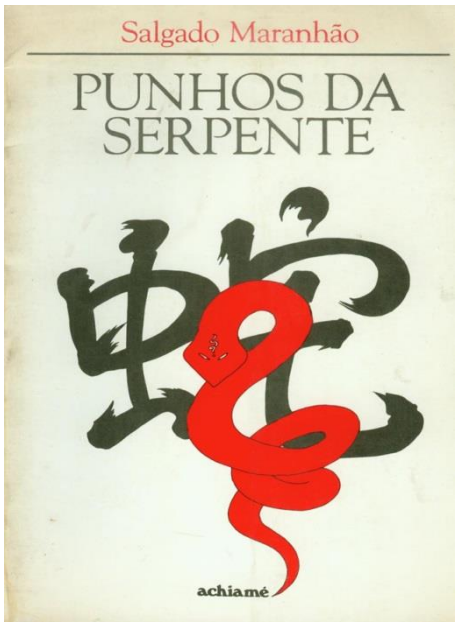
DECLARAÇÃO

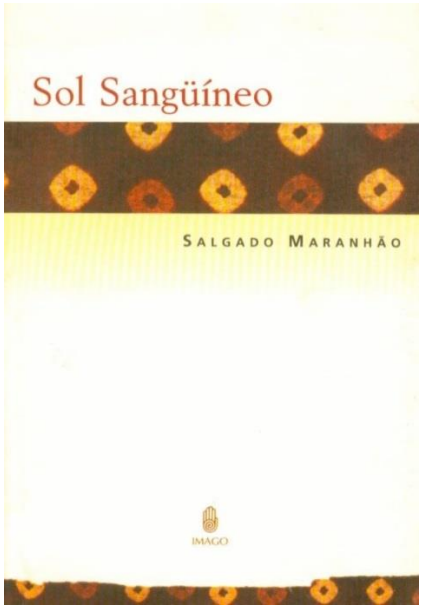
Eu, José Salgado dos Santos, abaixo assinado, declaro que dei consentimento ao mestrando João Batista Sousa de Carvalho, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, para utilizar a entrevista que lhe concedi em 10 de janeiro de 2015, em parte ou na sua totalidade, na sua dissertação de mestrado.

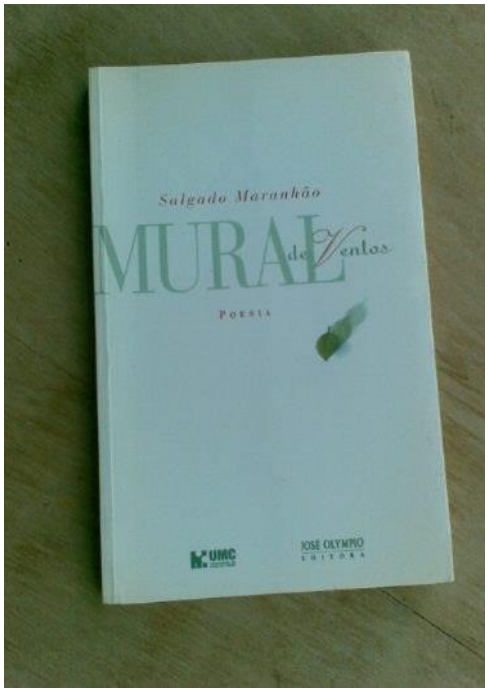
Teresina (PI), 10 de janeiro de 2015.

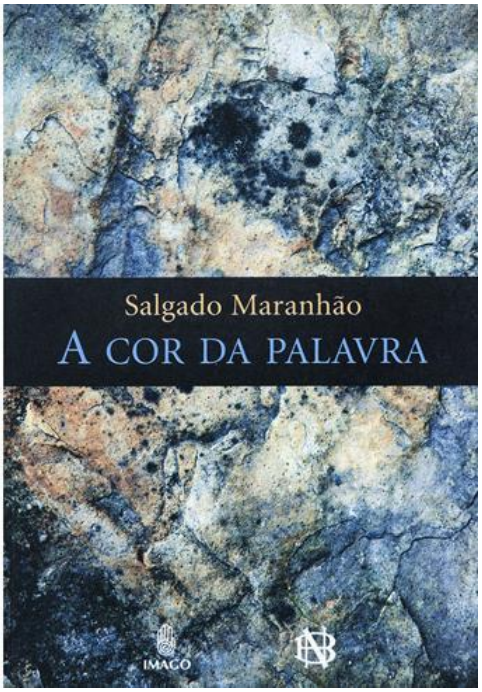
Assinatura do Entrevistado

ANEXO B – Capas de livros de Salgado Maranhão.

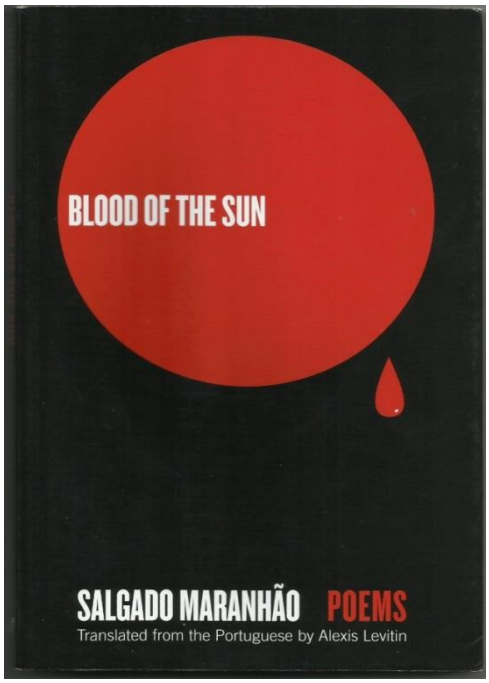


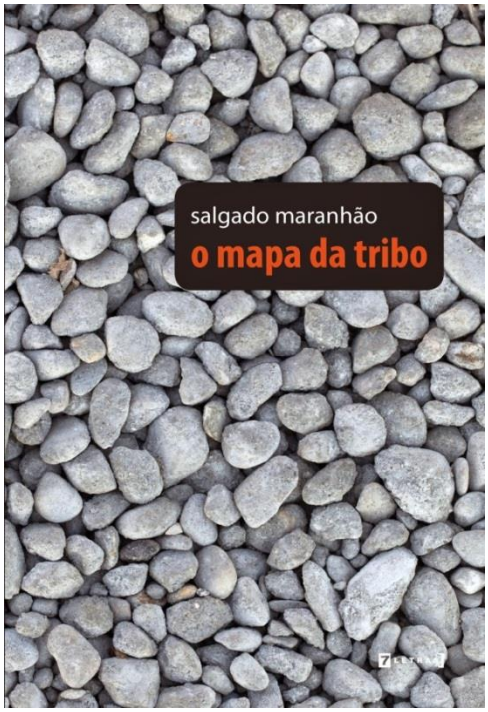


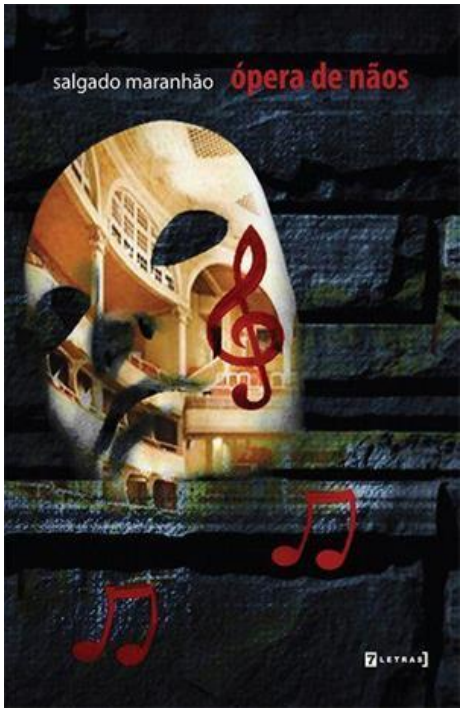

Salgado Maranhão
MURAL de Ventos
Poesia
UMC
JOSÉ OLYMPIO EDITORA


Salgado Maranhão
A COR DA PALAVRA
IMAGO

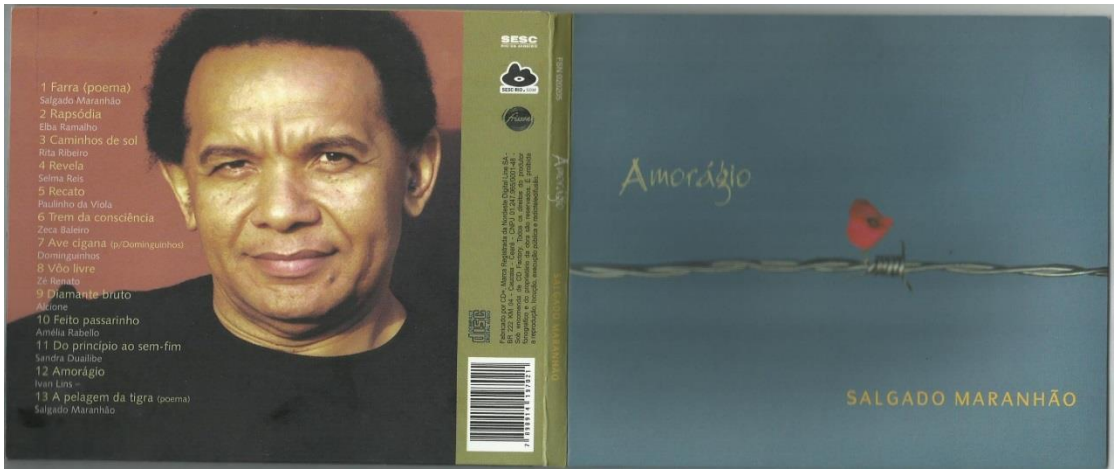
Salgado Maranhão
A PELAGEM DA TIGRA
BOOK LINK

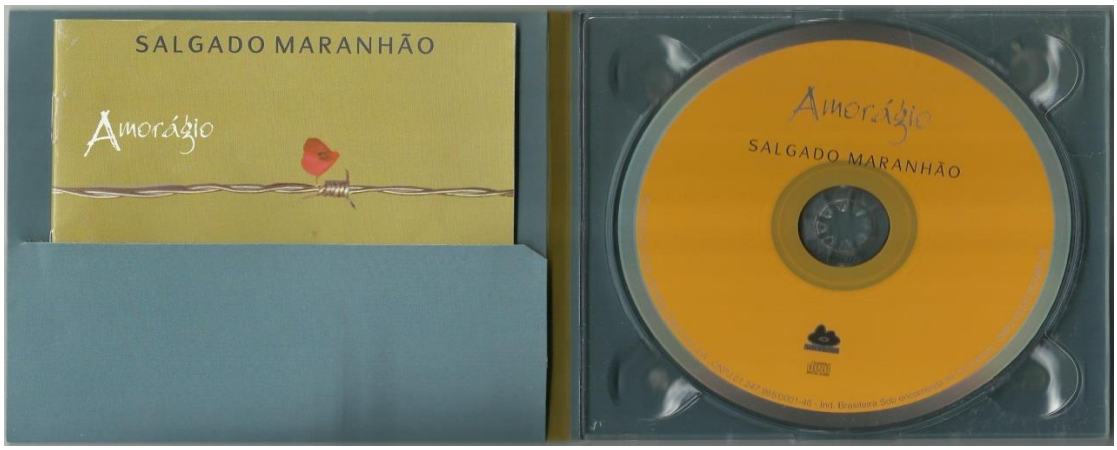

BLOOD OF THE SUN
SALGADO MARANHÃO POEMS
Translated from the Portuguese by Alexis Levitin

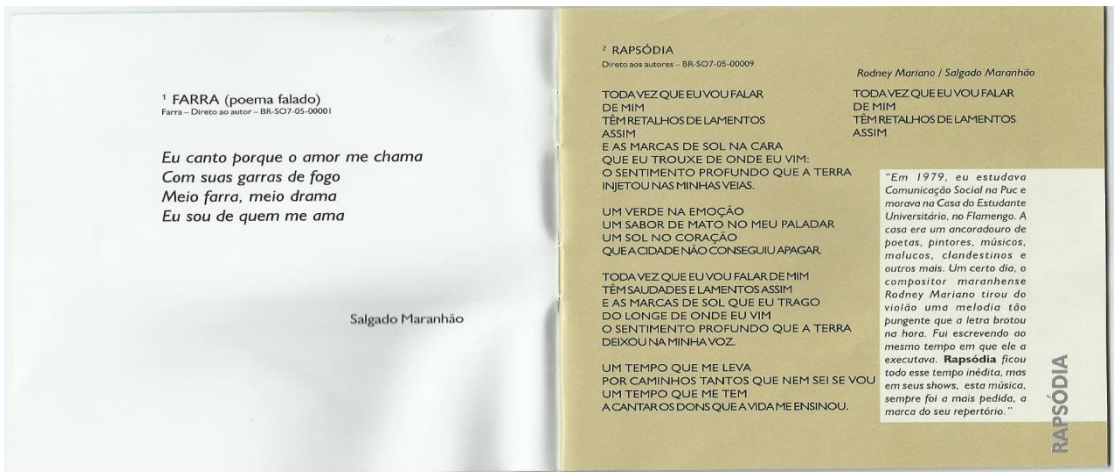

salgado maranhão
o mapa da tribo


salgado maranhão
ópera de nãos

ANEXO C – CD *Amorágio*, com composições de Salgado Maranhão.







1 FARRA (poema falado)
Farra – Direto ao autor – BR-SO7-05-00001

Eu canto porque o amor me chama
Com suas garras de fogo
Meio farra, meio drama
Eu sou de quem me ama

Salgado Maranhão

2 RAPSÓDIA
Direto aos autores – BR-SO7-05-00009

Rodney Mariano / Salgado Maranhão

TODA VEZ QUE EU VOU FALAR
DE MIM
TÊM RETALHOS DE LAMENTOS
ASSIM
E AS MARCAS DE SOL NA CARA
QUE EU TROUXE DE ONDE EU VIM:
O SENTIMENTO PROFUNDO QUE A TERRA
INJETOU NAS MINHAS VEIAS.

UM VERDE NA EMOÇÃO
UM SABOR DE MATO NO MEU PALADAR
UM SOL NO CORAÇÃO
QUE A CIDADE NÃO CONSEGUIU APAGAR.

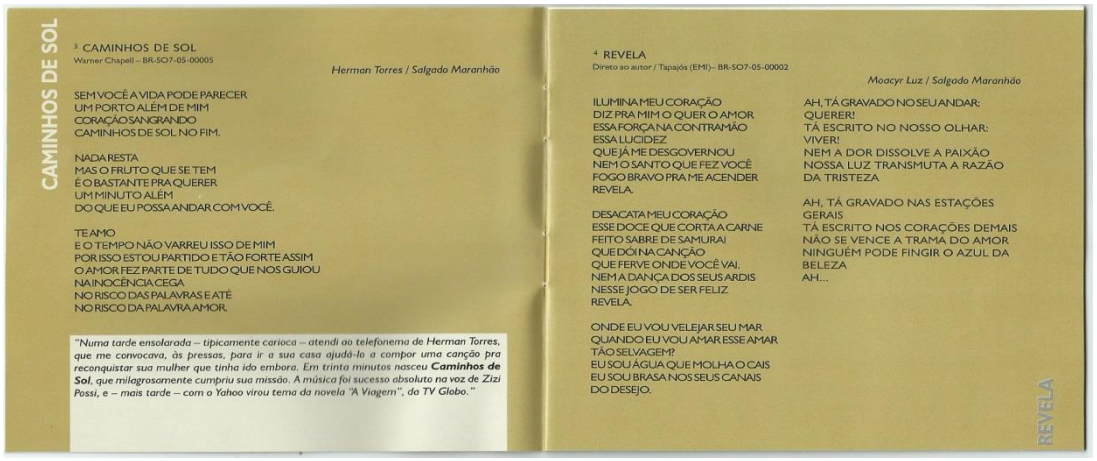
TODA VEZ QUE EU VOU FALAR DE MIM
TÊM SAUDADES E LAMENTOS ASSIM
E AS MARCAS DE SOL QUE EU TRAGO
DO LONGE DE ONDE EU VIM
O SENTIMENTO PROFUNDO QUE A TERRA
DEIXOU NA MINHA VOZ.

UM TEMPO QUE ME LEVA
POR CAMINHOS TANTOS QUE NEM SEI SE VOU
UM TEMPO QUE ME TEM
A CANTAR OS DONS QUE A VIDA ME ENSINOU.

TODA VEZ QUE EU VOU FALAR
DE MIM
TÊM RETALHOS DE LAMENTOS
ASSIM

"Em 1979, eu estudava Comunicação Social na Puc e morava na Casa do Estudante Universitário, no Flamengo. A casa era um ancoradouro de poetas, pintores, músicos, malucos, clandestinos e outros mais. Um certo dia, o compositor maranhense Rodney Mariano tirou do violão uma melodia tão pungente que a letra brotou na hora. Fui escrevendo ao mesmo tempo em que ele a executava. **Rapsódia** *ficou todo esse tempo inédita, mas em seus shows, esta música, sempre foi a mais pedida, a marca do seu repertório."*

RAPSÓDIA



CAMINHOS DE SOL

3 CAMINHOS DE SOL
Warner Chapell – BR-SO7-05-00005

Herman Torres / Salgado Maranhão

SEM VOCÊ A VIDA PODE PARECER
UM PORTO ALÉM DE MIM
CORAÇÃO SANGRANDO
CAMINHOS DE SOL NO FIM.

NADA RESTA
MAS O FRUTO QUE SE TEM
É O BASTANTE PRA QUERER
UM MINUTO ALÉM
DO QUE EU POSSA ANDAR COM VOCÊ.

TE AMO
E O TEMPO NÃO VARREU ISSO DE MIM
POR ISSO ESTOU PARTIDO E TÃO FORTE ASSIM
O AMOR FEZ PARTE DE TUDO QUE NOS GUIOU
NA INOCÊNCIA CEGA
NO RISCO DAS PALAVRAS E ATÉ
NO RISCO DA PALAVRA AMOR.

"Numa tarde ensolarada – tipicamente carioca – atendi ao telefonema de Herman Torres, que me convocava, às pressas, para ir a sua casa ajudá-lo a compor uma canção pra reconquistar sua mulher que tinha ido embora. Em trinta minutos nasceu ***Caminhos de Sol****, que milagrosamente cumpriu sua missão. A música foi sucesso absoluto na voz de Zizi Possi, e – mais tarde – com o Yahoo virou tema da novela "A Viagem", da TV Globo."*

4 REVELA
Direto ao autor / Tapajós (EMI) – BR-SO7-05-00002

Moacyr Luz / Salgado Maranhão

ILUMINA MEU CORAÇÃO
DIZ PRA MIM O QUER O AMOR
ESSA FORÇA NA CONTRAMÃO
ESSA LUCIDEZ
QUE JÁ ME DESGOVERNOU
NEM O SANTO QUE FEZ VOCÊ
FOGO BRAVO PRA ME ACENDER
REVELA.

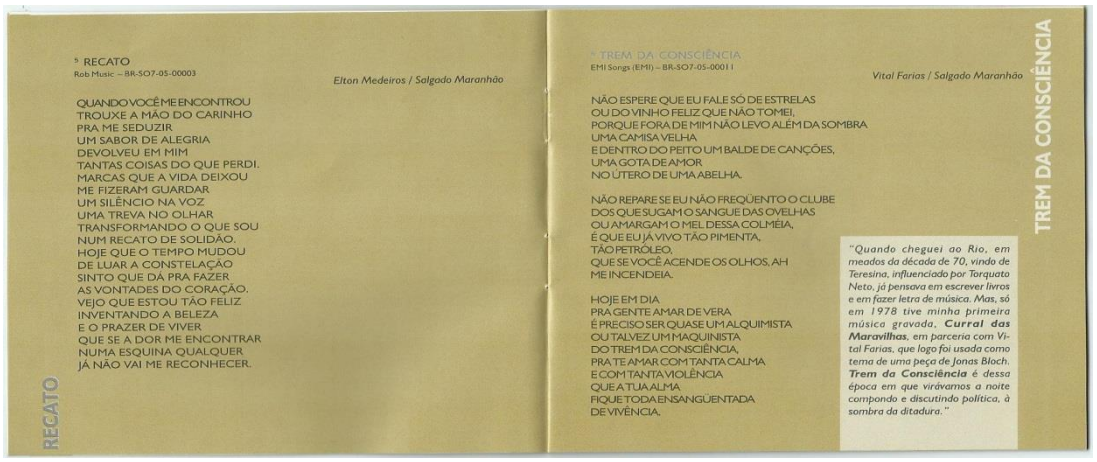
DESACATA MEU CORAÇÃO
ESSE DOCE QUE CORTA A CARNE
FEITO SABRE DE SAMURAI
QUE DOI NA CANÇÃO
QUE FERVE ONDE VOCÊ VAI,
NEM A DANÇA DOS SEUS ARDIS
NESSE JOGO DE SER FELIZ
REVELA.

ONDE EU VOU VELEJAR SEU MAR
QUANDO EU VOU AMAR ESSE AMAR
TÃO SELVAGEM?
EU SOU ÁGUA QUE MOLHA O CAIS
EU SOU BRASA NOS SEUS CANAIS
DO DESEJO.

AH, TÁ GRAVADO NO SEU ANDAR:
QUERER!
TÁ ESCRITO NO NOSSO OLHAR:
VIVER!
NEM A DOR DISSOLVE A PAIXÃO
NOSSA LUZ TRANSMUTA A RAZÃO
DA TRISTEZA

AH, TÁ GRAVADO NAS ESTAÇÕES
GERAIS
TÁ ESCRITO NOS CORAÇÕES DEMAIS
NÃO SE VENCE A TRAMA DO AMOR
NINGUÉM PODE FINGIR O AZUL DA
BELEZA
AH...

REVELA



RECATO

5 RECATO
Rob Music – BR-SO7-05-00003

Elton Medeiros / Salgado Maranhão

QUANDO VOCÊ ME ENCONTROU
TROUXE A MÃO DO CARINHO
PRA ME SEDUZIR
UM SABOR DE ALEGRIA
DEVOLVEU EM MIM
TANTAS COISAS DO QUE PERDI.
MARCAS QUE A VIDA DEIXOU
ME FIZERAM GUARDAR
UM SILÊNCIO NA VOZ
UMA TREVA NO OLHAR
TRANSFORMANDO O QUE SOU
NUM RECATO DE SOLIDÃO.
HOJE QUE O TEMPO MUDOU
DE LUAR A CONSTELAÇÃO
SINTO QUE DÁ PRA FAZER
AS VONTADES DO CORAÇÃO.
VEJO QUE ESTOU TÃO FELIZ
INVENTANDO A BELEZA
E O PRAZER DE VIVER
QUE SE A DOR ME ENCONTRAR
NUMA ESQUINA QUALQUER
JÁ NÃO VAI ME RECONHECER.

6 TREM DA CONSCIÊNCIA
EMI Songs (EMI) – BR-SO7-05-00011

Vital Farias / Salgado Maranhão

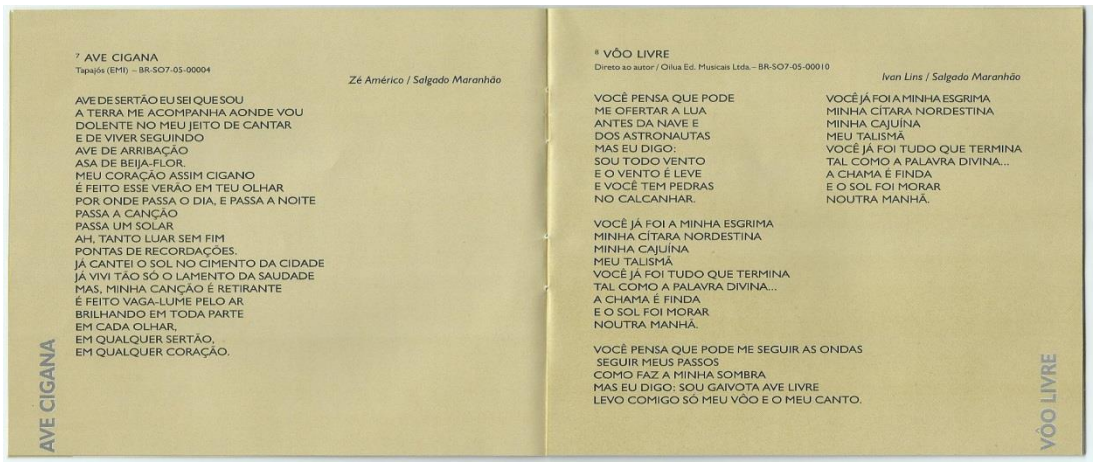
NÃO ESPERE QUE EU FALE SÓ DE ESTRELAS
OU DO VINHO FELIZ QUE NÃO TOMEI,
PORQUE FORA DE MIM NÃO LEVO ALÉM DA SOMBRA
UMA CAMISA VELHA
E DENTRO DO PEITO UM BALDE DE CANÇÕES,
UMA GOTA DE AMOR
NO ÚTERO DE UMA ABELHA.

NÃO REPARE SE EU NÃO FREQÜENTO O CLUBE
DOS QUE SUGAM O SANGUE DAS OVELHAS
OU AMARGAM O MEL DESSA COLMÉIA,
É QUE EU JÁ VIVO TÃO PIMENTA,
TÃO PETRÓLEO,
QUE SE VOCÊ ACENDE OS OLHOS, AH
ME INCENDEIA.

HOJE EM DIA
PRA GENTE AMAR DE VERA
É PRECISO SER QUASE UM ALQUIMISTA
OU TALVEZ UM MAQUINISTA
DO TREM DA CONSCIÊNCIA,
PRA TE AMAR COM TANTA CALMA
E COM TANTA VIOLÊNCIA
QUE A TUA ALMA
FIQUE TODA ENSANGÜENTADA
DE VIVÊNCIA.

"Quando cheguei ao Rio, em meados da década de 70, vinda de Teresina, influenciado por Torquato Neto, já pensava em escrever livros e em fazer letra de música. Mas, só em 1978 tive minha primeira música gravada, ***Curral das Maravilhas****, em parceria com Vital Farias, que logo foi usada como tema de uma peça de Jonas Bloch.* ***Trem da Consciência*** *é dessa época em que vivíamos a noite compondo e discutindo política, à sombra da ditadura."*

TREM DA CONSCIÊNCIA



AVE CIGANA

7 AVE CIGANA
Tapajós (EMI) – BR-SO7-05-00004

Zé Américo / Salgado Maranhão

AVE DE SERTÃO EU SEI QUE SOU
A TERRA ME ACOMPANHA AONDE VOU
DOLENTE NO MEU JEITO DE CANTAR
E DE VIVER SEGUINDO
AVE DE ARRIBAÇÃO
ASA DE BEIJA-FLOR.
MEU CORAÇÃO ASSIM CIGANO
É FEITO ESSE VERÃO EM TEU OLHAR
POR ONDE PASSA O DIA, E PASSA A NOITE
PASSA A CANÇÃO
PASSA UM SOLAR
AH, TANTO LUAR SEM FIM
PONTAS DE RECORDAÇÕES.
JÁ CANTEI O SOL NO CIMENTO DA CIDADE
JÁ VIVI TÃO SÓ O LAMENTO DA SAUDADE
MAS, MINHA CANÇÃO É RETIRANTE
É FEITO VAGA-LUME PELO AR
BRILHANDO EM TODA PARTE
EM CADA OLHAR,
EM QUALQUER SERTÃO,
EM QUALQUER CORAÇÃO.

8 VÔO LIVRE
Direto ao autor / Oilua Ed. Musicais Ltda. – BR-SO7-05-00010

Ivan Lins / Salgado Maranhão

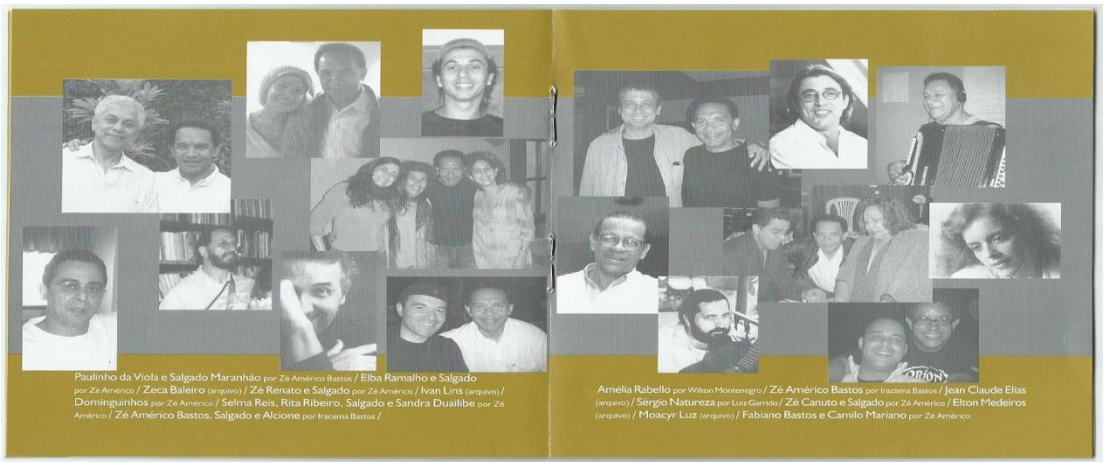
VOCÊ PENSA QUE PODE
ME OFERTAR A LUA
ANTES DA NAVE E
DOS ASTRONAUTAS
MAS EU DIGO:
SOU TODO VENTO
E O VENTO É LEVE
E VOCÊ TEM PEDRAS
NO CALCANHAR.

VOCÊ JÁ FOI A MINHA ESGRIMA
MINHA CÍTARA NORDESTINA
MINHA CAJUÍNA
MEU TALISMÃ
VOCÊ JÁ FOI TUDO QUE TERMINA
TAL COMO A PALAVRA DIVINA...
A CHAMA É FINDA
E O SOL FOI MORAR
NOUTRA MANHÃ.

VOCÊ JÁ FOI A MINHA ESGRIMA
MINHA CÍTARA NORDESTINA
MINHA CAJUÍNA
MEU TALISMÃ
VOCÊ JÁ FOI TUDO QUE TERMINA
TAL COMO A PALAVRA DIVINA...
A CHAMA É FINDA
E O SOL FOI MORAR
NOUTRA MANHÃ.

VOCÊ PENSA QUE PODE ME SEGUIR AS ONDAS
SEGUIR MEUS PASSOS
COMO FAZ A MINHA SOMBRA
MAS EU DIGO: SOU GAIVOTA AVE LIVRE
LEVO COMIGO SÓ MEU VÔO E O MEU CANTO.

VÔO LIVRE



Paulinho da Viola e Salgado Maranhão por Zé Américo Bastos / Elba Ramalho e Salgado por Zé Américo / Zeca Baleiro (arquivo) / Zé Renato e Salgado por Zé Américo / Ivan Lins (arquivo) / Dominguinhos por Zé Américo / Selma Reis, Rita Ribeiro, Salgado e Sandra Duailibe por Zé Américo / Zé Américo Bastos, Salgado e Alcione por Iracema Bastos /

Amélia Rabello por Wilton Montenegro / Zé Américo Bastos por Iracema Bastos / Jean Claude Elias (arquivo) / Sérgio Natureza por Luiz Garrido / Zé Canuto e Salgado por Zé Américo / Elton Medeiros (arquivo) / Moacyr Luz (arquivo) / Fabiano Bastos e Camilo Mariano por Zé Américo.

DIAMANTE BRUTO

9 DIAMANTE BRUTO
Direto ao autor / Zap Estúdio BR-SO7-05-00006

Zé Américo / Salgado Maranhão

DE MIM VOCÊ TEM A VOZ
POR ONDE VOCÊ VOAR
NÃO DIGA QUE A FONTE SECOU
QUE O RIO CONHECE O CAMINHO DO MAR.
AH, NÃO CREIA QUE O AMOR É SEMPRE IGUAL
ÀS VEZES É TÃO BRILHANTE
FEITO A PEDRA DE UM OLHAR
ÀS VEZES É TÃO FATAL
FEITO A PONTA DE UM PUNHAL
FEITO A PONTA DE UM PUNHAL.

EM NÓS, HÁ UM DIAMANTE BRUTO
BRILHANDO PARA O INFINITO
O SEGREDO DA AVE É SER DONA DO VENTO
O DESTINO DA FLOR É SER DONA DO FRUTO
NÃO CREIA QUE O AMOR É SEMPRE IGUAL
ÀS VEZES, É TÃO ETERNO FEITO A FEBRE DE UM OLHAR
ÀS VEZES, É TÃO FATAL FEITO A DANÇA DE UM PUNHAL.

FEITO PASSARINHO

10 FEITO PASSARINHO
BMG Publishing / Warner Chapell – BR-SO7-05-00008

Paulinho da Viola I Salgado Maranhão

VOCÊ ME FERE O DESEJO
ME AZEDA TODO CARINHO
VOCÊ ME FERE E EU FUJO
EU SOU QUE NEM PASSARINHO.

POR ONDE A MALDADE MORA
EU QUERO SER COMO A LUZ
ENTRA NA NOITE E NÃO MANCHA
ENTRA NO LAGO E NÃO MOLHA.

MEU PATRIMÔNIO DE DORES
ESTÁ ALÉM DO QUE PENSO
HÁ GOLPES DE INGRATIDÃO
BEM DENTRO DO MEU SILÊNCIO.

ACHO QUE NA MINHA VIDA
DE TANTO AMAREM ERRADO
QUANDO ME AMAM BONITO
EU JÁ NEM SEI SER AMADO.

"Junto com Sérgio Natureza e Antonio Carlos Miguel, organizei o livro ***Ebulição da Escrivatura*** *que saiu pela editora Civilização Brasileira, em 1978, com grande estardalhaço. Paulinho da Viola leu o livro e disse ao Sérgio, de quem era parceiro, que gostaria de me conhecer. Nosso primeiro encontro se deu no* **Teatro Casa Grande** *onde ele fazia um show. Levei dois textos, um era* ***Feito Passarinho****, que deu início à nossa parceria."*

DO PRINCÍPIO AO SEM FIM

11 DO PRINCÍPIO AO SEM-FIM
Direto ao autor / Zap Estúdio – BR-SO7-05-00007

Zé Américo / Salgado Maranhão

SUA ENERGIA TRAZ
UM RECADO DE AMOR E MAGIA
TALVEZ POR ISSO EU PRECISE CANTAR
PARA ALEGRAR E ACALMAR A CIDADE
TANTA AGONIA RONDA OS OLHARES
FERE A BELEZA DA TARDE
TALVEZ POR ISSO EU PRECISE ESTAMPAR
TODAS AS CORES DA FELICIDADE.

CADA CORAÇÃO
TEM DENTRO DE SI
UM PORTO DE SONHO
ONDE SE ATIRAR
EU QUE TAMBÉM SOU COLIBRI
FIZ DAS ASAS CANÇÃO PRA PODER VOAR
ENCANTAR TRADUZIR O AMOR
E ONDE A GENTE FOR
VALE A LEI DO PRAZER
DO PRINCÍPIO AO SEM-FIM
QUANTO MAIS FUNDO EU VIAJO EM VOCÊ
MAIS PERTO ESTOU DE MIM.

AMORÁGIO

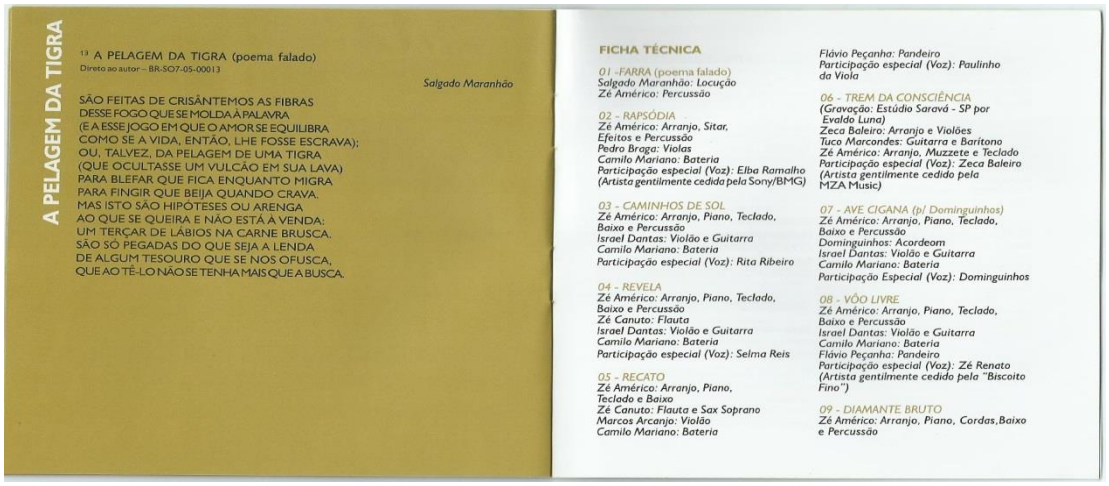
12 AMORÁGIO
Direto ao autor / Oitua Ed. Musicais – BR-SO7-05-00012

Ivan Lins / Salgado Maranhão

AMOR ...
FOGO QUE DESATA OS NOVELOS DA VONTADE
IGNORA O BEM
DESDENHA DA VERDADE
PONTE AÉREA DO ÉDEN A INSANIDADE.

AMOR ...
UMA DANÇA PARA UM CIRCO DE ANJOS EMBRIAGADOS
ONDE, LEÃO, É TAMBÉM O DOMADOR
QUE DEPOIS DE ALÇAR O TRONO DO ESPLENDOR
ENTREGA A PRÓPRIA PELE AO CAÇADOR.

"Em 1995, depois de um show do Ivan Lins fui ao camarim e lhe dei meu livro **Punhos da Serpente**. *Passado algum tempo encontrei o tecladista Fernando Malta, que me avisou que o Ivan estava à minha procura: tinha gravado* **Para Alegrar Coração de Moça**, *nossa primeira parceria. De lá para cá, vários poemas do livro, viraram música. Amorágio e* **Vôo Livre** *são frutos desse encontro.*



A PELAGEM DA TIGRA

13 A PELAGEM DA TIGRA (poema falado)
Direito ao autor – BR-SO7-05-00013

Salgado Maranhão

SÃO FEITAS DE CRISÂNTEMOS AS FIBRAS
DESSE FOGO QUE SE MOLDA À PALAVRA
(E A ESSE JOGO EM QUE O AMOR SE EQUILIBRA
COMO SE A VIDA, ENTÃO, LHE FOSSE ESCRAVA);
OU, TALVEZ, DA PELAGEM DE UMA TIGRA
(QUE OCULTASSE UM VULCÃO EM SUA LAVA)
PARA BLEFAR QUE FICA ENQUANTO MIGRA
PARA FINGIR QUE BEIJA QUANDO CRAVA.
MAS ISTO SÃO HIPÓTESES OU ARENGA
AO QUE SE QUEIRA E NÃO ESTÁ À VENDA:
UM TERÇAR DE LÁBIOS NA CARNE BRUSCA.
SÃO SÓ PEGADAS DO QUE SEJA A LENDA
DE ALGUM TESOURO QUE SE NOS OFUSCA,
QUE AO TÊ-LO NÃO SE TENHA MAIS QUE A BUSCA.

FICHA TÉCNICA

01 -FARRA (poema falado)
Salgado Maranhão: Locução
Zé Américo: Percussão

02 - RAPSÓDIA
Zé Américo: Arranjo, Sitar, Efeitos e Percussão
Pedro Braga: Violas
Camilo Mariano: Bateria
Participação especial (Voz): Elba Ramalho (Artista gentilmente cedida pela Sony/BMG)

03 - CAMINHOS DE SOL
Zé Américo: Arranjo, Piano, Teclado, Baixo e Percussão
Israel Dantas: Violão e Guitarra
Camilo Mariano: Bateria
Participação especial (Voz): Rita Ribeiro

04 - REVELA
Zé Américo: Arranjo, Piano, Teclado, Baixo e Percussão
Zé Canuto: Flauta
Israel Dantas: Violão e Guitarra
Camilo Mariano: Bateria
Participação especial (Voz): Selma Reis

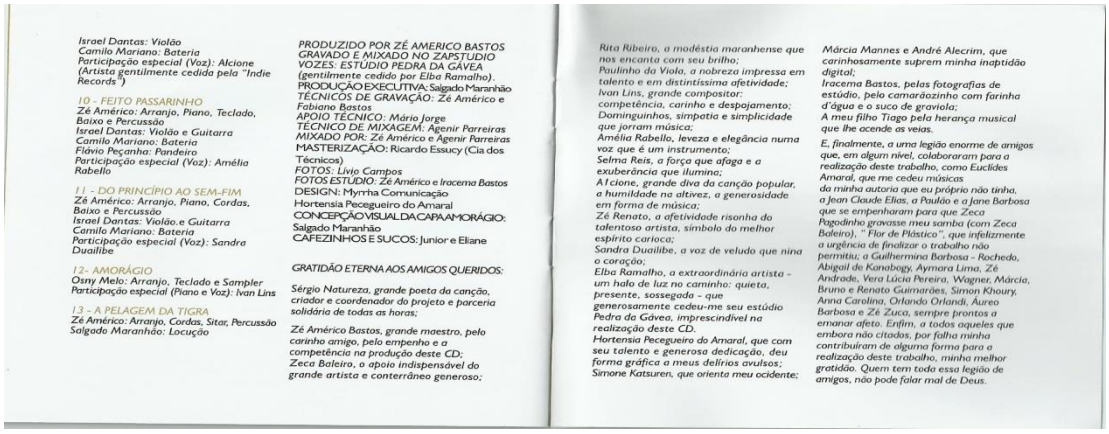
05 - RECATO
Zé Américo: Arranjo, Piano, Teclado e Baixo
Zé Canuto: Flauta e Sax Soprano
Marcos Arcanjo: Violão
Camilo Mariano: Bateria
Flávio Peçanha: Pandeiro
Participação especial (Voz): Paulinho da Viola

06 - TREM DA CONSCIÊNCIA
(Gravação: Estúdio Saravá - SP por Evaldo Luna)
Zeca Baleiro: Arranjo e Violões
Tuca Marcondes: Guitarra e Baritono
Zé Américo: Arranjo, Muzzete e Teclado
Participação especial (Voz): Zeca Baleiro (Artista gentilmente cedido pela MZA Music)

07 - AVE CIGANA (p/ Dominguinhos)
Zé Américo: Arranjo, Piano, Teclado, Baixo e Percussão
Dominguinhos: Acordeom
Israel Dantas: Violão e Guitarra
Camilo Mariano: Bateria
Participação Especial (Voz): Dominguinhos

08 - VÔO LIVRE
Zé Américo: Arranjo, Piano, Teclado, Baixo e Percussão
Israel Dantas: Violão e Guitarra
Camilo Mariano: Bateria
Flávio Peçanha: Pandeiro
Participação especial (Voz): Zé Renato (Artista gentilmente cedido pela "Biscoito Fino")

09 - DIAMANTE BRUTO
Zé Américo: Arranjo, Piano, Cordas, Baixo e Percussão



Israel Dantas: Violão
Camilo Mariano: Bateria
Participação especial (Voz): Alcione (Artista gentilmente cedida pela "Indie Records")

10 - FEITO PASSARINHO
Zé Américo: Arranjo, Piano, Teclado, Baixo e Percussão
Israel Dantas: Violão e Guitarra
Camilo Mariano: Bateria
Flávio Peçanha: Pandeiro
Participação especial (Voz): Amélia Rabello

11 - DO PRINCÍPIO AO SEM-FIM
Zé Américo: Arranjo, Piano, Cordas, Baixo e Percussão
Israel Dantas: Violão e Guitarra
Camilo Mariano: Bateria
Participação especial (Voz): Sandra Duailibe

12- AMORÁGIO
Osny Melo: Arranjo, Teclado e Sampler
Participação especial (Piano e Voz): Ivan Lins

13 - A PELAGEM DA TIGRA
Zé Américo: Arranjo, Cordas, Sitar, Percussão
Salgado Maranhão: Locução

PRODUZIDO POR ZÉ AMERICO BASTOS
GRAVADO E MIXADO NO ZAPSTUDIO VOZES: ESTUDIO PEDRA DA GÁVEA (gentilmente cedido por Elba Ramalho).
PRODUÇÃO EXECUTIVA: Salgado Maranhão
TÉCNICOS DE GRAVAÇÃO: Zé Américo e Fabiano Bastos
APOIO TÉCNICO: Mário Jorge
TECNICO DE MIXAGEM: Ágenir Parreiras
MIXADO POR: Zé Américo e Ágenir Parreiras
MASTERIZAÇÃO: Ricardo Essucy (Cia dos Técnicos)
FOTOS: Livio Campos
FOTOS ESTUDIO: Zé Américo e Iracema Bastos
DESIGN: Myrrha Comunicação
Hortensia Pecegueiro do Amaral
CONCEPÇÃO VISUAL DA CAPA AMORÁGIO: Salgado Maranhão
CAFEZINHOS E SUCOS: Junior e Eliane

GRATIDÃO ETERNA AOS AMIGOS QUERIDOS:

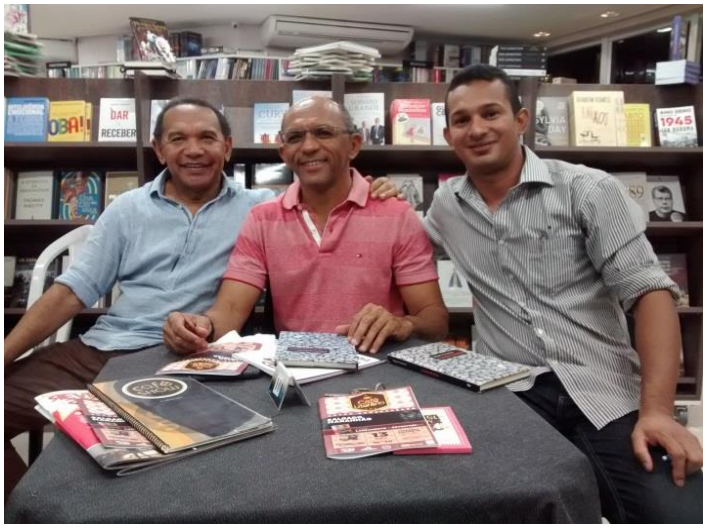
Sérgio Natureza, grande poeta da canção, criador e coordenador do projeto e parceria solidária de todas as horas;

Zé Américo Bastos, grande maestro, pelo carinho amigo, pelo empenho e a competência na produção deste CD;
Zeca Baleiro, o apoio indispensável do grande artista e conterrâneo generoso;

Rita Ribeiro, a modéstia maranhense que nos encanta com seu brilho;
Paulinho da Viola, a nobreza impressa em talento e em distintíssima afetividade;
Ivan Lins, grande compositor: competência, carinho e despojamento;
Dominguinhos, simpatia e simplicidade que jorram música;
Amélia Rabello, leveza e elegância numa voz que é um instrumento;
Selma Reis, a força que afaga e a exuberância que ilumina;
A l cione, grande diva da canção popular, a humildade na altivez, a generosidade em forma de música;
Zé Renato, a afetividade risonha do talentoso artista, símbolo do melhor espírito carioca;
Sandra Duailibe, a voz de veludo que nina o coração;
Elba Ramalho, a extraordinária artista - um halo de luz no caminho: quieta, presente, sossegada - que generosamente cedeu-me seu estúdio Pedra da Gávea, imprescindível na realização deste CD.
Hortensia Pecegueiro do Amaral, que com seu talento e generosa dedicação, deu forma gráfica a meus delírios avulsos;
Simone Katsuren, que orienta meu ocidente;
Márcia Mannes e André Alecrim, que carinhosamente suprem minha inaptidão digital;
Iracema Bastos, pelas fotografias de estúdio, pelo camaradozinho com farinha d'água e o suco de graviola;
A meu filho Tiago pela herança musical que lhe acende as veias.

E, finalmente, a uma legião enorme de amigos que, em algum nível, colaboraram para a realização deste trabalho, como Euclides Amaral, que me cedeu músicas da minha autoria que eu próprio não tinha, a Jean Claude Elias, a Paulão e a Jane Barbosa que se empenharam para que Zeca Pagodinho gravasse meu samba (com Zeca Baleiro), " Flor de Plástico", que infelizmente a urgência de finalizar o trabalho não permitiu; a Guilhermino Barbosa - Rochedo, Abigail de Kanabogy, Aymara Lima, Zé Andrade, Vera Lúcia Pereira, Wagner, Márcia, Bruno e Renata Guimarães, Simon Khoury, Anna Carolina, Orlando Orlandi, Áureo Barbosa e Zé Zuca, sempre prontos a emanar afeto. Enfim, a todos aqueles que embora não citados, por falha minha contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho, minha melhor gratidão. Quem tem toda essa legião de amigos, não pode falar mal de Deus.

ANEXO D – Imagens de Salgado Maranhão.



Com o autor e o orientador desta pesquisa, no sarau de lançamento da revista *Revestrés* (nº 19, que traz uma entrevista com o poeta em estudo), ocorrido em 29 de abril de 2015, numa livraria da cidade de Teresina.