

RESUMO/ ABSTRACT

QUILOMBO: REVISÃO CRÍTICA DO PASSADO

A literatura afro-brasileira contemporânea começa a ter um pouco mais de visibilidade a partir dos *Cadernos Negros* 1978, e posteriormente vinculados à Editora Quilombhoje, onde são publicadas as obras de escritores negros. O livro de poesia, *Quilombo*, de Carlos de Assumpção, é mais uma expressão significativa dessa literatura. A obra busca compreender, por meio de uma revisão crítica, a persistência, no presente, de fatos passados da história dos negros brasileiros. Coloca-se, então, a obra como uma “escrita de resistência”. A partir da leitura de alguns poemas, tentarei analisar como a linguagem tece o entrelaçamento de “os fios da memória com os da imaginação” e o presente do eu lírico, para levar a escrita de resistência como um projeto que, procurando desvelar os tempos passado e presente, equacione um futuro melhor para os afro-brasileiros. **Palavras-chave:** poesia, “escrita de resistência”; revisão crítica; passado.

QUILOMBO: CRITICAL REVISION OF THE PAST

African-Brazilian contemporary literature starts having some visibility from the *Cadernos Negros* 1978, which was later linked to the Quilombhoje Publishing House, where the majority of the works by black writers is published. The poetry book entitled *Quilombo*, by Carlos de Assumpção, is a meaningful expression of this literature. The work aims to understand, through a critical revision, the persistence of past facts from the history of black people, in the present. We take this work, then, as “resistance writing”. Departing from the reading of some poems, I will try to analyze how language weaves the intertwining of “the strings of memory with the ones of imagination” and the present of the lyrical persona, in order to carry a writing of resistance as a project which, trying to disclose the times past and present, equates a better future for African-Brazilian people.

Keywords: poetry; “resistance writing”; critical revision; past.

QUILOMBO: REVISÃO CRÍTICA DO PASSADO

Rita de Cassi P. dos Santos

Professora Doutora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas-TEL

Universidade de Brasília-UnB, Brasília-DF

rcassi@terra.com.br

A literatura afrodescendente brasileira contemporânea começa a ter certa visibilidade com a criação dos *Cadernos Negros* em 1978, espaço contestador do “modelo de democracia racial”. Também nesse ano deu-se a instituição da Consciência Negra, em 20 de novembro, fruto do “Movimento Unificado contra a Discriminação Racial”, o qual fazia com que o povo negro ressurgisse como sujeito político (ALVES, 2002, p. 221). Eventos estes que deram continuidade, em outro nível, à rebeldia e a insubmissão quilombola do passado.

Outro acontecimento que torna maior ainda a visibilidade da literatura afro-brasileira foi a criação da Editora *Quilombhoje Literatura* em São Paulo que assumiu as publicações dos *Cadernos Negros*. Tanto estes como aquela surgiram devido a um maior grau de escolaridade de alguns negros, o qual aumenta progressivamente. Não como gostaríamos, mas já é um ganho dentro da realidade brasileira em relação ao passado. E é dentro desta consciência negra como sujeito político que Carlos de Assumpção surge com a obra *Quilombo*, publicada em 2000. É um livro de formato pequeno, como o próprio autor coloca na capa, “Livro de Bolso”. Contudo, o tamanho e a simplicidade da linguagem, esta comum às poesias modernas e contemporâneas, enganam o leitor, já que, em uma leitura um pouco mais atenta, revelam a densidade e complexidade dela.

Antes de me adentrar na leitura dos poemas, procurarei estabelecer a filiação de Carlos de Assumpção a uma tradição da voz do negro e afrodescendente dentro da literatura brasileira, a partir

principalmente do século XIX, embora as primeiras manifestações surjam no século XVIII como um pequeno arroio, um fluxo de água-viva que através dos séculos vai ganhando densidade, mantendo acesa a chama da consciência negra, das conquistas literárias e outras dos afro-brasileiros.

Por uma questão de economia são destacados um ou dois escritores mestiços conscientes de sua negritude. Isto não impede que se evidencie uma africana e os mulatos brasileiros que nos mais de dois séculos camuflaram sua origem. Este fluxo de água-viva tem início com Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, no século XVIII, uma das primeiras africanas no Brasil de que se tem “notícias a conhecer os segredos da leitura como também provavelmente a primeira escritora negra de toda a história, pois chegou a reunir centenas de páginas manuscritas de um livro edificante (...), queimado às vésperas de sua detenção [pela Inquisição], mas do qual restam alguns folhas (MOTT, *apud* DUARTE, p. 130). Embora o livro seja pouco significativo por se tratar de temática edificante, comum à época, traz uma voz negra como expressão de uma postura lógico-discursiva que coloca em xeque o “pensamento biológico do século XVIII, que acreditava falsamente ser as diferenças anatômicas e fisiológicas responsáveis pela inferioridade intelectual do negro” (TOLLER GOMES, 1988, p. 11) e, ao mesmo tempo, deixa uma chama inalienável de africanidade. Ainda no século XVIII, tem-se o primeiro poeta afro-brasileiro, Domingos Caldas Barbosa, com *Viola de Loreno*, trovas e cantigas que circulavam ente as camadas populares. E o árcaico Silva Alvarenga, que, apesar de seu branqueamento estético, “fruto da educação coimbrã, (...) não desiste de procurar sob a melodia das flautas o que subsiste do ritmo africano” (ROMERO, *apud* DUARTE, p. 126). No século XIX, a literatura afro-brasileira transforma-se em riacho. Aqui se encontram as mais variadas manifestações da literatura afro-brasileira dos que assumiram sua etnia e negritude, como Luis Gama com suas *Primeiras trovas burlescas*, visto como “o fundador da verdadeira poesia afro-brasileira” (DUARTE, p. 127). Maria Firmina dos Reis, que publica *Úrsula* em 1859, considerado “o primeiro romance abolicionista e dos primeiros escritos por mulher brasileira” (MUZART, *apud* DUARTE, p. 130-1). Os dois autores publicaram suas obras no mesmo ano. Nesse período romântico, dentre os que não assumiram literariamente a afrodescendência, Assis Duarte menciona Evaristo da Veiga e José da Natividade Saldanha.

No realismo, destaca-se o afro-brasileiro Machado de Assis, mal compreendido por muitos críticos, na visão de Duarte, que achavam que ele havia se alienado em relação à situação da escravidão do negro por suas obras representarem a classe dominante. Contudo, Assis Duarte nos leva a perceber a crítica que Machado de Assis faz por meio de alguns de seus protagonistas, como Brás Cubas, que, a todo instante, a critica e rebaixa a “classe senhorial presente no romance”. Ainda como cronista da *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis se “revela o cidadão empenhado em denunciar a crueldade do sistema e a hipocrisia de escravocratas recém-convertidos ao abolicionismo” (Idem, p. 123). Alcançou

posição social, chegando a ser um dos fundadores da Academia de Letras. Já Cruz e Sousa, filho de escravos não teve a mesma sorte. Sofreu devido ao estigma da cor, que o impediu de assumir o cargo de Promotor de Laguna, de Nossa Senhora do Desterro, hoje Sana Catarina. Sentia ele o ódio absurdo que lhe votava sua terra, dominada por preconceitos racistas. O seu único consolo era o respeito e a amizade por parte dos intelectuais de sua geração ou como o do poeta e empresário Moreira de Vasconcelos, diretor de uma Companhia Dramática, que, chegando à cidade de Cruz e Sousa, percebe o ódio contra o poeta negro reinante na sociedade de Desterro. Leva-o a percorrer o Brasil como “ponto” de sua Companhia. Andrade Muricy chama a atenção para o fato de que até pouco tempo os críticos escreviam que Cruz e Sousa “foi um negro branco indiferente à sorte de sua raça, (...) exceto defrontado com problemas seus” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 26). Muricy comenta sobre as “páginas abolicionistas do poeta catarinense”, que aparecem em prosa em *Tropos e Fantasias* (1885) e sobre os poemas inéditos, alguns anteriores a 1888 e outros publicados depois de 1893, como *Missal e Broquéis* (Idem, p. 28).

Esses críticos viam Cruz e Souza como “indiferente à sorte de sua raça”, não souberam ler a obra do Cisne Negro, como era chamado. O que eles julgavam ler como puro egocentrismo, nada mais é, a meu ver, que a imagem da própria situação do negro brasileiro, em geral, acorrentado por grilhões visíveis e invisíveis, vindos dos séculos anteriores de escravidão e que, a partir do século XVIII, ganha foros de ciência, como o “racismo evolucionista”, que no século XIX empareda mais ainda a raça negra, como coloca Cruz e Sousa, dentre outras paredes, a dos “Egoísmos e Preconceitos”, a das “Ciências e Críticas” (CRUZ E SOUSA, “Emparedado”, 1995, p. 673). Simboliza também o “Emparedado” “a tragédia do intelectual negro [que] se localiza no bojo de uma cultura ainda informe como a brasileira [dos noventa], que se dobra à **ditadura da ciência de hipóteses**” (BOSI, 2002, p. 271, grifos do crítico).

No século XX, o rio de água-viva-consciência literária da própria etnia transforma-se em um rio maior, como a emparelhar-se com a literatura canonizada, embora não tão extensivo quanto esta e nem incorporada pelas grandes editoras e sociedade em geral. Coloca-se similar aos rios Negros e Solimões, ambos importantes na região amazônica assim como a literatura afro-brasileira no interior da cultura nacional.

Nas primeiras décadas do mesmo século, destaco apenas dois mestiços: um, Lima Barreto, que assume conscientemente os problemas dos afrodescendentes na sociedade brasileira racista e o outro, Mario de Andrade, que não assume a sua negritude. Lima Barreto vivenciou a sua etnia e

olhou na cara seu presente, que foi a nossa República Velha [como] um observador que se sabe vencido mas não submetido à máquina social. [Assim no] ataque à sociedade do Brasil-República, a experiência pessoal

de Lima Barreto e a sua admiração pelas vertentes revolucionárias da Europa deram-lhe acesso a um ângulo independente de visão (BOSI, 1992, p. 267 e 269).

Já de Mário de Andrade, nos diz Assis Duarte: “mulato como tantos outros, buscou a ocultação da origem, tanto socialmente, quanto em alguns de seus escritos” (DUARTE, 2005, p. 121).

No final da década de 1930, começa a atuação de Abdias do Nascimento em busca da visibilidade e respeito social pela capacidade criativa do negro no teatro, principalmente como ator, atriz. Viaja por países da América do Sul e conhece-lhes as atividades teatrais. De volta ao Brasil, em São Paulo é condenado à reclusão por dois anos por questões racistas. Na prisão, cria o Teatro do Sentenciado, em que os detentos escrevem e encenam as próprias peças. Em 1944, cria o Teatro Experimental do Negro, que “visa a reabilitar e valorizar a identidade, a herança cultural e a dignidade humana do afro-descendente. Une a atuação política à afirmação cultural de origem africana, representando um avanço na luta contra o racismo do século XX” (TOMÁS, B. *Última Hora*, 26 ago. 1957, *apud* NASCIMENTO, 2004, p. 29).

Nesta cronologia incompleta, busquei traçar o perfil de escritores negros e mestiços que assumiram a negritude e lutaram pela dignidade e respeito ao negro, mas também mostrar alguns dos que não assumiram a própria origem. A meu ver, esta atitude é devido à estigmatização da cor preta e da ideia de branqueamento, “como negação da afrodescendência, [que] tem nos legado escritores que produzem uma literatura esquecida da questão racial e das desigualdades dela decorrentes” (DUARTE, 2005, p. 121).

Esta “cronologia” nos leva a ver, por um lado, a ligação de Carlos de Assumpção com a tradição literária afro-brasileira existente, que assume a própria etnia e luta pela dignidade e direitos dos afrodescendentes em um país de racismo camuflado. Por outro lado, faz uma revisão da história oficial, da própria literatura e da postura de muitos afrodescendentes que negam a origem. A história surge através das enganosas verdades e a literatura omissa, alusiva nos poemas do poeta em leitura, na camuflagem que faz da realidade do negro, dando a ideia de uma harmonia inexistente entre senhores e escravos (século XIX) ou patrões e empregados, ou anulando a presença dos afro-brasileiros (século XX).

Quilombo, de Carlos Assumpção, é uma “escrita de resistência”. Alfredo Bosi, referindo-se à intersecção entre poesia e resistência, como a “fenomenologia das relações entre os dois campos de significado”, destaca três modalidades: “a resistência da *sátira* e *paródia*”; a “resistência da *poesia mítica*” e a resistência interiorizada da *lírica*, que entrelaça os fios da memória com os da imaginação, e “se faz *projeto* ou *utopia* no poema, voltado para o futuro” (BOSI, 2002, p. 130-1, grifos do autor). É na última modalidade que se colocam os poemas-resistência da obra *Quilombo*. Ao longo da leitura de alguns poemas, procurarei analisar como a linguagem tece o entrelaçamento dos “fios da memória com os

da imaginação” e com o presente do eu lírico para levar essa escrita-resistência como um projeto que equacione um futuro de respeito e dignidade para os afro-brasileiros, e, ao mesmo tempo, leve o leitor a reconhecê-los como um dos alicerces e esteios da cultura brasileira, portanto, com direitos e deveres como qualquer outro cidadão do país.

A obra compõe-se de 34 poemas, tendo no centro um texto em prosa – “Que negros somos nós” –, dedicado aos netos. Sintetiza os temas de vários poemas. A obra compõe-se de versos predominantemente livres. A linguagem é simples, sem rebuscamentos sintáticos ou léxicos; no entanto, apresenta-se aqui e ali matizada por vocábulos da herança africana “Ogum”, “tambor”, “Zumbi”. “obá”. Alguns dos termos ganham maior densidade e expressividade devido à força da repetição que parece ter o poder de ecoar, na mente de seus leitores, realidades esquecidas ou obliteradas por conceitos e preconceitos ao longo da história.

Os poemas entrelaçam não só os “fios da memória”, mas também a tridimensionalidade do tempo – passado, presente e futuro. Daí o leitor encontrar certa dificuldade para destacar poemas que fazem revisão do passado e outros que falam do presente ou futuro. Há poemas em que o embaralhamento de tempos é tal que, embora o eu lírico se posicione no presente, o passado de sofrimentos e injustiças contra o negro e afro-brasileiro teimava e teima em permanecer no presente. Já em outros, na temática do presente, percebe-se que, direta ou indiretamente, o passado ali está de diferentes modos. Devido a esta complexidade dos tempos, são trabalhados poemas em que há nitidamente o embaralhamento de tempos em um mesmo poema e outros que nos situam em problemáticas do presente, os quais se põem, como dito antes, grávidos de passado.

O primeiro poema a ser analisado é também o primeiro do livro e traz como tema, sob o título de “Presença”, o maior símbolo de resistência da tradição afro-brasileira, Zumbi. O título leva o leitor a inferir que o ideal de justiça e respeito pelos negros continua vivo em cada afrodescendente consciente de sua negritude e imbuído do mesmo espírito de luta de Zumbi. Luta que se faz, em geral, com outras armas, e uma delas é a escrita-resistência, espada empunhada por muitos afro-brasileiros desde o século XIX. Essa presença, Zumbi, que o tempo não conseguiu destruir, surge no poema primeiro como um refrão em anáfora com parte da palavra Zumbi, que se completa no quarto verso, formando o início das três estrofes que compõem o poema:

É Zum
 É Zum
 É Zum
 É Zumbi

Os três primeiros versos soam como um som surdo que ecoam como uma ideia de alerta para o leitor e aponta para um isolamento (fechamento) social e étnico do “guerreiro de Ogum”. Tomam-se, aqui, como referente semântico, as colocações de Bosi sobre as “palavras que contém a vogal /u/ na sílaba principal, tônica”, levando em conta o “simbolismo orgânico” daqueles que concebem a vogal /u/ como evocadora de objetos fechados e escuros: “daí, por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como (...) a tristeza e a morte”. (BOSI, 1977, p. 46). A colocação de Bosi sobre a vogal /u/, coloca-nos simbolicamente em uma situação histórica, a vida de isolamento e fechamento nos quilombos em relação aos brancos e, ao mesmo tempo, põe em evidência o fato obscuro da morte de Zumbi. Para Bezerra, há duas versões a respeito dela. Alguns historiadores dizem que foi morto num cerco formado por grande número de soldados; outros afirmam que Zumbi escapou do cerco e só foi morto dois anos depois dos acontecimentos em Palmeiras dos Índios, Alagoas (BEZERRA NETO, 2002).

Na segunda estrofe, os motivos são a vida no quilombo e a luta e morte de Zumbi. Nela, têm-se, de modo predominantemente condensado em sintagmas nominais ou léxicos referentes à cultura africana, os exercícios de luta:

Aqui
 No rabo-de-arraia
 No aço do braço
 No samba de samba
 No bumba-meu-boi
 No bombo do jongo
 Na congada batuque
 Maracatu

São técnicas da capoeira: “rabo-de-arraia” e “aço do braço”. A capoeira¹, quando bem manejada, é arma mortal. Ela era a única arma de que dispunham os negros, daí os constantes exercícios de luta. Logo a seguir, tem-se a vida nos quilombos com os folguedos folclóricos que tornam mais ameno o isolamento em que vivem, como o samba, o bumba-meu-boi, a congada. A segunda parte da estrofe começa com a repetição da palavra Zumbi, três vezes, seguida dos versos: “Guerreiro da Serra”, ou seja,

¹ Segundo a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, a capoeira é “técnica corporal de ataque e defesa, desenvolvida no Brasil a partir de fundamentos introduzidos por escravos bantos. Expressa-se por meio de uma simulação de dança, executada ao som de cânticos tradicionais, conduzidos por berimba-de-barriga e outros instrumentos de repercussão” (LOPES, 2004, p. 166).

a Serra da Barriguda, em Palmares (Alagoas), e “Sob as estrelas acessas”, numa possível alusão ao cerco noturno feito ao “guerreiro de Ogum”. O final dessa estrofe pode-se supor tratar-se da morte de Zumbi – “Na madrugada/ Nó do ebó na encruzilhada”. O “ebó” significa, dentre outras coisas, “sacrifício”.

O primeiro poema, além de simbolizar a postura do poeta consciente de sua negritude e etnia, figura imagetivamente também toda a resistência que norteia os poemas da obra, de diversas maneiras.

O segundo poema, “Protesto”, o maior da obra, com 126 versos, segue de modo explícito e não simbólico a mescla dos tempos passados, presente e futuro. Este, acreditando na utopia, no sonho de respeito e justiça para os afrodescendentes. A mistura de tempos processa-se não só pelos motivos que nos falam dos diferentes tempos, mas também pelos tempos verbais, todos ligados ao modo indicativo “para exprimir, em geral, uma ação ou um estado considerado em sua realidade ou na sua certeza” (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 448). O que o poema mostra ao leitor é a realidade de ontem e de hoje, de injustiça e desrespeito à dignidade aos afrodescendentes. Também aponta para a certeza de que, agora, um maior número de afrodescendentes está consciente do ilusionismo da falácia da democracia racial, não deixará de buscar os seus direitos e jamais se calará, valendo-se dos mais diversos meios.

“Protesto” é um poema em versos livres, sem pontuação, o que favorece uma certa fluidez rítmica, exceto nos versos de terminação grave – “Sou eu quem grita sou eu” ou “Que viveu na prisão” – cuja quebra de fluidez cria uma pausa para reflexão do leitor. Tem como *leitmotiv* o lexema “gritar” e variantes flexionadas. Aqui o eu lírico se posiciona no presente como o revisor crítico da História Oficial. Desmascara as falsas promessas de igualdade. Revela que a liberdade dada, “foi mais ilusão que liberdade” (verso 100).

Nas duas primeiras estrofes, o sujeito de enunciação diz de seu propósito e do motivo de sua vinda ao mundo. Quanto ao primeiro aspecto, a primeira estrofe mostra a sua tenacidade:

Mesmo que voltem as costas
 Às minhas palavras de fogo
 Não pararei de gritar
 Não pararei
 Não pararei de gritar

Já na segunda estrofe, deixa mais evidente a razão de seu “gritar”. É iniciada de maneira formal, como em um discurso público, com o vocativo “Senhores”, repetido em mais duas estrofes, das dez que compõem o poema. O formalismo se contrapõe aos versos abaixo:

Senhores
Eu fui enviado ao mundo
Para protestar
Mentiras ouropéis nada
Nada me fará calar

As estrofes acima apontam para o que será feito ao longo do poema, a desconstrução do que é dado como “verdade” pela História e histórias e a repercussão desastrosa daquela “verdade no hoje da vida de cada afro-brasileiro. Assim, essas duas primeiras estrofes funcionam como uma apresentação do tema que tece o poema em sua mescla de tempos.

A partir da terceira estrofe, mergulha-se em um presente contaminado pelo passado, formando uma

região de linguagem [em que] os dois discursos [passado e presente] podem ser entrecruzados, marcados pelo emprego, no plano gramatical, de possessivos de forma “meu” e sua sequência no singular e no plural (...) [Neste caso existem] Três sujeitos de atribuição da lembrança: o eu, os coletivos, os próximos (RICOEUR, 2007, p. 134 e 207).

Encontra-se, então, na terceira estrofe, o diálogo do eu lírico com “os próximos”, “os ancestrais”. Essa estrofe, como a anterior e a seguinte, já mencionada, inicia-se com o solene vocativo – “Senhores” – para enunciar, ainda, os espaços onde se realizam o diálogo:

Senhores
Atrás do muro da noite
(...)
Muitos dos meus ancestrais
Já mortos há muito tempo
Reúnem-se em minha **casa**
E nos pomos a conversar
(Grifos meus)

Esses espaços grifados são essencialmente simbólicos. A expressão “atrás do muro” nos faz lembrar as barreiras criadas pela História e a literatura, principalmente, do século XIX, para encobrir os fatos dolorosos da escravidão e obscurecer a consciência dos afrodescendentes em relação à etnia e

à própria negritude; “da noite”, como qualificativo tanto pode dizer dos sonhos frustrados no passado como “o tempo das gestações, das germinações (...) que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 640) na forma lírica ou ficcional. Já o outro símbolo, a “casa” – como nos coloca Bachelard, “o quarto e a casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade” (BACHELARD, 1978, p. 222), ou seja, a imaginação criadora reminiscente do poeta – tece um passado cada vez mais presente na realidade dos afro-brasileiros. Os versos seguintes levam o leitor a participar dessa conversa, a qual mostra o imiscuir-se do passado no presente:

E nos pomos a conversar
 Sobre coisas amargas
 Sobre grilhões e correntes
 Que no passado eram visíveis
 Sobre grilhões e correntes
 Que no presente são invisíveis
 Invisíveis mas existentes
 Nos braços no pensamento
 Nos passos nos sonhos na vida
 De cada um dos que vivem
 Juntos comigo enfeitados da Pátria

As quarta e quinta estrofes funcionam como mediação para a fusão de sujeitos, o eu lírico do presente com “os próximos” do passado, metonimizadas em “eu”. Aqui os tempos – passado e presente com projeção para o futuro – se mesclam, como se verá mais adiante. Ratificando esta fusão, processa-se uma mudança de perspectiva “do olhar interior por uma denegação do distanciamento por meio do qual se pode (...) distinguir o noema, o ‘que’ lembrado, da noese, o ato de lembrar-se, refletido em seu ‘quem’” (HUSSERL, *apud* RICOEUR, 2007, p. 136). Isto nos convence do pertencimento ou do que Ricoeur chama de “minhadade”, ou seja, “o primeiro traço distintivo da memória pessoal” (Idem, p. 136), como se observa nos versos abaixo:

Senhores
 O sangue de meus avós
 Que corre nas minhas veias

São gritos de rebeldia
Um dia talvez alguém perguntará
(...)
Quem é que está gritando

Esta herança sanguínea e a consciência de ser negro justificam e fazem do sujeito de enunciação um arauto das injustiças feitas à raça negra ontem e hoje.

Na sexta estrofe, a mais longa do poema, o eu lírico sintetiza em 17 versos o ontem da tradição histórica e o hoje sem mudanças. Primeiro, relata sobre o sofrimento e desrespeito à humanidade do negro, vendido em “leilões em praça pública”, “ou trocado/Como instrumento qualquer”. Comenta sobre a presença dele, negro, nos canaviais e cafezais, regando-os “com suor e sangue” para “O progresso do País”, sem falar das mil torturas e do choro inútil. Após enumerar alguns fatos de exploração, humilhação, injustiças do passado histórico, o eu lírico, contrapõe este, por meio da adversativa “mas”, ao presente prenhe de passado, dizendo o porquê grita. Não mais “Pelo que passou/ (...) /Meu coração já perdoou/Hoje grito meu irmão/ é porque depois de tudo/A justiça não chegou”, como coloca em outros poemas, dentre eles em “Lei Áurea”, vista como “verdadeiro cheque sem fundo”.

Nas estrofes sétima, oitava e nona, os tempos passado e presente se mesclam em uma mesma estrofe, marcados pelos tempos verbais e pelos fatos também. Começa na sétima, como se viu, com o rito de resistência, refletido em “o ‘que’ lembrado” no “quem” lembra, em uma alternância, como se constata nos versos abaixo, que abarcam parte das estrofes oitava e nona:

Sou eu quem grita sou eu
O enganado no passado
Preterido no presente
(...)
Que viveu na prisão
Que trabalhou na prisão
Que sofreu na prisão

Os versos condensam imagetivamente as situações vividas pelos escravos ontem e os afro-brasileiros hoje. A prisão deixa transparecer o desrespeito à dignidade humana, a falta de liberdade, que é projetada na “prisão”, com suas consequências no período posterior à libertação dos escravos:

Um dia sob ovações e rosas de alegria
 Jogaram-me de repente
 Da prisão em que me achava
 Para uma prisão mais ampla
 Foi o cavalo de Tróia
 A liberdade que me deram

Ao longo das sétima, oitava e nona estrofes, o eu lírico vai desconstruindo as “ovações e rosas de alegria” da libertação dos escravos, mostrando-as como engodo, claro na imagem do “cavalo de Troia”, que já traz no bojo “serpentes futuras”. Tais serpentes nos lembram a víbora enroscada no seio de Cleópatra, levando-a a morte. Similar às serpentes das falsas promessas e esperanças contidas na liberdade dada aos escravos que traziam a morte dos sonhos de uma vida melhor e de justiça. O futuro reservou transformá-lo em “bagaços de cana”, “palha de café”, “Como coisa imprestável/Que não servia para nada”, jogado “nas sarjetas da rua do desamparo”. As “sarjetas da rua” dizem como os escravos saíram das fazendas construídas com suor, sangue e lágrimas deles, sem nenhuma indenização e sem condições de sobrevivência digna, uma vez que não tinham nenhum grau de escolaridade e nem profissão que servisse no espaço urbano. Foram, então, empurrados para as periferias das grandes cidades, formando favelas, verdadeiros bolsões de miséria.

Na última estrofe, predomina o presente, marcado pelo presente verbal. Aqui o eu lírico ratifica o seu rito de resistência e denúncia: “irmão sou eu quem grita/Eu tenho fortes razões”. Nessa estrofe, mais que uma revisão crítica do passado que se coloca como realidade no presente, sobressai um grito reivindicatório dos direitos obliterados no correr dos séculos. Grito esse marcado pelo verbo modal “quero”, expressão do desejo, e pelo advérbio “não”, assinalando a recusa do que é, mas que não quer. Deixa claro que não quer piedade porque só “os fracos pedem piedade”. Um povo que construiu “o alicerce da nação “é forte e aguerrido”. Desse modo, em alguns versos, o eu lírico assinala a sua recusa do que é, mas que não o quer: “Eu não quero mais viver/No *porão da sociedade*/ Não quero ser marginal”. Logo a seguir, fala de sua reivindicação, de seus direitos: “Quero *entrar em toda parte*/ Quer ser recebido”. As expressões por mim assinaladas dizem de uma realidade de ontem e de hoje, a respeito dos espaços destinados e de circulação dos negros e afro-brasileiros, contrariando no presente a própria Constituição Brasileira que legisla, mas a prática desmente, direitos iguais para todos os cidadãos. Nos versos acima, o sujeito da enunciação denuncia como determinados espaços são “dominados por indivíduos ou grupos poderosos, mediante recursos legais ou extralegais, a fim de exercerem um maior grau de controle”, como uma forma de “segregação das

populações empobrecidas nos espaços adjacentes às cidades” (HARVEY, 2008, p. 197), onde vive a grande maioria dos afro-brasileiros.

O poema termina ratificando o grito de resistência do eu lírico que aqui ganha maior contundência pela força das imagens, ao equiparar a potência do grito aos “vulcões”, aos “vendavais” ao “mar”, mostrando que “nem a morte terá força para o ‘fazer calar’”. O sujeito desse poema, como o do anterior, “Presença”, tem um eu metonímico, já referido, que representa todos os afro-brasileiros conscientes de sua negritude, de seus direitos e dignidade como cidadãos brasileiros. E devem lutar e continuar o grito de resistência, que é lançado como os galos que tecem a manhã no poema de João Cabal de Melo Neto, já que um galo só não tece a manhã, assim como é preciso também o grito de resistência de todos para alcançarem o que lhes é de direito.

Nos dois poemas acima analisados, que embaralham os tempos – passado, presente e futuro –, são encontrados praticamente todos os temas desenvolvidos nos outros poemas a seguir: sofrimentos, injustiças, exclusão social e mais. Os poemas escolhidos foram: “Crime”, “Rotina”, “Questão de sorte” e “Auto-retrato”. Todos falam do presente, embora tragam alusivamente o passado nos problemas apresentados.

O primeiro poema, “Crime”, é curto, com 14 versos. O eu lírico surge apenas como objeto – “me”, “mim” –, coadunando-se à problemática levantada. A linguagem é objetiva, clara, pode-se dizer quase referencial, similar às notícias de jornais. Relata uma situação rotineira nas grandes cidades brasileiras, a agressão de policiais a homens negros, principalmente. A composição do poema lembra tomadas feitas por uma câmera. São três tomadas rápidas. Nas duas primeiras:

De repente
Duma viatura
Saltaram sobre mim
Vários policiais

Com cassetetes revólveres
Metralhadoras em punho
E com ódio
No olhar

Tem-se o foco maior da câmera nos policiais e seus movimentos rápidos, como bem o diz o verso – “Saltaram sobre mim” – com gestos ameaçadores, gestos estes figurados nas armas e no olhar de

ódio. Na terceira estrofe, coloca-se a última tomada da câmera, o eu se vê cercado “de repente/ no meio da calçada/ Num círculo de terror”. O “círculo de terror” indicia para o leitor a mudança de tom da linguagem a seguir. A última estrofe perde o tom de reportagem e ganha um tom reflexivo:

Não me pedem documentos
 Não me perguntam nada
 Basta a minha cor.

Denuncia, assim, o poeta o racismo da sociedade urbana, figurado nos policiais, representantes da lei e da ordem. Lei a qual exclui as pessoas negras. Os policiais não precisam de razões plausíveis para agredi-las e até matá-las, o fato de serem negras já justificam os seus atos.

O poema mostra que a situação histórica de discriminação, injustiça, construída em séculos anteriores em relação ao negro, é densamente tecida nos primeiros poemas analisados. Os poemas até agora lidos parecem nos levar a ver que está longe de ser resolvido o espaço de vivência tranquila e sem restrições para o afro-brasileiro, já que “é levado até seu extremo incomensurável; [assinalando] o julgamento de viver perplexo” (BHABHA, 1998, p. 221). O poema “Protesto”, visto antes, denuncia, por meio do grito de resistência, este “viver perplexo” entre o que lhe é dado a viver e ter, e o que de direito lhe é negado, figurado através de uma linguagem subjetiva rememorativa e reflexiva. No último poema lido, o diferencial está na linguagem, já vista, inicialmente, referencial e depois reflexiva, demonstrando que “agora não há razão para crer que marcas [discriminatórias] de diferença não possam inscrever [a] história do povo” negro (Idem, p. 222). Como acreditar na democracia racial e nos direitos de todos os cidadãos brasileiros como legisla a Constituição?

Este “viver perplexo” encontra-se em outro poema sobre a contemporaneidade, “Rotina”. Este representa cenas comuns nas capitais de nosso país. A primeira estrofe aproxima-se do poema “Crime”, quanto à referencialidade da linguagem, embora haja o jogo “noite” real dominante contraposta à comparação de “noite” de re-velar a agressividade por meio de linguagem marcada por imagens como a metonímia – “mãos vermelhas” – e o eufemismo – “olhos apagados”.

No poema, o eu lírico focaliza o “homem negro” que caminha sozinho à noite e o alerta: “Irmão cuidado eis que na esquina/na noite deserta surgem quatro policiais”. O poema termina mostrando, mais uma vez, a agressividade injustificada de policiais contra cidadão negro:

É tarde é muito tarde a noite
 (...)

A noite se fecha cercando o homem negro
se fecha com mãos de ferro como tenaz
Com as mãos vermelhas eis que apressados
desaparecem na noite os policiais
(...)
em poça vermelha meu irmão jaz

O poema “Questão de sorte” retrata também um tema atual, a busca de emprego por dois homens: um negro e outro branco. A linguagem guarda um tom referencial. Apresenta em cada estrofe um procedimento diferente. Na primeira é estabelecido um paralelismo de construção, gerando uma contraposição em um jogo de aspectos positivos do negro e carentes no branco:

O negro era inteligente
O branco não
O negro era culto
O branco não
O negro era educado
O branco não
O negro era capaz
O branco não

A contraposição é assinalada ainda pela anáfora, vista de modo geral, talvez para dizer a humanidade dos dois em um jogo de aproximação, homens, e diferenças bem marcadas pela repetição “negro/branco”, oito vezes, ou seja, quatro e quatro. As diferenças entre as qualidades do negro e a carência dela no branco se fazem de duas maneiras: flexibilidade rítmico-semântica do negro e ausência de variação semântica, isto é, ritmo monocórdio, monótono. Isto sem que se esqueça da símploce que estrutura os versos sobre o branco como um bloco de pedra. Esta construção estrófica tão bem tecida chama a atenção do leitor, deixando-lhe uma interrogação sobre o porquê da urdidura.

Na penúltima estrofe, a construção difere da primeira não só pela flexibilidade rítmica, mas pela presença de rimas cruzadas nos versos pares (10/12): “A uma mesma repartição/(...) /Fizeram sua inscrição”. A cena é comum nas sociedades urbanas, a busca de emprego mediante uma inscrição. A estrofe deixa claro que “umas três vagas havia”.

Na última estrofe, percebe-se que, apesar da similaridade de construção com a anterior, trazendo implícitas as necessidades dos dois homens, apresenta um resultado aparentemente surpreendente: “O banco foi contratado/O negro não”, embora existissem três vagas. O poema deixa evidente a discriminação racial que a sociedade dominante faz aos afrodescendentes.

O negro, apesar de todos os seus atributos positivos, foi preterido. Só, então, compreende-se o porquê da urdidura da primeira estrofe e descobre-se claramente a ironia do título, “Questão de sorte”. Mostra o poeta mais uma vez que os afrodescendentes são desclassificados automaticamente em função da cor. É uma variante da violência social, ou seja, dá ao candidato negro a ilusão de que tem chance, tem direitos, deixando-o inscrever-se. Prática esta mantida pela tradição cultural brasileira. Desse modo, o poeta desmascara a propalada democracia racial e as supostas justiça e igualdade entre indivíduos negros e brancos.

O último poema da obra, “Auto-retrato”, fecha também esta leitura. É curto e em versos livres, como dominantes no livro. O título filia-se a uma tradição lírica brasileira de auto-retratos ou retratos, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles e outros. Mas, diferentes dos citados acima, aqui se trata de um eu metonímico ou, como diz Ricoeur, “os coletivos”, ou ainda os outros eus negros. A linguagem é ambígua e profundamente imagética. Joga com a cor negra metaforizada em “noite”. Ela, noite, representa o ser negro como algo intrínseco, não só devido, à cor preta, mas principalmente pela consciência de saber-se negro e assumir a própria negritude: “Eu sou a noite”.

O poema é formado por quatro estrofes. Nas três primeiras aparece a palavra noite e ela é colocada em destaque nas centrais, formando o verso que as inicia. Traz alusivamente a temática ou os motivos de outros poemas. Assim os versos – “(...) noite/Sem destino/Esbofeteada pelo vento/Nesta selva branca” – lembram-nos os poemas “Crime” e “Rotina”, analisados antes, tematizando a agressão urbana de policiais ou não a negros. Já a segunda estrofe: “Noite /Que procura caminho/como o faminto/Procura o pão”, lembra-nos o poema “Tambor”, cujos versos dizem: “estamos do lado de fora /(...)e as portas estão fechadas”, equivalem ao “procura caminho” do verso acima, isto é, uma saída, uma solução. Nos últimos versos da segunda estrofe do poema em leitura, o eu lírico coloca-se como um faminto à procura de pão, deixando ao leitor inferir que não se trata de fome física, mas psicossocial, dito de outro, fome do pão-justiça, do pão-de poder entrar e sai em toda parte, do pão-respeito e de tudo o que foi negado há séculos aos negros e afrodescendentes, como é colocado em muitos dos poemas.

As duas últimas estrofes ratificam o espírito guerreiro, herança de Zumbi, espírito de resistência e acha-se no sucinto verso: “A despeito de tudo”, que sintetiza todas as agruras e injustiças sofridas pelos negros e afro-brasileiros ao longo dos séculos. A resistência implica também o orgulho, ou seja,

“Noite/ Que conserva/ Orgulhosamente”, a consciência e certeza de que a luta pelo “pão” procurado por tantos não cessará, porque “Em toda parte/ Muitas mãos de ébano/ Estão tecendo o destino da Raça” (“Resistência”). A esperança, então, é mantida “a despeito de tudo”. Ela encontra-se simbolizada nos versos: “um punhado de estrelas/ Em cada mão”. Em alguns poemas, “estrelas” engloba ambos os sentidos, esperança e resistência, como no poema “Mãe”, rememorativo da infância do poeta, onde se lê: “As incontáveis estrelas que brilham em teu ser/ E que tantos vendavais não conseguiram apagar”.

A obra *Quilombo* fascinou-me desde o primeiro contato pela temática, que me toca pessoalmente. Contudo, à medida que aprofundava a leitura, prenderam-me a atenção dois aspectos, dentre outros, na tessitura dos versos de Carlos Assumpção. O primeiro foi a potencialidade expressiva da linguagem lírica trabalhada pelo poeta, condensando, em apenas 34 poemas, séculos da História dos negros e afro-brasileiros em uma tridimensionalidade temporal embaralhada em um mesmo poema ou não, desconstruindo falácias como a democracia racial e desnudando as torturas, injustiças de ontem que se mantêm no hoje. Outro aspecto é a variedade de procedimentos, ora enfatizando uma linguagem aparentemente referencial ora mesclando esta a uma linguagem matizada de imagens, ora plena de metáforas e símbolos principalmente.

Por meio de todos estes procedimentos e outros, o poeta realiza o seu projeto de resistência lírica e, ao mesmo tempo, deixa uma mensagem de esperança e harmonia para todos os homens, negros ou brancos, porque “somos todos irmãos”.

Referências bibliográficas

ALVES, Miriam. “*Cadernos negros* (número 01): estado de alerta”. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo L.; FONSECA, Maria Nazareth S. (orgs.). *Poéticos afro-brasileiros*. Belo Horizonte: Mazza Edições; Ed. PUCMINAS, 2002;

BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: _____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. de Joaquim José M. Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (col. Os Pensadores).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números)*. Trad. de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luis F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DUARTE, Eduardo. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALÉ- UFMG, 2005.

GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. *90 anos: memória viva*. Rio de Janeiro: IPDEAFRO, 2004.

NETO, José Bezerra. *Zumbi: o deus negro dos Palmares*. Maceió: Ideal, 2002.

RIBEIRO, Esmeralda *et al.* (org.). *Cadernos Negros 21: poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombohoje; Editora Anita, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Recebido em 23 de setembro de 2010

Aprovado em 13 de outubro de 2010

