

## Quilombismo e Afrocentricidade: a presença negro-religiosa na lírica amorosa de Oswaldo Montenegro\*

André Luiz de Souza Filgueira\*\*

### Começando

Esta escritura resulta do esforço de aglutinação de dois nomes distintos que assinalam a minha trajetória acadêmica, o do cancionista não-negro Oswaldo Montenegro<sup>1</sup> e o do pensador não-branco, artista, poeta, ativista dos movimentos sociais negros, ex-parlamentar ex-senador Abdias Nascimento<sup>2</sup>. Ao primeiro, dediquei a tese de doutorado pioneira<sup>3</sup>, concebida no campo dos estudos literários, que teve como corpus de pesquisa sua obra amorosa e existencial. E ao segundo, homenageei tomando seu legado, marcado pela

---

\*O texto a seguir integrou a pesquisa de pós-doutorado intitulada: “Abdias Nascimento e Aníbal Quijano: o cerrado entre o quilombismo e a colonialidade do poder”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, da Universidade Estadual de Goiás. O estudo foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

\*\*Graduado em História (habilitação: bacharelado e licenciatura) pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás; Mestrado em Ciências Sociais (área de concentração: estudos comparados sobre as Américas) pela Universidade de Brasília; Doutorado em Literatura (área de concentração: literatura e práticas sociais) também pela Universidade de Brasília; Pós-Doutorado em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, da Universidade Estadual de Goiás. É Professor Adjunto de História da África e de História e Cultura Afro-Brasileira, na Licenciatura de História, na Universidade Federal do Pará, lotado no Campus Universitário do Tocantins/Cametá. Desde novembro de 2022 é docente credenciado aos Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal de Goiás, e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas, da Universidade de Brasília. É líder do Grupo de Estudos Jorge Laffond (Masculinidades e Sexualidades Afro-Diaspóricas) UFPA/CNPq. Integra a RHN (Rede de Historiadores/as Negros/as), a ABPN (Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as) e o NEAAD/UEG (Núcleo de Estudos Africanos e Afro-diaspóricos da Universidade Estadual de Goiás).

<sup>1</sup> Veio ao mundo no dia 15 de março de 1956, no Grajaú, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Do signo de peixes, filho de uma professora e de um militar de carreira, sempre nutriu devoção pelas artes. É cantor, compositor, multi-instrumentista, diretor de filmes como *Léo e Bia* e de musicais, como *A Dança dos Signos* e *Veja Você Brasília*, que teve no elenco, nos idos dos anos 1980, as jovens Cássia Eller e Zélia Duncan. Com mais de trinta anos de carreira, Oswaldo assina canções que embalam o imaginário nacional, tais como: “Lua e Flor”, “Léo e Bia” e “Metade”.

<sup>2</sup> Nasceu em 14 de março de 1914, em Franca, São Paulo, e morreu em 23 de maio de 2011, no Rio de Janeiro, vítima de insuficiência cardíaca. “Formou-se em Contabilidade e mais tarde em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participou da Frente Negra Brasileira, e foi preso durante o período do Estado Novo. Em 1944 fundou o TEN – Teatro Experimental do Negro – e, em 1945, organizou a Convenção Nacional do Negro, visando a chamar a atenção da sociedade sobre a questão da criminalização do racismo. Perseguido pela ditadura militar, em 1969 Abdias exila-se nos EUA, tendo lecionado em diversas universidades daquele país. Durante o período, ainda participou de eventos sobre a cultura negra. Com a redemocratização do Brasil, volta ao país e inicia uma vida política bastante ativa. Ajudou a fundar o PDT, elegeu-se Deputado Federal pelo Rio de Janeiro, em 1982, e Senador pelo mesmo estado em 1996. Em 2004 Abdias do Nascimento foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz.” (BERND, 2011, p. 111).

<sup>3</sup> Para maiores informações, consultar Filgueira (2016).

resistência e ativismo antirracista, como objeto de estudos no estágio pós-doutoral em ciências humanas.

O que une essas duas figuras tão distintas é a maneira única com que cada uma se relaciona com o mundo: enquanto Oswaldo Montenegro expressa através de suas canções os desafios da vida e do amor, Abdias Nascimento foca na denúncia dos efeitos devastadores do racismo e no destaque da influência negra para formação sócio-histórica. Apesar de suas diferenças, ambos convergem em um tema comum: a representação e consideração da África e de sua diáspora. Tal continente, pela força cultural tomada aqui pela base religiosa, está presente no texto poético do artista; assim como é tomado na obra de Nascimento como princípio da humanidade, anunciado pelas categorias quilombismo e afrocentricidade.

Um dos vetores de comunicação quilombista e afrocêntrico é a religiosidade afro-brasileira. O ateísmo de Oswaldo Montenegro, já declarado em entrevista<sup>4</sup>, não impede que sua semântica seja influenciada pelo sagrado negro, a exemplo de canções como “A feira”, “Goyarecê” e “Oxum”. Por isso, pesquisar aproximações e distanciamentos do quilombismo e da afrocentricidade, de natureza preto-religiosa, em sua lírica amoroso-existencial, é objeto de atenção desta textualidade.

Para cumpri-lo, volta-se para uma metodologia preto-diaspórica. Esta é movimentada pelas encruzilhadas espiraladas de Leda Maria Martins (2002); acolhida pelo psiquiatra martinicano Frantz Fanon (2008); sacudida pelo poeta, ensaísta e crítico cultural Edimilson Pereira (2001); varrida pela ventania da linguista e crítica cultural Núbia Gomes (2001); e arrombada pelo também poeta, romancista e filósofo martinicano, como Fanon, Édouard Glissant (2021). Por que trago esse coletivo étnico de pensadores/as? Ora, primeiro, para reverenciar quem esteve aqui, no campo teórico-metodológico antes de mim e, assim, como se diz no candomblé, “bater cabeça”<sup>5</sup> para a ancestralidade preto-científica insurgente e resistente, agente de barricadas anti-epistemicídio<sup>6</sup>. Segundo, para sinalizar que não ando só. E, por fim, para tonificar de onde esta textualidade parte, ou seja, de uma interdisciplinaridade

---

<sup>4</sup> Conferir Filgueira (2016, p. 153).

<sup>5</sup> Gesto de humildade, de submissão, e, ao mesmo tempo, de saudação ao sagrado iorubano que a corporeidade transporta.

<sup>6</sup> Categoria criada pelo pensador português Boaventura de Sousa Santos e difundida no Brasil pela ativista e filósofa Sueli Carneiro (2005). Trata-se da morte dos saberes de um povo, aplicada por um segmento étnico hegemônico.

melanodérmica<sup>7</sup>. Essa metodologia, de base epistemológica não-branca, eu a nomeio de estética fenomenológica negra ou de fenomenologia preto-diaspórica.

É uma proposta de intervenção estética, pactuada com a contestação da hiper-representação fragmentada dos corpos negros e de suas expressões simbólicas. Isso porque há uma representação de si alheia a esses sujeitos, fraturada e estereotipada para atualização de sua desumanização e extermínio físico-simbólico, determinada pela ideologia racial. Trata-se de pensar em ontraestéticas que simbologizem tais corpos de maneira divergente da normativa do racismo, naturalizada socialmente.

Nesse sentido, volta-se a atenção para expressões simbólicas próprias, como aquelas encontradas no imaginário negro, difundido, por exemplo, por meio das artes e da literatura. Essas expressões acolhem, entre outras representações, imagens das deidades afro-diaspóricas, servindo como repositórios para reproduções positivas dos corpos negros. Tais imagens são positivas, pois são referenciais construídos pelos próprios sujeitos historicamente discriminados e porque destacam uma parte importante do corpo negro. Além disso, contribuem para desestabilizar o imaginário racial de uma sociedade adoecida pela hierarquia étnica.

O que se quer é lançar a canção na encruzilhada interpretativa. É sumir no mato dialético pelo jogo da ocultação e desocultação. Daí a nomeação desse método de análise de fenomenologia preto-diaspórica. O entendimento de quem é ocultado se impõe. Nesse caso, o sujeito negro é o ocultado por uma operação de poder/saber, em curso, não-melanodérmica. No mesmo passo, é indispensável apresentar o ocultado tal como é, ou seja, em sua multiplicidade, para além dos estereótipos, que são, como lembra Chimamanda Adichie (2019, p. 26), “incompletos”.

Um dos caminhos de representação dos sujeitos negros é o da religiosidade iorubá. Os/as cancionistas tematizam, há algum tempo, de modo positivado, o sagrado preto. Vide Gilberto Gil<sup>8</sup>, Dorival Caymmi, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra e segue a extensa lista.

---

<sup>7</sup> Conceito formulado pelo etnólogo Carlos Moore (2007) para designar sujeitos (negros, asiáticos e indígenas) que carregam melanina em suas estruturas morfológicas.

<sup>8</sup> O cantor e compositor baiano, premiado dentro e fora do país, ex-Ministro da Cultura da primeira gestão do governo Lula, ocupa, atualmente, a cadeira de número 20 (vinte) da ABL (Academia Brasileira de Letras). Foi eleito como membro da ABL em novembro de 2021 e tomou posse meses depois, em abril de 2022. Gil é um dos raríssimos negros que figuram nesse quadro institucional. Vale lembrar que, segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), 56% (cinquenta e seis por cento) da população brasileira é composta por pretos e pardos.

Esse é um exercício de reparação sócio-histórica com a comunidade negra, sentenciada pelos racismos, entre eles, o de natureza religiosa.

Desse modo, volta-se o olhar para as representações imagísticas de deusas e de deuses africanos que estruturam o texto poético da canção. O cancionista escolhido, neste estudo, com a finalidade analítica, é Oswaldo Montenegro. Destaque para as canções de seu repertório que versam sobre o imaginário simbólico-religioso negro. Pretende-se, pelo emprego metodológico da fenomenologia preto-diaspórica, avaliar o tipo de representação da negritude feita pelo cancionista natural de Grajaú. As canções do repertório do artista, que tematizam as deidades iorubanas, se aproximam das categorias quilombismo e afrocentricidade?

O que a estética fenomenológica negra almeja é a contestação do primado racializado pela afirmação de uma imagística positiva. De posse do axé das encruzilhadas, presente na contradição, no jogo de opostos, nas manhas assopradas por Exu<sup>9</sup>, valendo-se aqui de uma “ciência encantada das macumbas”, entoada por Simas e Rufino (2018), o positivo (representações da negritude feitas por si) será afirmado no enfrentamento do negativo (representações depreciativas da negritude, guiadas pelo mito da democracia racial). E, com isso, abrindo caminho a outros porvires. É no conflito, na disputa pela narrativa imagística, no confronto da violência simbólica, na contestação do negativo de face pigmentocrática<sup>10</sup>, que se dá a luta pela afirmação positiva de outras possibilidades representativas do povo não-branco. Dito de outro modo, a poética de contrários, tão cara ao campo artístico, mas também às encruzilhadas, porque estas também são regidas pelos paradoxos, domínios de Exu, são fundantes da linha metodológica que guia estes escritos. Auferir o pertencimento ou não do texto poético de Oswaldo Montenegro às categorias quilombismo e afrocentricidade é a demanda a ser vencida por esta cadeia sócio-cultural.

Para isso, a abordagem é dividida em quatro seções. A primeira, voltada para o exame das categorias canção e texto poético. A segunda, dedicada à conceituação do imaginário. A terceira, debruçada sobre o exame do quilombismo e da afrocentricidade. A última é

---

<sup>9</sup> Divindade do panteão afro-brasileiro responsável pela comunicação entre os mundos físico e metafísico. Segundo a lalaxé Carolina de Oxum, do terreiro de candomblé Ilê Axé Onilewá Azanadô, localizado no município de Aparecida de Goiânia-GO, Exu é a divindade mais humana que existe. Isso se deve por estar situado entre mundos. Na seção deste artigo, intitulada: “A lírica de Oswaldo Montenegro: um possível vetor quilombista e afrocêntrico?”, discorre-se um pouco mais sobre o orixá na análise literária da primeira canção de Montenegro, “A feira”.

<sup>10</sup> Categoria concebida pelo etnólogo Carlos Moore (2007) para nomear o ordenamento social que toma a ausência de pigmento, melanina, como princípio da estruturação do poder da sociedade.

concentrada na análise das canções: “Paço do Rosário”, “Cachoeira”, “Vida de artista”, “O país dos canários”, “Goyarecê”, “Lenda da lavadeira”, “A feira”, “Oxum” e “País da mistura”, a fim de examinar se são ou não mensageiras do quilombismo e da afrocentricidade.

### **Canção e texto poético em (re)vista**

A origem das manifestações poético-textuais na cultura ocidental, emissárias de densidade simbólica, fruto de inspirações subjetivas, está conectada à música, porque, desde o período clássico, a poesia teceu uma aliança com a melodia.

O próprio cancionista Oswaldo Montenegro reafirma, a seu modo, em entrevista inédita concedida em setembro de 2015<sup>11</sup>, que a canção brota do casamento entre poesia e melodia. A canção está, portanto, marcada pela hibridez que congrega dois sistemas semióticos: o literário e o musical.

Desde a Idade Média, com a intervenção dos jograis, os trovadores se firmaram nessa aliança para versar. Versar, dançar e cantar de acordo com as diretrizes impostas pelos jograis. Esse era o lema do período. Ainda do ponto de vista histórico, floresceram canções de cunho sentimental, anunciadas por trovadores, que emergiram da França no período em que “a poesia era ainda cantada” (PERRONE, 1988, p. 16). A arte dos trovadores provençais e dos trovères é tomada como uma das primeiras manifestações líricas, e essa tradição da trova de Provença contagiou a literatura portuguesa e espanhola, bem como seus trovadores.

O entendimento sobre os conceitos que envolvem a canção e sua origem aponta para a reflexão sobre a lírica amorosa e sua especificidade. Por lírica amorosa entende-se, segundo Cyntrão (2011, p. 142), “os textos em que o eu lírico expõe questões acerca do amor, tanto no que se refere à realização ou perda deste.”

A modernidade, por sua vez, retoma a concepção de poesia a partir do conceito de canção. O fenômeno da tecnocultura, que reúne poesia, voz e melodia, comprova essa afirmação. O nascimento da canção urbana – caracterizada pelo registro em disco da letra (poesia), voz e melodia – marca o retorno da poesia ao gosto popular, apresentada na modalidade canção.

---

<sup>11</sup> Veja Filgueira (2016, p. 153 a 155).

O discurso poético, tomado nesse contexto, exprime os códigos temporais, sociais e históricos que tanto caracterizam a sociedade. O exprimir desses códigos é feito com ou sem a consciência dos seus elaboradores, os poetas. Portanto, o discurso poético aglutina, em um só tempo, o que foi separado e apresenta rotas para a integração e para a integridade do sujeito. Ou, dito de outro modo, o discurso poético apresenta o sujeito fragmentado. Ao fazê-lo, o discurso poético, a poesia, propicia a identificação do sujeito com o tempo e o espaço, bem como o religa a si mesmo.

Se o discurso poético possui esse mérito de religação, e a canção nasce colada a ele, é oportuno explicar a expressão música popular, como canal de identificação do sujeito. A música popular aglutina, como lembra Tinhorão (2010), as músicas folclórica e urbana. A primeira nasce como expressão das classes populares, ao passo que a segunda nasce como expressão da aristocracia urbana. O emprego da sigla MPB (Música Popular Brasileira) designa a produção sonora da classe média urbana que não se aproxima da sonoridade rural e folclórica, mas que toma como base de apoio o repertório teórico-musical (acadêmico/erudito) para escrever e produzir canções.

Por esse prisma é que a canção age como canal de integração do sujeito com as questões históricas, sociais e temporais. Portanto, se o que se quer é compreender o sujeito histórico, a música popular brasileira é indispensável, posto que ela é formadora da identidade nacional<sup>12</sup> - uma vez que a presença dos elementos melódico, linguístico e entoativo garante a comunicabilidade dessa identidade.

Como pontuou Cyntrão (2004, p. 57 e 58), “as canções são um bem cultural de consumo e a elas podemos atribuir o papel de porta-voz de anseios e memórias que circulam em sociedade.” Isso pode ser averiguado no exame das canções pelos vetores semiótico, histórico, sociológico, político e cultural, que apontam a mudança de paradigmas de uma época, bem como a fragmentação do sujeito.

Dito isso, passa-se ao direcionamento do texto poético e de suas bases a fim de compreender os elementos que fortificam sua aliança com o gênero canção.

---

<sup>12</sup> A compreensão de identidade nacional é inspirada em Stuart Hall (2006, p. 52). Para o autor, a identidade nacional é originária de sentidos produzidos com os quais os membros de uma nação se identificam. Esses sentidos são replicados por discursos, narrativas, que constroem uma representação imaginada de um povo. Representação que é alicerçada em “estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam [grifo do autor] as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”.

A poética textual é um sistema codificado de relação intencional. É também uma rede simbólica, cercada de ambiguidades, urdida da subjetividade do seu artífice (o poeta) e animada pela relação complexa entre sujeito e mundo. Essa rede é movimentada pelo leitor que desconstrói e atomiza a camada simbólica para só depois recriá-la na leitura.

Haja vista que seu interior é composto de uma profusão de sentimentos, sentidos e contextos, como foi citado anteriormente, afirma-se que esse caráter se deve à presença de uma linguagem que tem duas marcas: viva e comum. Ou seja, o caráter vivo e comum é em virtude da utilização da linguagem “por um grupo de homens para comunicar e perpetuar suas experiências, paixões, esperanças e crenças.” (PAZ, 2012, p. 47).

Devido à ênfase dada por este estudo ao fenômeno poético, uma pergunta pede assento: o que é poesia? Para dar conta de uma pergunta tão antiga, que remonta a Aristóteles (1979), tomam-se os escritos de Octavio Paz (2012). Ele observa que a poesia é um ofício humano de como sabem, sentem e executam os poetas. A poesia é revelação de si para si mesmo.

A poesia é voltada para o mundo, pois “funda o povo porque o poeta recua [à] correnteza da linguagem e bebe na fonte original. [Nessa linguagem] a sociedade se confronta com os fundamentos de seu ser” (PAZ, 2012, p. 49). Essa arte nasce do enraizamento de uma experiência coletiva e, nesse sentido, deve ser apreciada na integração e estranhamento do homem com o meio social. A semiótica ajuda na análise da arte simbólico-textual e de seus sistemas de analogias, que se conectam à camada conotativa da linguagem, de base semântica. Assim, entende-se que a poesia é um sistema discursivo resultante da expressão linguístico-estrutural, acrescida da realidade histórica do sujeito.

Convém mencionar que essa capacidade de relacionar indivíduo e realidade, por meio da palavra, é devida à astúcia do poeta. O poeta, nas palavras de Heidegger (1979, p. 149), é concebido como guardião da linguagem. A astúcia do poeta repousa quando sua palavra toca e abala as profundidades do ser. O texto poético é dotado dessa façanha, porque trata-se de uma complexa teia de “sentimentos, associa a polidez e a travessura, a humildade e a ação.” (BACHELARD, 2008, p. 83).

Após percorrer os principais traços que configuram o gênero canção e o texto poético, passa-se para o desenvolvimento da categoria imaginário-simbólico, elemento fundante do poema.

## **Devanear o que há de bom**

A linguagem opera como indicação e representação da subjetividade e da realidade. O aspecto concreto dessa representação é dado pela imagem. A poesia é a emissão de sentimentos codificados em imagens (reais e/ou irrealis), calcadas em uma pluralidade de significados.

Como se sabe, “o texto poético é locus privilegiado de manifestação do imaginário” (CYNTRÃO, 2004, p. 11), porque o poeta é criador de imagens que versam sobre sua visão de mundo. Elas derivam do esforço de vencer a distância entre palavra e objeto, entre homem e realidade. Ademais, são concebidas porque o homem é o único que adquiriu consciência de si, por meio do pensamento e da linguagem, e fundou outro mundo, o imaginário, com o propósito de eliminar o hiato que o separa do mundo real.

Do ponto de vista formal, o universo imagístico procede do contato por analogia da direção intencional com a estrutura nominal. É desse contato que vem a ambiguidade, tão característica da poética textual. A ambiguidade é oriunda dos elementos morfossintáticos, intensificadores e imagísticos, que, quando relacionados, oportunizam a transfiguração do real.

O aspecto ambíguo das imagens poéticas, geradoras de um mundo intermediário, subsidia a comunicação entre indivíduo e realidade. Isso recorda o conceito de poetificado, de Walter Benjamin (2013, p. 15): “O ‘Poetificado’ é uma distensão do estreito vínculo funcional que reina no próprio poema, uma distensão que só pode surgir quando se faz abstração de certas determinações; de modo que, através disso, torna-se visível à interpretação, a unidade funcional entre os demais elementos”.

Para perceber o poetificado, presente na imaginação, é necessário abstrair. Como o poetificado é revelado na abstração? Ele se revela quando ocorre a transição de substâncias da própria vida para a poesia. Dito de outro modo, o poetificado é revelado na fusão entre vida e poema, expressa pela imaginação. A ambiguidade das imagens é mensageira da visão de mundo do poeta porque resulta dessa fusão. Portanto, a imagem é instituída em um diálogo entre o real e o irreal.



A cooperação entre real e irreal se dá porque o poeta firma aliança com sentimentos e imagens. Tal aliança é a motivação do poeta para fazer do imaginário um meio privilegiado de replicação de sua visão social.

Nessa direção, é relevante registrar a possibilidade de leitura do campo simbólico a partir da ideia de representação, que se dá de maneira direta e indireta na consciência humana, como explica Gilbert Durand (1993, p. 07):

A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma directa<sup>30</sup>, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra indirecta<sup>31</sup> quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se “em carne e osso” à sensibilidade, como por exemplo, na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos electrões em torno do núcleo atômico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência indirecta, o objecto ausente é re-presentado na consciência por uma imagem [...].

A maneira indireta é eleita pelo poeta para pôr em circulação seu repertório imagístico. Essa circulação é conferida pelo símbolo – que diz respeito à evocação por analogia natural de algo ausente – e auxilia na representação ontológica-real. Além disso, cabe dizer que “os símbolos se limitam a uma redundância de gestos, de relações linguísticas ou de imagens materializadas através de uma arte.” (DURAND, 1993, p. 13). Assim, é observado que a representação indireta simbólica garante a transfiguração da realidade através de sentidos abstratos dispersos na estrutura semântico-textual em forma de imagem.

Munido do conceito de imaginação simbólica, observa-se que a linguagem guarda estreita proximidade com os mitos. “Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas.” (PAZ, 2012, p. 42).

A partir da compatibilidade entre linguagem e mito, é gerado o símbolo, fundador do homem. A “palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar a linguagem.” (PAZ, 2012, p. 42).

Se o texto poético é o lugar onde reina o imaginário e ele guarda estreita relação com a linguagem mítica, devido à forte presença simbólica, então, para que se possa decifrar o imaginário poético, é recomendado o emprego do conceito de mitoanálise.

A mitoanálise é pautada na detecção e interpretação dos mitos e temas presentes no texto e pode ser experimentada pela leitura intertextual. Por intertexto ou intertextualidade, entende-se a referência consciente ou inconsciente a outros textos de cânones variados – literário, filosófico, sociológico, histórico, poético etc. – que expressam uma apropriação estética, de natureza múltipla, na modalidade de pastiche, estilização, paródia e paráfrase.

Por fim, sobre a imaginação, cabe dizer que seu grande mérito é o de promoção do encontro. O encontro do sujeito com sua interioridade fomentada no contato com a realidade social. A força da imagem poética abala o sujeito. Estando deslumbrado pelas imagens, o ser faz um retorno sistemático a si e ao mundo que o rodeia.

De posse da compreensão da imaginação simbólica, é chegado o momento de aventurar-se nas matas de Zumbi e Dandara, heróis da resistência à colonização lusitana com intento de restauração da liberdade negra, ocorrida em Palmares, no século XVI. Essa memória histórica inspirou duas importantes concepções: a formulação da categoria “quilombismo” e a retomada da “afrocentricidade”, conceito original de Molefi Kete Asante<sup>13</sup>. Ambas colocaram a África no centro da produção de paradigmas.

### **Quilombismo e afrocentricidade: reinvenções da liberdade**

A obra de Abdias Nascimento é marcada pelo enfrentamento ao racismo – sistema ideológico que limitou a memória do afro-brasileiro à escravidão, que o alijou do acesso à própria identidade, vetou a cidadania, negou a contribuição da África na construção da ordem global. É dessa realidade conturbada que brotam movimentos de resistência e de proteção à vida negra.

A formulação da categoria “quilombismo” tem o propósito de reconstruir o passado que une os afro-brasileiros. Uma reconstrução fixada no resgate da liberdade, da dignidade e do associativismo para promoção da resistência física e cultural de um povo, que remonta à experiência do Quilombo de Palmares, erguido entre os séculos XVI e XVII. O quilombo, explica Nascimento (2009, p. 205), não se dobra à nódoa interpretativa do “escravo fugido”, mas se

---

<sup>13</sup> Em virtude do recorte temático deste artigo, não será adensada a discussão sobre afrocentricidade. Para aprofundamento do assunto, remeto o/a leitor/a a Asante (2016), (2009) e Santos Júnior (2010).

baseia “na reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” do negro brasileiro com os seus.

O quilombismo é um conceito baseado no pretérito da comunidade negra no Brasil, “objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiram e existem no País.” (NASCIMENTO, 2009, p. 212). O recuo à herança de Palmares não implica o resgate anacrônico com a finalidade de emular algo estagnado, datado, sem repercussão no presente. Significa a reminiscência de práticas “em constante reatualização, atendendo a exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico” (2009, p. 204), a fim de reescrever o passado como modo de afirmação da vida no presente.

A ideologia racial repeliu todo tipo de sabedoria afrocentrada, conhecimento que assume a África como esteio da vida, que inspira a “capacidade de pensar, criar, agir, participar e transformar a sociedade por força própria” (NASCIMENTO, 2009, p. 192), mergulhada na experiência de vida de origem africana.

Entende-se a perspectiva afrocentrada como promotora do reconhecimento do sujeito não ocidental como personagem principal de sua própria história. Tal promoção é iniciada a partir da positivação da cultura de povos que atravessaram o Atlântico, desqualificada pelo olhar eurocentrado.

Partindo da afrocentricidade, o quilombismo prima pela restauração das tradições africanas e afro-brasileiras para ler o mundo e escrever a história, uma vez que o negro dispõe de filosofias próprias “não temos mais a necessidade de imitar nosso opressor, ou de pedir emprestadas as suas filosofias, teorias ou ideias.” (NASCIMENTO, 1982, p. 31).

O quilombismo introduz questões da comunidade negra brasileira, ligadas às vivências culturais em sua totalidade, respeitando o tempo histórico de quem a codifica, com a intenção de enriquecer e ampliar a luta afro-brasileira. É por isso que a compilação da história, por si mesma, a partir de Palmares, é o chamado imposto ao povo negro. O que se quis aqui foi apresentar o quilombismo e a afrocentricidade como expressões de liberdade negra. Uma liberdade reinventada por um povo cuja sina é ganhar o céu na amplidão.

Após apresentar os principais contornos que dão vida ao quilombismo e à afrocentricidade, na última seção, observa-se a manifestação de ambas na lírica amorosa de

Oswaldo Montenegro. O foco de atenção é identificar o lugar da cultura negra em sua textualidade poética por meio dos conceitos quilombismo e afrocentricidade.

### **A lírica de Oswaldo Montenegro: um possível vetor quilombista e afrocêntrico?**

Ao apreciar a obra de Oswaldo Montenegro, com mais de trinta anos de carreira, nota-se que seus versos sempre estiveram às voltas com a cultura negra. A canção “A feira”<sup>14</sup>, gravada no disco *Lendas da ilha*, de 2000, possui em seu conteúdo alusões à divindade afro-brasileira Exu, conhecida por governar diversos aspectos da vida, como o princípio, o dinamismo, os caminhos, as encruzilhadas e a comunicação. As imagens: “compre aqui bom e barato” / “vendo coisas de valor” / “meu produto é sua festa” contêm apelo comercial do eu lírico pela venda da alegria.

Exu, segundo o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2015), é a confusão, o caos, a desordem, a alegria, o mensageiro, o dono da palavra, aquele que media o diálogo entre os planos físico (ilê) e metafísico (aiyê). Por isso, é a mais humana das divindades. A feira, império do comércio, da linguagem, da desordem, da polifonia de vozes, de gritos e de desejos é, também, exercício de seu reinado.

O texto poético, zona de ambiguidade, é morada dessa divindade. O eu lírico de “A feira” opera no terreno dos contrários a todo momento, convidando o/a leitor/a para diversão, mas também para reflexão. A imagem “pague um riso adiantado”, lembra, pela forma de pagamento, o aspecto jocoso de Exu. Ao passo que o caráter reflexivo-existencial sobre vida, morte e desencanto fica a cargo dos versos: “a morte eu vendo à vista, moço / a vida à prestação / meu preço é justo e correto / minha medida é de lei / só não lhe vendo esperança, moço / pois isso ninguém mais tem” (MONTENEGRO, 1992).

Outra característica atribuída a Exu é a libidinosidade, tematizada por Rufino (2019) e Silva (2015), e codificada na canção: “dou-lhe um beijo se é bonita / até vendo a prestação” (MONTENEGRO, 1992). A primeira imagem traz o desejo erótico. A segunda, o reforça pelas

---

<sup>14</sup> “Compre aqui bom e barato / Vendo coisas de valor / Meu produto é sua festa / Pague um riso adiantado / Dou-lhe um beijo se é bonita / Até vendo a prestação / Dou de graça uma risada / Teu sorriso é meu sustento / Domingo é dia de festa / A feira já começou / A morte eu vendo à vista, moço / A vida à prestação / Meu preço é justo e correto / Minha medida é de lei / Só não lhe vendo esperança, moço / Pois isso ninguém mais tem” (MONTENEGRO, 2000).

condições de pagamento. A feira, zona de comércio popular, geralmente, aceita apenas pagamento em espécie. Mas, devido ao desejo libidinoso em voga, o eu lírico admite pagamento a prazo.

A alegria pelo riso, tão cara à divindade quanto ao eu lírico, é tomada com apreço. Elas são codificadas, ainda na chave erótica, como núcleo da vida. É o que dizem as imagens: ‘dou de graça uma risada’ e ‘teu riso é meu sustento’.

Outras divindades africanas são referenciadas. A canção “Goyarecê”<sup>15</sup>, do álbum “Mulungo”<sup>16</sup>, de 1992, traz três orixás: Ogum, senhor das estradas e do ferro; Oxum, dona das águas doces, do amor, da fertilidade e da riqueza; e Logum Edé, patrono da fartura e da beleza.

Segundo Prandi (2019), algumas narrativas testemunham Logum Edé como primogênito de Oxum com Oxóssi, divindade da caça, da fartura e da colheita, e outras como filho de Oxum com Ogum. Essa última versão foi incorporada pelo eu lírico, uma vez que Ogum, Oxum e Logum Edé são tratados em sintonia no poema. Nos versos a seguir, pai e filho são anunciados juntos. “Hoje é Logum Edé e Ogum / Hoje é Logum Edé e Ogum (vira poeira)” (MONTENEGRO, 1992). A imagem ‘vira poeira’, repetida dezoito vezes como refrão, reitera o poder das divindades, em especial, o de Oxum, exibida na sequência.

Os versos “quem não tem amor do lado / põe feitiço em qualquer um / tá calado, ele é de Oxum” (MONTENEGRO, 1992) projetam qualidades da deusa, amorosidade e poder. Sobre tais qualidades, explicam Nóbrega e Echeverria (2006, p. 18):

Oxum tem o controle da fecundação das mulheres e ligações muito estreitas com o oráculo, o que lhe dá uma sensibilidade especial para enxergar além das aparências. É

---

<sup>15</sup> O site do artista não traz informações a respeito do significado de tal palavra. Suspeita-se que seja resultante da influência do nome do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes, acrescido dos signos das culturas afro e indígena. A seguir, a íntegra da canção. “E quem não tem amor do lado / Não é de lugar nenhum / Oi, não é de lugar nenhum, (vira poeira) / Não é de lugar nenhum (vira poeira) / E quem vai ser abençoado / Hoje é Logum Edé e Ogum / Hoje é Logum Edé e Ogum (vira poeira) / Olha o perfume do passado / No gíngado de Olodum / Ó no gíngado do Olodum, (vira poeira) / No gíngado de Olodum, (vira poeira) / Quem não tem amor do lado / Não é de lugar nenhum / Oi, não é de lugar nenhum, (vira poeira) / Não é de lugar nenhum, (vira poeira) / A moça estranha do sobrado / Põe feitiço em qualquer um / Oi, põe feitiço em qualquer um, (vira poeira) / Põe feitiço em qualquer um, (vira poeira) / O viajante aqui do lado / Tá calado, ele é de Oxum / Oi, tá calado, ele é de Oxum, (vira poeira) / Tá calado, ele é de Oxum, (vira poeira) / E misturou, tá misturado / Inté romã com girimum / Inté romã com girimum, (vira poeira) / E o que nasceu tá condenado / Até o homem incomum / Até o homem incomum, (vira poeira) / Toda palavra de guru (vira poeira) / Oi, quem não tem amor do lado / Não é de lugar nenhum / Não é de lugar nenhum, (vira poeira) / Oi, põe feitiço em qualquer um, (vira poeira) / Se tá calado ele é de Oxum, (vira poeira) / Até romã com girimum, (vira poeira) / Até o homem incomum, (vira poeira) / Toda palavra de guru, (vira poeira)” (MONTENEGRO, 1992).

<sup>16</sup> O nome mulungo diz respeito a uma árvore africana com propriedades medicinais.

por isso que seus filhos possuem um dom especial para os jogos de adivinhação. Oxum é orixá da beleza, da vaidade e da meiguice.

Mas se ilude quem pensa que Oxum é só amor e beleza. Quem fica preso à imagem das águas paradas, ignora perigos e mistérios de seu elemental. Não se pode esquecer que as águas também se agitam, se revoltam. A deusa também faz guerra. Ora levantando armas, como é o caso de uma qualidade (e/ou caminho) de Oxum, a Opará, a Oxum guerreira, e em outras ocasiões, sem levantá-las.

Sobre esta última, Lima (2012) e Prandi (2001) contam uma feita. Oxum e Iansã (soberana do fogo, da guerra, porteira dos cemitérios) ambas casadas com Xangô, divindade da justiça e do fogo, foram surpreendidas com a notícia de que o palácio em que viviam estava sob a mira de invasores. Xangô e Iansã, prontamente, se prepararam para o conflito e chamaram Oxum. Esta, por sua vez, recusou. Estava dedicada à sua ocupação favorita, o auto embelezamento. Repeliu, a seu modo, sempre adiando, chamados para esse fim. Eis que Xangô, Iansã e a tropa palaciana saíram para batalha, restando na morada somente Oxum e seus serviçais.

Certa noite, foi surpreendida com a notícia, enquanto se aprontava diante do espelho, de que o palácio fora tomado pelos invasores. Oxum, que era pequena, belíssima, doce, meiga e delicada, placidamente, ordenou que lhes servissem a melhor comida e bebida. E prosseguiu se enfeitando.

No dia seguinte, após árdua batalha, Xangô, Iansã e seus aliados regressaram vitoriosos para casa. Na chegada, avistaram, nas dependências reais, uma matilha de homens mortos. E, imediatamente, indagaram o ocorrido à Dona das Águas Doces. Com semblante suave, ela respondeu que matou todos sem pegar em armas, dando-lhes comida envenenada.

Segundo Lima (2012), a Dona do Ouro palmilhou com todos os orixás. Fato que lhe rendeu benefícios, posse do segredo, do axé (força vital), de cada um com quem esteve. Do sagaz Exu, por exemplo, tomou para si saberes oraculares. De Ossaim, detentor das folhas e plantas medicinais, reteve os mistérios das folhas sagradas. Isso fez de Oxum uma poderosa Iabá (deusa, orixá feminino).

Nota-se também, no texto poético em cena, referências à cultura afro-brasileira por meio do conjunto musical baiano Olodum, polo difusor da história e da cultura negra. “Olha o

perfume do passado / No gingado de Olodum / Ó no gingado do Olodum, (vira poeira) / No gingado de Olodum, (vira poeira)” (MONTENEGRO, 1992).

As referências religiosas e sonoras estão atadas aos legados quilombista e afrocêntrico devido à recorrência à centralidade do patrimônio negro-brasileiro no imaginário-simbólico da canção, tratados de maneira positiva (antirracista) e não negativa (racista) pelo cancionista.

Ainda falando de Oxum, outras poesias do artista a tomam como destaque. É o caso de “Paço do Rosário”<sup>17</sup>, do disco *Trilhas*, de 1977. O eu lírico faz uma caminhada de fé em direção ao objeto de sua devoção, Nossa Senhora Aparecida. Os versos – “êh, beira de rio / Paço do Rosário se avista ao longe / as ruas tortas vão se desenhando pelo arraial / êh, água barrenta rolando sem pressa consumindo a terra” (MONTENEGRO, 1977) – exprimem a cultuação ao sagrado feminino cristão.

Segundo Correia (2009, p. 17), Oxum é sincretizada com Nossa Senhora Aparecida. Sua face maternal, que acolhe aflitos como gesto de ternura, é evocada. Como nos versos: “êh, na velha igreja já são seis da tarde / o povo reza o terço” (MONTENEGRO, 1977). A alusão à Nossa Senhora Aparecida lembra Oxum pelos elementais água, maternidade e afeto pelas imagens: “beira do rio”, “água barrenta rolando sem pressa consumindo a terra”, “o povo reza o terço” e “quem mata é Deus...”. Esta última apela para o lado protetor das metafísicas femininas. Se Deus, para o eu lírico, mata, o oposto, a deusa, cuida, mantém a vida.

Abdias Nascimento (2016), no livro *O genocídio do negro brasileiro*, rejeita interpretações da cultura afro-brasileira na chave do sincretismo. Para o autor, não há mistura de tradições religiosas, negra e cristã, mas sobreposição da segunda na primeira. Essa hierarquização religiosa, que repele a influência dos signos culturais negro-religiosos na edificação da nação, é determinada pelo racismo. A suposta mistura, orientada pela doutrina da miscigenação, é contestada pelo campo intelectual negro, porque diz respeito à eugenia social posta em prática no Brasil. Ela almeja não só a eliminação cultural do sujeito historicamente indesejado, o não-branco, mas também sua aniquilação física pelo ideal de

---

<sup>17</sup> “Êh, beira de rio / Paço do Rosário se avista ao longe / as ruas tortas vão se desenhando pelo arraial / Êh, beira de rio / Paço do Rosário limitando a agreste / sua janela, sua velha doca de barrica e pau / Êh, água barrenta rolando sem pressa consumindo a terra / o pôr-do-sol avermelhando o Paço do Rosário / Êh, na velha igreja já são seis da tarde / o povo reza o terço / Ave Maria, Mãe do Céu, cruz credo! / quem me mata é Deus... / Êh, murmúrio lento, como prece aflita, vai descendo o rio / acompanhando o dia que se vai buscando o anoitecer / E anoitecendo, Paço do Rosário quase silencia / a velha estátua caída na praça, mais um dia / Êh, velha rameira deixa a vela acesa por Virgem Maria / Ave Maria, Mãe do Céu, cruz credo! / quem me mata é Deus...” (MONTENEGRO, 1977).

mescla. Misturar brancos e negros para embranquecer, eis o imperativo de uma sociedade pigmentocrática.<sup>18</sup>

Muito embora o eu lírico confira destaque à mitopoética africana, ao reiterar o argumento da mistura, se distancia do quilombismo e do afrocentrismo em o “País da mistura”<sup>19</sup>, do disco *Oswaldo Montenegro e Cia Mulungu*, de 2012. O próprio título da canção faz alusão à ideologia da mestiçagem pelo vocábulo “mistura”. O poema traz componentes da mescla racial, a branquitude, pelas imagens: “Cristo liberto da cruz”, “reza nação pela paz”. E negritude pelas imagens: “som dos atabaques na noite”, “barcos libertos do cais”, “DNA de mulata”.

Na sequência, coloca à disposição do leitor/a representações simbólico-religiosas resultantes da fusão cultural entre brancos, índios e negros: “viva o país vira-lata”, “caleidoscópico de cor”, “dança Tupã com São Jorge”, “dança Iansã com Oxalá”, “dança Ogum com Rabino”, “dança ateu com Alá” e “o padre dança na rua”. A imagem da dança faz alusão à junção cultural. O referencial indígena traz a figura de Tupã, divindade da cosmogonia indígena que responde pelo trovão; a de não-pretos, São Jorge, santo católico sincretizado com Ogum, que, de acordo com a narrativa mítica, encarou o dragão; Rabino, autoridade religiosa da cultura judaico-cristã; padre, sacerdote cristão e Alá, divindade suprema da cultura islâmica; Iansã; Oxalá, pai da humanidade e representante da paz; e Ogum, ambos divindades do panteão africano.

A codificação semântica eleita pelo eu lírico não contribui para a disseminação da liberdade e da diversidade negras, tão caras ao quilombismo. Mas reforça a ideologia racial. Não aborda a cultura afro-brasileira de maneira positiva. A imagem “barcos libertos do cais”, ainda que empregue o vocábulo “libertos” para aludir à liberdade preta, reforça a tragédia humana da escravidão pelo vocábulo “barco”, veículo de transporte de africanos para a diáspora. A imagem “DNA de mulata”, lembra o discurso biológico da mistura. O vocábulo “mulata”, que designa animal híbrido resultante do cruzamento de uma égua com jumento ou

---

<sup>18</sup> Sobre o assunto, conferir: Moore (2007), Munanga (2008), Munanga (2003), Schwarcz (2001) e Carneiro (2005).

<sup>19</sup> “Dentro da selva uma estrela / Na Pindorama reluz / Computador no quilombo / Cristo liberto da cruz / Canta o país da mistura / Reza nação pela paz / Som de atabaques na noite / Barcos libertos do cais / Viva o país vira-lata / Trem futurista do amor / DNA de mulata / Caleidoscópico de cor / Dança Tupã com São Jorge / Dança Iansã com Oxalá / Dança Ogum com o Rabino / Dança o ateu com Alá / O presidente requebra / O padre dança na rua / O namorado assovia / Doido olhando pra lua / Tropicalismo de festa / Lógica de carnaval / Olha pro mundo e empresta / Sua alegria total” (MONTENEGRO, 2012).



cavalo, é usado para se referir às mulheres negras. Nota-se, aí, uma objetificação do corpo negro-feminino pelo ardil ideológico da mescla racial. E, por fim, a imagem “viva o país vira-lata”, também reforça a ideologia da mistura racial, difundida, no Brasil, pelo mesmo segmento étnico hegemônico, entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.

Dito isso, recorda-se de “Cachoeira”<sup>20</sup>, que integra o álbum *Vida de artista*, de 1991. Nela o eu lírico prossegue o reverenciamento a Oxum por meio da citação de dois elementos que a caracteriza: água e amor. “Água clara desce a cachoeira / bate como bate o coração da mata / bate como bate o sino / e como bate louco o violão” (MONTENEGRO, 1991).

As ações que afligem o eu lírico são acionadas pela água, princípio da vida, por meio da imagem: “água clara desce a cachoeira”. A cachoeira é domínio de Oxum. A imagem da cachoeira evoca o soar do sino, o choro do violão e o despertar do coração para o amor nos versos já citados e nos que se seguem: “a refletir meu coração / bate como a água desce a cachoeira, / o curso em turbilhão, / como não manda o figurino / como manda esse menino doido / que é meu coração” (MONTENEGRO, 1991). Lima (2012) comenta que a vida no plano físico, no aiyê, só prosperou com axé, força vital, de Oxum. Sem água, sem Oxum, não há vida.

Também do disco *Mulungo*, de 1992, vem “O país dos canários amarelos”<sup>21</sup>. O eu lírico canta a liberdade pela sonoridade do canário. As imagens “era à capela o coro” e “o coro enorme, que os bichos faziam”, tratam do canto da ave como prenúncio da liberdade. Já o último verso, “e o que vale em cada bicho é a asa” (MONTENEGRO, 1992), remete à consolidação da liberdade.

Oxum é pássaro. Lima (2012) conta um itan (mito) que sustenta essa assertiva. Oxum, casada com Xangô, vivia trancada em seu palácio. Desfrutava de uma vida confortável, mas não era feliz. Seu marido a deixara presa. Passava o dia na janela, no alto da torre, chorando. Certo dia Oxóssi, que transitava pelas matas, testemunhou seu pranto. Se aproximou, a acolheu e o encantamento mútuo os consumiu. Com Oxóssi, Oxum reabilitou o amor conjugal, apagado pelo matrimônio opressivo vivido ao lado de Xangô. Para fugir do cárcere e assim desfrutar do terno afeto por Oxóssi, um pássaro, que assistiu seu penar, aceitou a troca de lugar

---

<sup>20</sup> “Água clara desce a cachoeira / Bate como bate o coração da mata / Anunciando o verão / Bate como bate o sino / E como bate louco o violão / E como bate o carro na cidade / E como bate a luz do sol na lua / A refletir meu coração / Bate como a água desce a cachoeira, / o curso em turbilhão, / Como não manda o figurino / Como manda esse menino doido / Que é meu coração” (MONTENEGRO, 1991).

<sup>21</sup> “Era um canário de amarelo ouro / Era à capela o coro / O coro enorme, que os bichos faziam / Era questão de ser demais / Questão de ser a maravilha e o cais / E o que vale em cada bicho é a asa” (MONTENEGRO, 1992).

com ela para que pudesse ser feliz com o Caçador. Oxum se fez em pássaro e este se fez em Oxum. E assim se deu o encantado encontro das águas com as matas.

A canção “Oxum”<sup>22</sup>, do disco *Oswaldo Montenegro e Cia Mulungu*, de 2012, faz uma súplica à Iabá pela intervenção materna na realidade nacional brasileira em prol de seus filhos. As imagens ‘meninos do Brasil’ e ‘olharem pro Brasil com medo do que vem depois’, denunciam abandono filial e a situação de perigo. O pedido de socorro é feito no verso: “Oxum, olhai por nós” (MONTENEGRO, 2012), renovado, quatro vezes, para sinalizar o caráter de urgência do clamor à mãe.

Outros axés são evocados pelo eu lírico. É o caso de “Vida de artista”<sup>23</sup>, do álbum homônimo à canção, de 1991. Nela tematiza-se a orixá do fogo, da guerra, dos ventos, das tempestades, dos cemitérios, Iansã. Seus traços – coragem, intensidade e amor – são cantados pelo eu lírico: “Lobisomen de cor, deusa da coragem / Iansã da loucura manda a tempestade pra beira do mar / Feiticeira do amor, preta da estalagem” (MONTENEGRO, 1991). A imagem ‘lobisomen de cor’, direciona para coragem. A intensidade fica a cargo de ‘tempestade pra beira do mar’, destaque para um dos seus elementais, ‘tempestade’. A dimensão erótica é assistida por ‘feiticeira do amor’.

Seguindo Prandi (2001), discorre-se sobre a face amorosa de Iansã. Foi amante dos seus pares a fim de acessar seus poderes, tal como fez Oxum. Ou seja, usou a sedução como arma. De Ogum, adquiriu a espada; de Oxaguiã (variação jovem, guerreira, de Oxalá), obteve a posse do escudo; de Exu, o manuseio do fogo e da magia; de Logum Edé, a permissão para pesca; de Omulu, o poder de guardar a saúde, sobretudo, a dos pobres; e de Xangô, o domínio dos raios e da justiça.

O eu lírico novamente apela para o argumento da mistura, no refrão, ao projetar Iansã ao lado de Govinda, divindade indiana, representada pelo gado. A aproximação é feita porque

---

<sup>22</sup> “Quando os meninos do Brasil / Olharem pro Brasil com medo do quem vem depois / Oxum, olhai por nós! / Oxum, olhai por nós! / Quando os meninos do Brasil / Olharem pro Brasil e aí soltarem sua voz / Oxum, olhai por nós! / Oxum, olhai por nós!” (MONTENEGRO, 2012).

<sup>23</sup> “Lobisomen de cor, deusa da coragem / Iansã da loucura manda a tempestade pra beira do mar / Zé Limeira falou pra seguir viagem / Essa vida de artista, essa vida de artista, essa vida / Feiticeira do amor, preta da estalagem / Perguntava pra ver se o saci tem metade das pernas pro ar / Clementina falou que era sacanagem / Essa vida de artista, essa vida de artista, essa vida / Govinda, Govinda, Iansã / Govinda, Govinda, Iansã / Govinda, Govinda, Iansã / Govinda, Govinda, Iansã” (MONTENEGRO, 1991).

uma das qualidades, e/ou caminhos, de Iansã é a metamorfose em búfala, em momentos de fúria ou de guerra.<sup>24</sup>

Por fim, “Lenda da lavadeira”<sup>25</sup>, do disco *Lendas da ilha*, de 2000, traz a fé do eu lírico no sagrado afro-brasileiro pelas imagens “Lavadeira já se benzeu” e “Lavadeira e seus orixás”.

O eu lírico apresenta a negritude, ora a positivando, como visto acima pela menção ao universo preto-sagrado, ora a negatizando, tomando a mulher negra como portadora de um passado de dor e sofrimento, diferente daquele projetado pelo quilombismo de Abdias Nascimento - calcado na liberdade e no associativismo. Isso é constatado nos versos: “pé descalço, ri meio sem jeito / e diz que a vida é dura / mas dá pra levar / lavadeira diz que já sonhou / com o conforto que o dinheiro dá” (MONTENEGRO, 2000).

Um sujeito negro desumanizado é notado nas imagens “pé descalço” e “a vida é dura”. Além da visão estereotipada do negro passivo à violência pelas imagens: “mas dá pra levar”, “já sonhou” e “conforto que o dinheiro dá”, que sugerem a superação das agruras em um futuro distante, que não encontra ecos na realidade, vide o verbo “sonhou”, inscrito no passado.

Nota-se também o desejo do eu lírico pela educação. Os versos: “lavadeira diz que já sonhou / com o conforto que o dinheiro dá / mas sorri vendo seu filho forte / e diz que o que não teve / ele vai conquistar” (MONTENEGRO, 2000) expressam esse intento. O sonho do eu lírico de redenção pela educação inscreve a negritude na chave da humanização pela exposição do negro dotado de pensamento. A esperança de um futuro próspero pela via educacional, caminho de acesso às riquezas produzidas pelo mundo do capital, é anunciada pelo rebento. É o que diz a imagem ambígua “filho forte”, que reforça a percepção estereotipada do homem negro como robusto.

Se a dor tem gênero, materializada no corpo da lavadeira, o sonho pela liberdade também tem, paradoxalmente, forma no corpo masculino. O eu lírico, assim, é influenciado não só pela hierarquia racial, observada pelo olhar rasurado do negro, mas também pela desigualdade de gênero, devido à perspectiva sexista eleita. A dor é representada pelo

---

<sup>24</sup> Cf. Theodoro (2013) e Prandi (2001).

<sup>25</sup> “Lavadeira que já se benzeu / Lavadeira e seus orixás / Pé descalço, ri meio sem jeito / E diz que a vida é dura / Mas dá pra levar / Lavadeira diz que já sonhou / Com o conforto que o dinheiro dá / Mas sorri vendo seu filho forte / E diz que o que não teve / Ele vai conquistar / Eh lavadeira, passo lento / Pé descalço, volta a seu lugar” (MONTENEGRO, 2000).

feminino. E a redenção, pelo masculino. E, assim, são atualizados os velhos paradigmas hierarquizantes de gênero: a mulher como frágil e o homem como polo de poder.

Os últimos versos falam de desencanto. Ciente de que há muito para fazer, a fim de consolidar seu intento de libertação pela educação, o eu lírico é consumido pelo desânimo. As imagens “passo lento” e “volta a seu lugar”, expressam essa leitura. Em face do exposto, renova-se a visão limitada de negritude, pois a imagem “volta a seu lugar” lembra a naturalização da violência racial, mas sem possibilidades de redenção social. Nesse sentido, o eu lírico demonstra desconhecimento do passado negro, posto que é refém da imagem do negro que sofre. Não tematizando resistências. Não projetando ações de liberdade. Não enfatizando o associativismo negro tão caro ao projeto quilombista.

### **Cantar para subir**

Após navegar pelas naus de Montenegro, confirma-se a hipótese que instigou este artigo: sua poesia goza de uma aproximação relativa ao quilombismo e ao afrocentrismo. As marcas do afrocentrismo descansam no recuo às divindades africanas como Exu, Ogum, Logum Edé, Oxalá, Iansã e Oxum. Pela análise das canções, constatou-se a presença afro-diaspórica no imaginário-simbólico do artista.

Por isso, a lírica amoroso-existencial do Menestrel transborda e alcança Oxum, divindade do amor, devido à recorrente codificação da Iabá. Dito de outro modo, a tematização da cultura afro-brasileira pelo panteão africano, destaque para Oxum, aproxima Montenegro da categoria afrocentrismo. Portanto, se Oswaldo Montenegro canta o amor, ele canta Oxum, canta para Oxum dançar o seu mais doce jexá<sup>26</sup>. É bom lembrar ainda que Oxum, na tradição iorubá, é dona da música<sup>27</sup>. Observando por esse ângulo, Montenegro também se vincula à afrocentricidade, posto que seu ofício tem como patronesse a melodiosa Oxum. O exame desse campo temático, a lírica amorosa de Montenegro como domínio de Oxum, foge do escopo temático deste espaço, fiel à detecção das aproximações e distanciamentos da semântica de Oswaldo com o quilombismo e o afrocentrismo. Todavia, é oportuno tal registro.

---

<sup>26</sup> Segundo Correia (2009, p. 253), trata-se de toque ou ritmo atribuído a Oxum.

<sup>27</sup> Mãe Zulmira, em depoimento gravado no disco do cantor e compositor baiano Tiganá Santana (2010), confirma essa assertiva.

Cabe dizer ainda que, segundo Prandi (2005) e Carvalho (2000), o candomblé é uma religião afro-brasileira dançante, na qual o sagrado vibra pela música ecoada pelos sons dos atabaques durante o xirê, cerimônia pública de performance litúrgica dos orixás incorporados nos membros da diáspora atlântica. A afirmação da relação entre música e negritude, como expoentes da religiosidade afro-brasileira, credencia a poética de Montenegro a uma tradição sonora que sempre esteve atrelada ao sagrado afro-diaspórico. Como exemplo, tomam-se os sambas de Dona Ivone Lara, Leci Brandão, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Jovelina Pérola Negra. Mas também as canções do já citado Gilberto Gil, Luiz Melodia, Jorge Ben e continua-se a lista...

Por outro lado, a aproximação de Montenegro ao quilombismo é inexistente devido à não abordagem das ações negras em prol da resistência e das invenções da liberdade. Isso ocorre em virtude da aproximação da ideologia da mestiçagem, como descrito nas análises literárias de “Paço do Rosário”, “País da mistura” e “Vida de artista”. Também se deve ao olhar estereotipado e sexista dispensado para homens e mulheres não-brancos, como visto em “Lenda da lavadeira”. Muito embora o imaginário-simbólico do cancionista prime pelos referenciais afro-descendentes, o vetor intencional que norteia essas representações, diverge daquele concebido por Nascimento (2016), que tem apreço pela liberdade, associativismo, resistência e reinvenção negra. Notou-se, pelo exame do imaginário-simbólico das canções citadas, direcionadas pela metodologia fenomenológica preto-diaspórica, coadunações com as ideologias raciais sexistas, voltadas para o extermínio físico-simbólico da comunidade negra. Posto que tais canções quiseram desocultar o sujeito negro, por sua tematização no imaginário do texto poético, mas estando de posse de um instrumental ideológico que oculta, nega e elimina a positividade negra. O sujeito negro, reverberado pelo eu lírico, ora está preso à nódoa do sofrimento trazido pela escravidão, ora está atado ao ideal de mescla cultural que, na prática, sabe-se que não existe. Vide a etnia que vive, vide a etnia que estampa as estatísticas de morte no país, vide a etnia que figura posições de liderança, vide a etnia que lidera posições de não-liderança, vide o perverso quadro de subalternização em voga, vide a voz que é amordaçada e vide a voz que é autorizada a falar.

A carestia de representações imagísticas positivas da comunidade negra é algo que chamou a atenção nas análises poéticas. A lírica de Montenegro mostrou-se vinculada a uma invenção do sujeito negro que não alcança o que, de fato, o povo negro é. E o que ele é? Ora, é

livre, é inventivo, é resistente e contribuiu para a edificação do ordenamento social da nação. Essa informação poderia ter sido semantizada pelo cancionista. Mas, por algum motivo, não foi. Esse fato foi obnubilado pela tradição de pensamento ocidental, devido à força das operações ideológicas interseccionadas com raça e gênero, que desumaniza homens e mulheres negros/as. Mas também é ausente da lírica amorosa existencial de Oswaldo Montenegro quando se propõe à tematização do povo negro.

A luta antirracista, interseccionada com as resistências anti-sexistas, é de todos os segmentos étnicos e de gênero. Entretanto, para fazê-la, é indispensável a aglutinação com o segmento socialmente indesejado. É desejável estar em sintonia com a agenda definida e defendida pelas coletividades discriminadas. É importante ler autores/as negros/as. É importante estar vinculado aos movimentos sociais negros que existiram, existem, resistiram e resistem aos processos de negação do Brasil. Um Brasil que é preto e feminino. As análises das canções, direcionadas pela metodologia estético-fenomenológica preta, confirmaram isso. Ou seja, o modo eleito por Montenegro, a mestiçagem, também conhecida como democracia racial, para lutar contra o racismo e para a afirmação da cultura negra - somado às representações equivocadas sobre pretos/as, reiteradas por uma visão preto-feminina dócil e sofrida - se distanciam das imagísticas eleitas pela comunidade afro-diaspórica para se auto-representar socialmente de modo positivado.

Portanto, se a poética de Oswaldo Montenegro tivesse se valido do diálogo contínuo, nas palavras de Nilma Lino Gomes (2017), com o Movimento Negro Educador, sua lírica seria mais próxima, do ponto de vista imagístico, das invenções e reinvenções de liberdade construídas historicamente, às duras penas, pelos coletivos pretos.

Este texto é produto do esforço de trazer à cena, pela arte, a centralidade da África e de sua diáspora como polo produtor de conhecimento. Um espaço multifacetado, de vários acordes e axés, distante dos grilhões ideológicos que tanto alijam a negritude da cidadania e de um olhar humanizado. Há séculos, o povo negro resiste à destruição físico-simbólica. Resiste porque, como ensinaram Gilberto Gil e Wally Salomão (2006, p. 84), “a felicidade do negro é [e sempre será, em uma espacialidade marcada por violências interseccionadas com raça e gênero] uma felicidade guerreira”.

## Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ASANTE, Molefi Kete. “Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia” in *Ensaio Filosóficos*, Volume XIV– Dezembro/2016.

ASANTE, Molefi Kete. “Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar” In NASCIMENTO, E. L. (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BERND, Zilé. *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CARVALHO, José Jorge. Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. *Série Antropologia*, 275. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000.

CORREIA, Paulo Petronilio. *Agô, orixá! Gestão de uma jornada afro-estética-trágica: o relato de um aprendizado e de uma formação pedagógica vivida no cambomblé*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. “O lugar da poesia dos versos da música popular brasileira numa situação de blog” In CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Poesia contemporânea: olhares e lugares*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literárias e Literaturas, 2011.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FILGUEIRA, André Luiz de Souza. “*Eu quero ser feliz agora*”: amor, existência e hipermodernidade no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

GIL, Gilberto. SALOMÃO, Wally. In: MUNANGA, Kabengele. GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. "Sobre o humanismo: carta a Jean Beaufret, Paris" In *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LIMA, Luís Filipe de: *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MARTINS, Leda Maria. “Performances do tempo espiralar” In RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/PÓSLIT/UFMG, 2002.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Trilhas*. Independente, 1977.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Poeta maldito... moleque vadio*. Transamérica, 1979.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Vida de artista*. Som Livre, 1991.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Mulungo*. Som Livre, 1992.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Lendas da ilha*. Só para Colecionadores, 2000.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro e Cia Mulungo*. AMZ Mídia, 2012.

MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO, 3., 2003, Rio de Janeiro. [Anais]. Rio de Janeiro: PENESB-RJ, 05 de Novembro.

NASCIMENTO, Abdias do. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



NASCIMENTO, Abdias. “Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira” In NASCIMENTO, E. L. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, E. L. O olhar afrocentrado: introdução a uma abordagem polêmica In: NASCIMENTO, E. L. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NÓBREGA, Cida. ECHEVERRIA, Regina. *Mãe Menininha do Gantois: uma biografia*. Salvador: Corrupio; Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, Ed. PUCMinas, 2001.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

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

PRANDI, Reginaldo. “Música de fé, música de vida: a música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira” In *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Ogum: caçador, agricultor, ferreiro, trabalhador e rei*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.  
SANTANA, Tiganá. *Maçalê*. São Paulo: Tratore, 2010.

SANTOS JÚNIOR, Renato Nogueira dos. “Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado” In *Revista África e Africanidades*. Ano 3, n. 11, nov/ 2010.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: guardião da casa do caminho*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

THEODORO, Helena. *Iansã: rainha dos ventos e das tempestades*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Empório do Livro, 2010.

### **Quilombismo e Afrocentricidade: a presença negro-religiosa na lírica amorosa de Oswaldo Montenegro**

**Resumo:** Este artigo toma como instrumento de abordagem a lírica do cancionista Oswaldo Montenegro. O que se quer é identificar as categorias quilombismo e afrocentricidade, que tomam a cultura afro-brasileira como visão de mundo, tratadas pelo pensador negro Abdias Nascimento, nos versos das canções. Rastrear aproximações e distanciamentos do texto poético de Montenegro com esses conceitos, pela presença da simbologia afro-religiosa, é objeto de atenção deste estudo. Para cumpri-lo, toma-se o método fenomenológico preto-diaspórico, que auxilia nas análises das imagens mitopoéticas das divindades do panteão de matriz africana. A conclusão a que este estudo chega é: muito embora o cancionista carioca projete uma representação positiva da comunidade, por meio das canções que versam sobre o imaginário negro-religioso, esse intento é alcançado de modo parcial quando colocado em perspectiva comparada com as categorias afrocentricidade e quilombismo. Nota-se uma aproximação da afrocentricidade pela tematização das deidades do Continente Negro. Por outro lado, há um distanciamento do quilombismo, devido à carência de representações positivas da comunidade preta e de seu feminino, e uma atualização do mito da democracia racial manifestada pelo eu lírico.

**Palavras-chave:** Texto poético; Afro-brasileiro; Quilombismo; Afrocentricidade.

### **Quilombismo y afrocentricidad: la presencia negra-religiosa en la lírica amorosa de Oswaldo Montenegro**

**Resumen:** Este artículo toma la lírica del cantautor Oswaldo Montenegro como instrumento de acercamiento. Lo que se quiere es identificar las categorías Quilombismo y Afrocentrismo, que toman como cosmovisión la cultura afrobrasileña, tratada por el pensador negro Abdias Nascimento, en los versos de las canciones. El objetivo de este estudio es rastrear similitudes y diferencias entre el texto poético de Montenegro y estos conceptos, a través de la presencia de la simbología afrorreligiosa. Para cumplirlo se utiliza el método fenomenológico negro-diaspórico, que ayuda en el análisis de imágenes mitopoéticas de las deidades del panteón de origen africano. La conclusión a la que llega este estudio es: si bien el cantautor carioca proyecta una representación positiva de la comunidad, a través de canciones que abordan el imaginario negro-religioso, esta intención se logra parcialmente cuando se pone en perspectiva frente a las categorías afrocentrismo y quilombismo. Se puede notar una aproximación al afrocentrismo mediante la tematización de las deidades del Continente Oscuro. Por otro lado, hay un alejamiento del quilombismo, por la falta de representaciones positivas de la comunidad negra y su femenino, y una actualización del mito de la democracia racial operativizado por el yo lírico.

**Palabras clave:** Texto poético; Afrobrasileño, Quilombismo; Afrocentrismo.

### **Quilombismo and Afrocentricity: the black-religious presence in the loving lyric of Oswaldo Montenegro**

**Abstract:** This article takes the lyric of the songwriter Oswaldo Montenegro as an instrument of approach. What is wanted is to identify the categories Quilombismo and Afrocentricity, which take the Afro-Brazilian culture as a worldview, treated by the black thinker Abdias Nascimento, in the verses of the songs. Tracking similarities and differences between Montenegro's poetic text and these concepts, through the presence of Afro-religious symbology, is the focus of this study. To fulfill it, the black-diasporic phenomenological method is used, which helps in the analysis of mythopoetic images of the deities of the pantheon of African origin. The conclusion reached by this study is: although the carioca songwriter projects a positive representation of the community, through songs that deal with the black-religious imaginary, this intention is partially achieved when placed in perspective compared with the categories afrocentricity and Quilombismo. An approximation of Afrocentricity can be noticed by the thematization of the deities of the Dark Continent. On the other hand, there is a distancing from quilombism, due to the lack of positive representations of the black community and its feminine, and an update of the myth of racial democracy operationalized by the lyrical self.

**Keywords:** poetic text, Afro-Brazilian, quilombism and Afrocentricity.