

MANOELA FERNANDA SILVA DE MATOS

**AS TRADIÇÕES DAS CONGADAS DA COMUNIDADE NEGRA DOS
ARTUROS EM A *ÁRVORE DOS ARTUROS & OUTROS POEMAS*, DE
EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA**

TRÊS LAGOAS/MS.

2023

MANOELA FERNANDA SILVA DE MATOS

**AS TRADIÇÕES DAS CONGADAS DA COMUNIDADE NEGRA DOS
ARTUROS EM *A ÁRVORE DOS ARTUROS & OUTROS POEMAS*, DE
EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas, como requisito final para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia.

**TRÊS LAGOAS/MS.
2023**

TERMO DE APROVAÇÃO

MANOELA FERNANDA SILVA DE MATOS

AS TRADIÇÕES DAS CONGADAS DA COMUNIDADE NEGRA DOS ARTUROS EM A ÁRVORE DOS ARTUROS & OUTROS POEMAS, DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Kelcilene Grácia
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Profa. Dra. Amanda Crispim Ferreira
UFPR

Profa. Dra. Enedir da Silva Santos
SED/SP

Prof. Dr. Dejair Dionísio
UNICENTRO

Prof. Dr. Carlos Eduardo de Araujo Placido
UFMS/*Campus* do Pantanal

Três Lagoas, 22 de dezembro de 2023.

Para meus mais velhos
Para meus filhos Jorge Addae e João Gregório
Para a família Silva e Matos

AGRADECIMENTOS

Peço licença e “benza” aos meus mais velhos, pois nos momentos de insegurança e incerteza, eu os invoquei em minhas orações e eles me acalmaram e me orientaram para que eu conseguisse chegar até este momento.

Agradeço a Deus, aos Orixás, aos espíritos de luz que guiaram a minha mente, fazendo com que eu pudesse me concentrar para atingir a esse objetivo.

Agradeço a minha rede de apoio, minha mãe Maria de Fátima Silva, meu pai José Batista de Matos, que mesmo sem saber o valor acadêmico do termo “Doutor” me orientaram e incentivaram nesta caminhada.

Agradeço as minhas irmãs Mylena Christina Silva de Matos e Maria Fernanda Silva de Matos, sem a ajuda de vocês nada disso seria possível, vocês me inspiram diariamente.

Agradeço ao meu companheiro Tiago Patrocínio de Oliveira que nos momentos de aflição, de angústia, de choros silenciosos me acalentava e disse que tudo ficaria bem. E quando eu tinha dúvidas sobre o caminho a seguir não deixou com que eu desistisse, em todos os momentos que eu desacreditava da minha capacidade, ele é o primeiro a acreditar em mim e em meus conhecimentos. O seu apoio, especialmente, nesses quatro anos é imprescindível neste resultado. Obrigada pelo companheirismo, amor, compreensão, paciência e lealdade.

Agradeço a Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza por me acompanhar durante esses quatro anos de doutoramento, obrigada por seus ensinamentos nas aulas de pós-graduação, nos encontros em grupo e individualmente.

Agradeço a minha banca de qualificação Profa. Dra. Ângela Grillo e Prof. Dr. Wagner Corsino, pela leitura atenta e por todos os direcionamentos para que eu conseguisse melhorar e reconstruir meu texto.

Agradeço a Profa. Dra. Amanda Crispim, Profa. Dra. Enedir Santos, Prof. Dr. Dejar Dionísio e Prof. Dr. Carlos Eduardo de Araujo Placido. Obrigada pela disponibilidade em ler meu texto em um prazo mínimo, não há palavras que possa descrever meu carinho, respeito e gratidão por vocês.

Agradeço a Profa. Dra. Kelcilene Grácia por finalizar comigo meu trabalho de doutoramento, obrigada por aceitar esse desafio em um prazo tão curto, por sua leitura atenciosa e cuidadosa, obrigada pelas palavras de incentivo e companheirismo neste curto período, a você minha gratidão.

Agradeço as minhas amigas e parceiras Eva Maria Testa Teles e Sônia Fátima Leal, vocês foram minha base, meu alicerce, nesta jornada. Obrigada por tudo.

Aos meus filhos Jorge Addae Matos de Oliveira e João Gregório Matos de Oliveira que mesmo tão pequenos compreenderam que “a mamãe tem que estudar”. Desculpem-me pela minha ausência, pois muitas vezes não dei a atenção que vocês mereciam, afinal, não é fácil trabalhar três períodos e ainda fazer Doutorado, mas vocês com a sabedoria dos *ibejis* entenderam que esta etapa era importante para mim e minha carreira. Obrigada por me ensinarem a ser uma pessoa melhor a cada dia.

Aos meus amigos de trabalho que acreditam que a Educação pode transformar vidas.

Ao meu ex-coordenador pedagógico Lúcio Canevari que gentilmente me liberava para participar das aulas de pós-graduação.

A todos os jovens negros e negras que não têm a oportunidade de adentrar a Universidade, por diversos fatores sociais e econômicos e, principalmente pelo racismo que ainda assola a nossa sociedade.

Para todos que me ajudaram indiretamente neste percurso tão árduo, meu muito obrigada.

Para Profa. Dra. Elena Andrei, Prof. Dr. Sergio Paulo Adolfo e Profa. Dra. Gizêlda do Nascimento, todos já partiram para o *Orum*, mas me ensinaram muito no tempo em que convivemos. Obrigada por cada palavra de incentivo e de conhecimento, essa titulação é para vocês.

Ao meu avô João Domingos Silva (*in memoriam*) que me ensinou o valor dos estudos e da humildade. Sua presença segue comigo! Obrigada por me orientar em vida e depois dela.

Para a Comunidade Negra dos Arturos e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, por manter viva as tradições de origem africana e nos mostrar a importância da família e de nossas raízes negras.

Para todos e todas que se debruçam a estudar a Literatura de autoria negra e todos/ todas poetas negros/negras, a escrita de vocês emerge ancestralidade.

Para Edimilson de Almeida Pereira, compartilho aqui a primeira mensagem quando entrei em contato com ele, na qual um poeta e pesquisador da sua magnitude foi tão solícito e receptivo para com uma pequena pesquisadora: *“Olá, Manoela, bom dia. Antes de tudo, quero lhe agradecer pela gentileza de ver em meus escritos uma motivação para as suas reflexões. Na verdade, muito do que escrevo respira porque há leitoras como você: de suas análises vem a vitalidade que as palavras reaprendem. Fico feliz também por saber que você está num programa de Doutorado. Hoje, mais do que uma vitória pessoal, cumprir esse trajeto significa um encorajamento para muitos de nós brasileiros e brasileiras afetados pelos riscos do abandono, do esquecimento e da violência. Desejo-lhe muita força e igual serenidade para encontrar felicidade nos seus estudos”*. A você minha humilde homenagem.

A vida gira e floresce sempre que partilhamos o bem e a alegria de aprender. (Edimilson de Almeida Pereira)

RESUMO

MATOS, Manoela Fernanda Silva de Matos. **As tradições das Congadas da Comunidade Negra dos Arturos em *A Árvore dos Arturos & outros poemas*, de Edimilson de Almeida Pereira**. Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia. 2023. 100 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMS, Três Lagoas, 2023.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a pluralidade estético-literária de Edimilson de Almeida Pereira, para tanto, foi necessário percorrer a historiografia literária e o lugar que a literatura de autoria negra ocupa dentro da Literatura Brasileira, para tal compreensão foi preciso fazer a leitura de diversos pesquisadores que tratam da escrita de autoria negra como Eduardo de Assis Duarte, Benedita Damasceno, Nazareth Fonseca, entre outros. Observa-se a pluralidade de escrita em Almeida Pereira, ao retratarmos as suas duas faces: de um lado a de pesquisador e de outro a de escritor, buscando a congruência entre as duas personas. É, pois, um dos grandes nomes da contemporaneidade literária. Como pesquisador debruçou a estudar as manifestações populares, em especial as de origem africana e foi numa dessas pesquisas de campo que conheceu a Comunidade Negra dos Arturos, situada em Minas Gerais; foi a partir deste contato que Almeida Pereira em parceria com Núbia Gomes Pereira escreveram o livro *Negras raízes mineiras: os Arturos*, publicado em 1988 e republicado em 2000. Concomitantemente a esta publicação Edimilson de Almeida Pereira publica a obra poética *A Árvore dos Arturos & outros poemas* (1988), e é nesta coletânea que está inserido o poema *A árvore dos Arturos*, que será analisado neste trabalho a fim de comprovar a importância das Congadas na manutenção da Comunidade Negra dos Arturos, que se tornam a expressão de um povo, como um modo de ser e de viver que reafirma a identidade dos Arturos, seja individual, seja coletivamente. Para entendermos este sistema organizacional dos Arturos, foi necessário lermos pesquisadores que tratam das Congadas como, Glaura Lucas, Leda Martins, Edimilson de Almeida Pereira, Núbia Gomes Pereira, entre outros; que servirão de aporte teórico para esta pesquisa. Deste modo, evidenciou-se que a perpetuação dos Arturos na figura de Arthur Camilo, na qual sua memória reverbera em seus descendentes, nas vivências e experimentações da Comunidade e, principalmente, dos ritos e preceitos da Congada que transcende a linha tênue entre céu e terra, mito e real, assim se fez a Comunidade Negra dos Arturos, assim são os Arturos.

Palavras-chave: Edimilson de Almeida Pereira; Congadas; Literatura de autoria negra; Tradições populares.

ABSTRACT

MATOS, Manoela Fernanda Silva de Matos. **The traditions of the Congadas of the Black Community of Arturos in *The Arturos Tree and other poems (A Árvore dos Arturos & outros poemas)*, by Edimilson de Almeida Pereira.** Advisor: Ph.D. Prof. Kelcilene Grácia. 2023. 100 f. Thesis (Doctorate in Literature) - Graduate Program in Literature, UFMS, Três Lagoas, 2023.

This work aims to analyze the aesthetic-literary plurality of Edimilson de Almeida Pereira. This required going through literary historiography and the place occupied by black literature within Brazilian literature. Therefore, it was necessary to read several researchers who deal with black writing, such as Eduardo de Assis Duarte, Benedita Damasceno, Nazareth Fonseca, and others. The plurality of Almeida Pereira's writing can be seen when we portray his two faces: researcher on the one side and writer on the other, seeking congruence between the two personas. He is, therefore, one of the great names in contemporary literature. As a researcher, he devoted himself to studying popular manifestations, especially those of African origin, and during one of these field studies, he met the Black Community of Arturos, located in Minas Gerais. Based on this contact, Almeida Pereira, in partnership with Núbia Gomes Pereira, wrote the book *Negras raízes mineiras: os Arturos* (Black roots of Minas Gerais: the Arturos), published in 1988 and republished in 2000. Concomitantly with this publication, Edimilson de Almeida Pereira published the poetic work *A Árvore dos Arturos & outros poemas* ("The Arturos Tree & Other Poems," 1988). This collection includes the poem *A Árvore dos Arturos* ("The Arturos Tree"), which will be analyzed in this paper to prove the importance of the Congadas in maintaining the Black Community of Arturos, thus becoming the expression of a people as a way of being and living that reaffirms the identity of the Arturos, both individually and collectively. Understanding this organizational system of the Arturos required us to read studies of researchers dealing with Congadas, such as Glaura Lucas, Leda Martins, Edimilson de Almeida Pereira, Núbia Gomes Pereira, and others, who will serve as a theoretical contribution to this research. In this way, it became evident that the perpetuation of the Arturos in the figure of Arthur Camilo, in which his memory reverberates in his descendants, in the experiences and experiments of the Community, and, above all, in the rites and precepts of the Congada that transcend the tenuous line between heaven and earth, myth and reality, is how the Black Community of the Arturos was formed; this is how the Arturos are.

Keywords: Edimilson de Almeida Pereira; Congadas; Black literature; Popular traditions.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1:	Cortejo Real	42
Imagem 2:	Canção da Embaixada	43
Imagem 3:	Cortejo do Congo	44
Imagem 4:	Canção: Vamos ouvir uma palavra bonita... ..	78
Imagem 5:	Guarda de Moçambique da Irmandade de Contagem (Arturos)	85
Imagem 6:	Gungas da lata dos moçambiqueiros	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A LITERATURA NEGRA NO MODERNISMO E NA CONTEMPORANEIDADE.....	16
1.1. O negro na literatura brasileira e a ruptura modernista	16
1.2. O eu enunciador negro: a voz poética do “Outro” passa a ser a voz do “Eu”	25
2. DANÇAS DRAMÁTICAS: AS PESQUISAS DE MÁRIO DE ANDRADE E DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA ACERCA DAS CONGADAS.....	42
2.1 Mário de Andrade e os estudos sobre o negro.....	42
2.2 As pesquisas de Mário de Andrade e de Edimilson de Almeida Pereira acerca das Congadas.....	52
3. AS FACES DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA	63
3.1. O pesquisador	63
3.2. O escritor	70
4. GÊNESIS, PERMANÊNCIA E MEMÓRIA DA COMUNIDADE NEGRA DOS ARTUROS	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

A escrita literária pode ser compreendida como uma ferramenta social na qual há uma estreita relação com a história, deste modo, o texto literário está inserido em um espaço-tempo, não devendo, portanto, ser deslocado do seu contexto de produção. Assim, a crítica literária percebeu que era necessário debruçar-se sobre as criações que narram as experiências dos grupos que, majoritariamente, são discriminados e excluídos durante grande parte da história do país. E ao fazer esse movimento de olhar para a história da sociedade de maneira ampla e uniforme, a crítica literária percebe o quão vasto é este universo literário, e o olhar unilateral invisibilizava grandes escritos, que, hoje, são revisitados pela crítica e pelo público.

A literatura produzida por negros e negras ficou durante muito tempo invisível não só aos olhos da crítica, mas também dos leitores, pois para eles o lugar de produtor e de produto lhes eram negados. E para que a Literatura Negra alcançasse seu *status quo*, um longo caminho foi percorrido, que se inicia com Domingos Caldas Barbosa, Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama até chegar nos autores contemporâneos, como Miriam Alves, Conceição Evaristo, Edimilson de Almeida Pereira, Oswaldo de Camargo, Oliveira Silveira e tantos outros que fazem a diferença dentro da literatura.

A literatura de autoria negra eclode e firma-se dentro do cenário artístico-cultural, com suas especificidades e o multiculturalismo típico do Brasil, é neste cenário que surge um dos grandes literatos da contemporaneidade, Edimilson de Almeida Pereira, que é poeta, ficcionista e um exímio pesquisador da cultura popular. Entre tantas andanças do autor, ele escreve o livro *Raízes Negras Mineiras: os Arturos* (1988), em conjunto com Núbia Pereira de Magalhães Gomes, sua parceira de muitas publicações até seu falecimento em 1994. E o desdobramento desta pesquisa culminou na obra poética *Árvore dos Arturos & outros poemas*, publicado em 1988.

O livro *Árvore dos Arturos & outros poemas* retrata a origem da Comunidade Negra dos Arturos, que se inicia com Camilo Silvério e sua esposa Felisbina Rita Cândida, mas é com seu filho Arthur Camilo Silvério e sua esposa

Carmelinda Maria da Silva, que os Arturos se estruturaram e se estabilizam, primeiro na Mata de Curiangu e, por conseguinte, migraram para a região de Contagem em Minas Gerais, local que residem até hoje.

A base de sustentação dos Arturos está ligada com a Coroação dos Reis e Rainhas do Congo e na devoção a Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Elesbão e São Benedito, estas festividades são conhecidas popularmente, como Congadas.

As Congadas na Comunidade Negra dos Arturos é a forma que eles encontraram para se conectar com seus ancestrais, a busca pelo “tronco véio” é que faz com que os Arturos estejam enraizados no mesmo local por mais de um século, cultuando não só seus antepassados, mas cuidando das famílias que lá vivem e, principalmente, passando os ensinamentos de Arthur Camilo de geração em geração.

E para se compreender a magnitude desta obra, foi preciso percorrer o caminho traçado pela escrita de autoria negra, desde sua primeira manifestação no século XVIII até a contemporaneidade. Assim, no primeiro capítulo, intitulado “A literatura negra no Modernismo e na contemporaneidade”, discorreremos sobre o Movimento Modernista e Mário de Andrade, bem como seus estudos sobre a cultura popular, com destaque para as Congadas, reconhecendo, assim, o valor da cultura africana na formação social, histórica e cultural brasileira.

Ainda neste capítulo mostramos a importância de o (a) escritor (a) negro (a) afirmar sua identidade, já que quando assumiam, o espaço a eles reservados era praticamente nulo. Assim, entende-se a importância do grupo Quilombhoje e a publicação dos Cadernos Negros, como um divisor no que tange ao “eu” textual, que se assume enquanto sujeito negro, perante uma sociedade racista e excludente.

O segundo capítulo, intitulado de “As faces de Edimilson de Almeida Pereira”, expõe-se dois aspectos importantes do autor: o pesquisador e o escritor, uma vez que um está embricado no outro.

No terceiro capítulo, intitulado “Genesis, permanência e memória da Comunidade Negra dos Arturos”, analisa-se os poemas “Árvore de Arthur Camilo” e “Retrato de família”, que compõem a obra *Árvore dos Arturos & outros*

poemas (1988), para demonstrar como a Comunidade Negra dos Arturos é fonte de inspiração para a poética de Edimilson Pereira. Aqui, disserta-se sobre a gênese, a permanência e a memória e ancestralidade dos Arturos, tendo como fundamentação social e religiosa da tradição das Congadas, são configuradas poeticamente pelo escritor.

Deste modo, espera-se que o presente trabalho sirva como base para outros estudos acadêmicos que trabalham com Literatura de autoria negra, poesia contemporânea e as tradições culturais.

1. A LITERATURA DE AUTORIA NEGRA NO MODERNISMO E NA CONTEMPORANEIDADE

O presente capítulo tem como objetivo discutir sobre a presença do negro na Literatura Brasileira, seja como escritor ou como personagem, evidenciando, assim, a importância da reafirmação de uma autoria que se quer negra. Assim, apresentar-se-á a evolução desta escrita, que se inicia-se no final do século XVIII, desabrocha no século XIX e se fortalece e efetiva no século XX.

Para alcançar os objetivos propostos, subdividimos este em duas seções. Na primeira, intitulada “O negro na literatura brasileira e a ruptura modernista”, expomos sobre a presença da representação do negro na Literatura Brasileira antes e após a instauração do Modernismo brasileiro e a relevância que há quando o autor afirmação sua identidade enquanto pessoa negra. Já na segunda seção, “O eu-enunciador negro: a voz poética do “OUTRO” passa a ser a voz do “EU”, trataremos sobre a enunciação de que o negro é sujeito de uma escrita, quebrando os paradigmas preestabelecidos pela hegemonia na literatura.

1.1 O negro na literatura brasileira e a ruptura modernista

Durante séculos, as vozes das chamadas minorias foram silenciadas; o processo de escravidão reforçou os estereótipos e a inferioridade do negro, perante os brancos, e estes estigmas enraizaram-se, permeando todo o sistema histórico-social do Brasil. Algo diferente não aconteceria na Literatura, já que estes escritos são a representação da sociedade da qual não se pode dissociar.

Deste modo, é necessário salientar que há dois fatos fundamentais que movimentaram o mundo dos homens, quanto à efetivação do racismo e à marginalização do negro. O primeiro fato está ligado à religião, a partir do mito de Noé sobre o surgimento das raças.

O mito de Noé classifica a humanidade em três grandes grupos, cada um deles representado por um dos filhos de Noé: **Jafet seria o ancestral dos brancos, Sem dos amarelos e Cam pai de Canaã, seria o ancestral dos negros.** Em Gênesis narra-se a aliança que Deus fez com Noé e seus filhos, que sobreviveram à devastação do

dilúvio e reiniciaram a vida na terra. “Noé, que era agricultor plantou uma vinha. Tendo bebido vinho, embriagou-se, e apareceu nu no meio de sua tenda.” (9, 21-22). A embriaguez do patriarca levou Cam a fazer comentários pouco respeitosos sobre o pai. Noé, ao ser informado por Jafet e Sem, do desrespeito de Cam, amaldiçoa-o dizendo que seu filho Canaã e os filhos destes seriam escravizados pelos filhos de seus irmãos: Maldito seja Canaã, disse ele; que ele seja último dos escravos de seus irmãos! E acrescentou: bendito seja o senhor Deus de Sem, e Canaã seja seu escravo! Que Deus dilate a Jafet; e esse habite nas tendas de Sem, e Canaã seja seu escravo! (9, 25-26-27) (Schneider, 2006, p. 110, grifos nossos).

Séculos a fio, o mito de Noé esteve presente no imaginário cristão, justificando, assim, a escravidão dos povos africanos e os castigos físicos, psicológicos e sexuais a que estavam submetidos. Com o advento do Iluminismo e do Antropocentrismo, as explicações passaram a se pautar no cientificismo. Deste modo, surge o segundo fato, a Teoria Eugenista, que foi desenvolvida, primeiramente, por Francis Galton, em meados de 1865, que tinha como premissa “o aperfeiçoamento da raça humana” (Diwan, 2007, p. 39).

Para Galton, esse aperfeiçoamento viria da não mistura de grupos étnicos e daqueles considerados fracos, com tendências degenerativas. Assim, ao longo de seus estudos, Galton mapeou diversos biótipos, fez medições de crânios, estudou corpos variados e concluir, de forma equivocada, que a miscigenação enfraquecia as raças.

Diante desse contexto, com adeptos no mundo todo, a teoria de Galton ganhou notoriedade científica e foi utilizada “como arma política de discriminação social e limpeza étnica” (Diwan, 2007, p. 46). O maior exemplo que se tem é a Segunda Guerra Mundial, na qual Adolf Hitler utilizou-se da teoria eugenista para dizimar milhares de judeus e todos aqueles que não possuíam as características arianas, como pressupunha a teoria de Galton.

Esse fenômeno perdurou durante o século XX, de forma que a definição de perfeição estava atrelada à raça ariana, ou seja, aos brancos. Nessa concepção, as demais raças podiam ser exterminadas, assim como os deficientes, os ciganos, entre outros. Já que estes conduziram a humanidade ao fracasso e à improdutividade.

Por isso, adotou-se a inferioridade de algumas raças, justificando sua dominação, a castração, para que não pudessem gerar filhos, assim como a

proibição de casamentos inter-raciais, entre outras medidas, a fim de que se mantivesse a pureza da raça ariana. Ademais, vale citar que, para os “indesejados”, sobrava-lhes a escravidão do corpo, da mente e a marginalização.

Outrossim, vale ressaltar que os ecos do eugenismo reverberam até hoje, com a manutenção do racismo estrutural, com os estereótipos lançados aos corpos negros, com a reafirmação da não inteligência do negro. Assim, fica nítido que este contexto social se fez presente dentro da Literatura, durante um longo período, em que vozes foram silenciadas e a do *outro* prevalecia, pois o negro, na grande maioria dos textos, era escrito, objeto desta escritura e não o sujeito dela. Deste modo,

Quase todos os autores negros brasileiros anteriores ao Modernismo não tiveram condições de se firmarem e assumir sua cor. Eles sempre evitaram os temas relacionados com sua raça, ao invés de neles irem buscar a inspiração para a criação de uma forma poética, pois estavam presos aos complexos e estereótipos herdados da Escravidão e imbuídos da ideologia do branqueamento (Damasceno, 1988, p. 37).

É necessário fazer um adendo sobre a citação supracitada, pois Benedita Damasceno (1988) utiliza o advérbio “sempre” para se referir a obra literária produzida por negros antes do Modernismo. Contudo, sabe-se que, apesar do pouco espaço dado ao negro antes de 1922, muitos escritores se debruçaram a escrever sobre o negro, denunciando as condições degradantes que os negros eram submetidos e o racismo. Como, por exemplo, os autores Luiz Gama, Cruz e Sousa, entre outros, que se dedicaram a desenvolver a cultura negra na literatura.

Portanto, é preciso vasculhar a história da Literatura e compreender que mesmo com o espaço reduzido e segregador, muitos negros se dispuseram a (re)escrever a história da população negra brasileira, e, por conseguinte, dos negros africanos para cá trazidos como escravizados. E, ao enfrentarem o sistema opressor, conseguiram marcar seus nomes na historiografia literária, mesmo que tardiamente fossem reconhecidos pela crítica literária. Deste modo, não se pode generalizar que os escritores negros (as) antes do Modernismo se esquivavam da temática negra, pois, como foi dito, há diversos textos que provam o contrário.

Assim, desde os primórdios, o negro esteve presente na literatura, seja na condição de autor ou personagem. Como personagem, de um lado se tem o negro representado muitas vezes de maneira estereotipada, inferiorizada, animalésca e sub-humana, reafirmando o racismo literário. De outro lado, o negro assumiria o papel de “protagonista”, mas de certa forma negaria sua ascendência, pois, era preciso embranquecer-se para assumir a tal responsabilidade, como se pode observar em *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, ou em *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, que insere o negro como personagem central, contudo, em condições degradantes e hipersexualizadas. Assim,

O determinismo é marcado na figura do português Jerônimo que, ao começar um romance com Rita Baiana, uma negra brasileira, torna-se abasileirado, perdendo sua essência de branco. Ainda em *O cortiço*, Rita Baiana prefere o branco português Jerônimo ao capoeirista negro Firmino, logo, se vê a supremacia branca até mesmo nas relações amorosas (Matos, 2013, p. 21).

Ao retornar na história da Literatura, observa-se que a primeira manifestação literária produzida por um negro, ocorre em meados do século XVIII, com Domingos Caldas Barbosa, poeta filiado ao Arcadismo, que escreveu modinhas, lundus e poemas para serem cantados, que, conforme Santos e Wielewicki (2009), foram publicados no livro *Epitalâmio*, de 1777.

Navegando nesta pequena linha do tempo literária, em 1859, Maria Firmina dos Reis escreve o romance *Úrsula*, que, segundo Eduardo de Assis Duarte (2006), é o primeiro marco da escrita negra e regional afro-brasileira. No mesmo ano, o poeta Luiz Gama escreve *Trovas Burlescas* (1859), deste modo, “essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa” (Duarte, 2006, p. 1).

É válido ressaltar, também, que o século XVIII foi marcado pela produção literária negra, que se seguiu desde Cruz e Sousa, com *Broquéis* (1893) e *Faróis* (1900), Tobias Barreto, com *A Escravidão* (1868), até Machado de Assis, com o célebre *Dom Casmurro* (1900). Desta tríade, somente Machado adquiriu *status* de literato reconhecido quase que instantaneamente. Já Cruz e Sousa e Tobias

Barreto caíram no esquecimento e, aos poucos, estão sendo resgatados pela crítica literária e em trabalhos acadêmicos.

Outro processo de negação estava acerca da temática dos escritos, mesmo se utilizando de temas como escravidão, discriminação, sofrimento, a voz que se apieda, mas, ainda assim, o negro é o outro, deste modo, “pretendia manter a própria branquitude” (Cuti, 2009, p. 55).

O caminho da ruptura com os padrões hegemônicos e canônicos da literatura foi longo, silencioso e obscuro; a negação de uma escritura negra se dá a partir da escravidão que violou corpos e almas negras durante séculos, calou-os completamente e quando gritavam novamente eram sufocados pela “casa-grande”.

Assim, uma das maiores insurgências de um escravizado era saber ler e escrever, como dominar aquele que detinha tal dom? A resposta para esta pergunta encontra-se no estudo de Cuti, intitulado *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto*, em que o

[...] ler situava-se em tal contexto adverso como ousadia, escrever seria, pois, um ato rebelde um tanto extremo para um escravizado. A ameaça de escrita no âmbito da senzala, tendo em vista a sua gravidade, nem sequer passava pelo horizonte da casa-grande. Escrever, nos primeiros tempos coloniais era uma atividade, quando não oficial, tida como uma prerrogativa das famílias nobres. Fora desse nicho, podia ser tida facilmente como subversiva, já que, para o colonizador, sobretudo nos primeiros tempos, a escrita era um atributo de poder que não deveria ser dividido. Do colonizado para o escravizado, a visão era a mesma, acrescida de uma necessidade a mais: manter a ilusão da incapacidade inata do segundo, de sua deficiência mental congênita, concepções enfim que atuassem nele para cristalizar a própria subjugação, que deveria ser tida como uma consequência natural, um bem para o País, além de se constituir um ato de civilização (Cuti, 2009, p. 54).

A incapacidade cognitiva, citada por Cuti (2009), somada à tutela do branco, em relação ao negro, fortaleceram o negacionismo da escrita negra, já que “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (Santiago, 2000, p.17).

Desse modo, a afirmação identitária é um dos grandes desafios do século XX, marcado pela presença de uma produção literária mais efetiva dos negros, que viram, na literatura, um local de denúncia e de protesto, mas também uma

possibilidade de se insurgir pelas letras, através da poeticidade de SER e não de OUTRO. Mesmo assim, a literatura produzida por negros permanece na marginalidade por muito tempo, sendo refutada por alguns críticos literários e invisível aos olhos dos leitores.

O Modernismo contribuiu para que as manifestações literárias das minorias pudessem adentrar na Literatura Brasileira; não obstante, entende-se que o Modernismo surgiu com a intenção de romper com a estética passadista e refutaram, incansavelmente, o Parnasianismo. Destaca-se, por exemplo que, Mário de Andrade que se posicionou veementemente contra o Parnasianismo, na fase mais heroica do Modernismo, ainda que ele, em “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada*, publicado em 1922, diz que sua escrita é fruto de teorias passadista.

[...] E desculpem-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiram minhas ideias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizaram meu silêncio como esta grita. Andarei a vida de braços no ar, como indiferente de Watteau (Andrade, 1987, p. 60, grifos nossos).

Em 1922, Mário de Andrade e seus pares, na “Semana de Arte Moderna”, propuseram um novo pensar sobre o campo artístico e refletiram, principalmente, sobre a singularidade da cultura e do povo brasileiro.

A busca por uma identidade nacional permeou todo o processo de “modernização” artístico-cultural, sobretudo na Literatura, que resgato povo originário, os indígenas, assim como outras tradições que nos formavam.

Ressalta-se que alguns autores modernistas se utilizaram da temática negra para compor os seus escritos; contudo, esta escrita ainda era carregada de estereótipos e o negro era objeto da escritura. Portanto, há um distanciamento entre quem escreve e sua “fonte de inspiração” e esse fenômeno também

acontece com o próprio escritor negro, o qual não assume sua negritude e continua reafirmando que o negro é o OUTRO.

Esse entrelugar do Outro é muito importante para a construção da identidade negra dentro da literatura, pois muitos autores tinham sua negritude posta em dúvida, como é o caso de Machado de Assis, que durante,

muito tempo acusado de ter sido omissos quanto à escravidão e à sua ascendência étnica – e ainda é; sua considerável ascensão social, improvável para mestiços, seria prova de que ele estava no lugar próprio de brancos, o que se comprovaria pelo fato de em seus romances maduros personagens principais pertencerem à elite econômica e social; isso seria evidência de que o autor estava assumindo a ótica da classe dominante e sendo cooptado por essa sedução; essa nota parte da confusão entre narração e autoria, a partir da qual muitos veem em Brás Cubas um *alter ego* de Machado, por exemplo (Proença, s/n, p. 2).

Ainda no que tange a carreira de Machado de Assis na literatura, Eduardo de Assis Duarte (2020), no livro *Machado de Assis afrodescendente*, disserta que Machado nunca se eximiu em seus textos de tratar sobre as questões dos negros, tão pouco, do sofrimento deles desde a escravidão. O autor segue dizendo que é leviano não veicular a imagem de Machado de Assis com a luta antirracista da época.

Ainda sobre questão da identidade na literatura, outro autor que, na maioria das vezes, é retratado como branco é Mário de Andrade, que pouco falava de sua cor ou descendência, mas sabe-se que ele herdara o tom mulato¹ de seus avós maternas².

¹ Este termo foi usado de acordo com as concepções teóricas de Grillo (2015).

² “Sabe-se que o avô materno, Joaquim de Almeida Leite Moraes, de família brasileira antiga estabelecida em Porto Feliz, quando estudante de Direito em São Paulo, casa-se, em 1855, com a moça mulata que ele engravidara, Ana Francisca de Andrade, filha de sua lavadeira. A prima de Ana Francisca, Manuela Augusta de Andrade, que se envolvera com outro estudante, Manuel Veloso, pusera no mundo, no mesmo ano, sem casamento, Carlos Augusto.

Joaquim de Almeida, advogado, jornalista e político, acolhe, na sua amizade, o filho da prima de sua mulher, jovem que, em 1880, trabalha com ele, no diário de sua propriedade, *O Constituinte*. Autodidata, Carlos Augusto de Andrade fora tipógrafo e, como jornalista, estivera no *Diário de São Paulo*, assim como na *Folha da Tarde*. Em 1881, ao ser nomeado presidente da Província de Goiás, Leite Moraes convida-o para secretário particular ou “oficial de gabinete”, levando-o em sua missão. Regressando a São Paulo no ano seguinte, torna-se lente da Faculdade de Direito e em 1883 publica o livro *Apontamentos de viagem*³⁶. Carlos Augusto

Ainda que o Mário de Andrade tenha feito poucas declarações em relação à sua cor, é preciso lembrar ainda que ele viveu num momento de racismo científico e de branqueamento como política no país; a cor, possivelmente, pesa ao poeta - que participa de uma elite intelectual branca. Pesa-lhe, é provável, como à grande maioria dos negros brasileiros da época. Importa que se, de fato, ele evitou tratar do tema no âmbito individual, por outro lado, a presença do negro é acentuada em sua criação literária e em seus estudos etnográficos (Grillo, 2015, p. 31-32).

Apesar de evitar falar publicamente sobre sua miscigenação, Mário de Andrade buscou em suas pesquisas resgatar a história e cultura dos povos africanos, pois

[...] na época de Mário de Andrade o racismo era discutido e combatido por intelectuais brancos, negros e mulatos, sem que, de forma prática, fosse desacreditado por uma nação que se diz mestiça. O racismo fortalece o processo de exclusão de negros e mulatos do projeto arquitetônico das grandes cidades [...] (Camargo, 2018, p.14).

Oswaldo Camargo (2018) apresenta diversas informações que colaboram para o entendimento da descendência de Mário de Andrade, ao afirmar que o escritor modernista

sempre se importou com os indícios de preto em sua pessoa. E motivos havia. Comentava-se que só ele na família era dono desses traços que apontavam presença negra, sobretudo nos lábios. E até, por vezes, que seria filho adotivo, tamanha a dessemelhança entre ele e os irmãos (Camargo, 2018, p. 46).

. Apesar de não falar do negro de forma individual, Mário o fez de forma coletiva, captando em seus estudos as “facetas do preconceito racial no Brasil para entender melhor o próprio lugar que ocupava na sociedade a que pertencia (Camargo, 2018, p. 13). Deste modo, a compreensão de si a partir do coletivo é uma das “armas” de enfrentamento do racismo, e, principalmente, do

distancia-se do jornalismo; em 1882 abre a *Casa Andrade, Irmão & Cia.*, tipografia e papelaria, casando-se em 1887 com Maria Luísa, a segunda filha do amigo. Em 1891, com a mulher, a mãe e o filho Carlos, muda-se para Santos, para ganhar a vida como guarda-livros do irmão do sogro, exportador de café. Retorna, porém a São Paulo com a família e em 9 de outubro de 1993 nasce Mário Raul” (Grillo, 2015, p. 30).

reconhecimento da identidade negra, que permeia a maioria da população brasileira.

Essa coletividade inspira a tomada de consciência e ideologia apregoada pelo Movimento da Negritude, que provavelmente surgira nos Estados Unidos, passou pelas Antilhas e, em seguida, atingiu a Europa, chegando à França, onde adquiriu corpo e foi sistematizado. Depois, o movimento expandiu-se por toda a África negra e as Américas (inclusive o Brasil), tendo sua mensagem, assim, alcançado os negros da diáspora (Domingues, 2005).

Assim, o Movimento da Negritude torna-se um movimento político-social, “porque negava os valores culturais do opressor branco, seja porque despertava no negro altivez e orgulho racial” (Domingues, 2005, p. 201).

Escritores negros como Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Leon Damas, Abdias do Nascimento e Oliveira Silveira, entre tantos outros, puderam, enfim, assumir-se e tomar, para si, a escrita, recontando suas narrativas. Portanto, se busca a construção de uma voz, que deseja ser negra e que vai ao reencontro de sua ancestralidade, reafirmando, assim, a sua identidade de SER e SUJEITO negro.

Observe o poema “Sou”, reunido na obra poética *Pêlo Negro: poemas afro-gaúchos*, escrito pelo poeta afro-gaúcho Oliveira Silveira:

Sou a palavra cacimba
prá sede de todo mundo
e tenho assim minha alma:
água limpa e céu no fundo.

Já fui remo, fui enxada
e pedra de construção;
trilho de estrada-de-ferro,
lavoura, semente, grão.

Já fui a palavra canga,
sou hoje a palavra basta.
E vou refugando a manga
num atropelo de aspa.

Meu canto é faca de charque
voltada contra o feitor,
dizendo que minha carne
não é de nenhum senhor.

Sou o samba das escolas
em todos os carnavais.

Sou o samba da cidade
e lá dos confins rurais.
Sou quicumbi e maçambique
no compasso do tambor.
Sou um toque de batuque
em casa gege-nagô.

Sou bombacha de santo,
sou o churrasco de Ogum.
Entre os filhos desta terra
naturalmente sou um.

Sou o trabalho e a luta,
suor e sangue de quem
nas entranhas desta terra
nutre raízes também.

(Silveira, 1977, p. 10)

O poema de Silveira reafirma tudo que foi dito anteriormente, uma vez que o eu poético se assume e quer ser negro, pois

A literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para o outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas, invenções literárias. É um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas e invenções literárias. É um movimento, um devir, sentindo de que se forma e transforma. Aos poucos por *dentro* e por *fora* da literatura brasileira, surge a literatura negra, como um todo com perfil próprio, um sistema significativo (Ianni, 1988, p. 91).

Eis, portanto, um discurso assumidamente em primeira pessoa, em que o eu-lírico posiciona-se e assume sua identidade de sujeito negro, na busca por uma ancestralidade africana e a perpetuação de uma Literatura de Autoria Negra, que deseja ser ouvida e, principalmente, estar no mercado editorial, a fim de ser “consumida” pelo público leitor. Para isso, é fundamental o trabalho da crítica literária, pois ela constrói a ponte entre escritor e leitor.

1.2 O eu-enunciador negro: a voz poética do “Outro” passa ser a voz do “Eu”³

³ Muitos trechos expostos neste subcapítulo advêm de nossa pesquisa desenvolvida no mestrado, intitulada *As vivências do batuque na poesia ancestral de Oliveira Silveira: a busca por uma identidade afro-brasileira*, defendida em 2013, na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Retomamo-la aqui em busca de avançar e compreender a obra de Edimilson de Almeida Pereira, objeto desta pesquisa de doutoramento.

A escritura negra não visa somente resgatar a história e dar visibilidade às produções afrodescendentes, mas recuperar a identidade desse sujeito, (re)construindo sua ascendência africana. Para que se pudesse entendê-la, fez-se necessário que a crítica literária se debruçasse sobre a escrita negra, com enfoque na temática e, principalmente, na personagem negra, que deve ter o *status* de sujeito na literatura. Além disso, volta-se para a escrita poética que apresenta um eu-lírico que se quer negro e que se inscreve em primeira pessoa, marcando sua identidade afrodescendente:

Esse *eu-lírico* em busca de uma identidade negra instaura um novo discurso - uma *semântica* do *protesto* - ao inverter um esquema onde ele era o Outro: aquele de quem se condoíam ou a quem criticavam. Passando de *outro* a *eu*, o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse *eu* representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração (Bernd, 1988, p. 50, grifos no original).

Nazareth Fonseca (2006) divide a literatura negra em duas vertentes: de um lado, os textos de cunho político, a denunciar os preconceitos e a exclusão sofrida pelos negros e um eu-lírico que se assume como negro; por outro lado, têm-se os textos que procuram reconstruir, por meio da literatura, o legado deixado por negras e negros africanos.

Vale salientar que, a partir das reflexões de Fonseca (2006), a literatura é um espaço para as denúncias, de forma que é responsável pela recuperação das vozes que foram silenciadas, pois, assim, os afrodescendentes teriam alcançado “o espaço da letra, do texto literário enfim” (Fonseca, 2006, p. 1).

Ao alcançar esse espaço, entende-se a literatura como um lugar pluricultural, no qual a diversidade se apresentará através das palavras, assim,

A identidade da poesia negra brasileira é dada principalmente pela intenção que contém de recriar e de reconstruir um mundo que seja diferente do mundo dos brancos. [...] Se a literatura é um instrumento privilegiado para atingirmos a melhor compreensão de nós mesmos e dos outros, ela só realizará esta sua destinação se usar como matéria-prima a vivência fundamental de cada um que, no caso do negro, se traduz pela experiência essencial de ser negro em um mundo de brancos (Bernd, 1988, p. 87).

A literatura negra é produzida de dentro para fora, agregando elementos externos que, nos escritos, tornam-se internos. Segundo Antonio Candido (2006, p. 13, grifo do autor), “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. Logo, a literatura de autoria negra se baseia no estrato social para compor sua escrita, apoiando-se na história e cultura de um povo que, durante séculos, teve o seu direito de existir negado.

Além disso, na literatura de autoria negra, a vivência é fator crucial para os escritos, sendo as experiências vividas pelo poeta fonte de inspiração, em que forjaram seus textos.

[Conceição de Evaristo, por exemplo,] assume escrevivências no lugar de autobiografia. Para ela, tal termo define melhor sua escritura. Escritura que reflete aquilo que ela é, o que pensa, por que ou quem luta. Escritura que não tem a intenção de ser neutra, denúncia que não tem intenção de ser implícitas, palavras trabalhadas, escolhidas, escritas para incomodar, mexer, transformar. [...] A escrevivência lhe permite falar de si indiretamente e sem se nomear, ou seja, está explícito o comprometimento, mas o pacto não é realizado (Ferreira, 2013, p. 48-49).

Apesar de esta literatura existir e se fazer presente no cotidiano das pessoas, a crítica literária não se voltou para a produção literária das chamadas minorias. Como afirmam Célia Santos e Vera Wielewcki (2009, p. 337), “atravessamos um longo período de silêncio, durante o qual os escritores brasileiros não se incomodaram com a realidade das chamadas minorias. Pelo menos, não no que tange à sua produção literária”. Para que esse período de silêncio fosse rompido, fez-se necessária uma crítica literária que se debruçasse sobre a literatura de autoria negra, tratando-a em suas especificidades, em que se enfoca o produtor e o receptor negro e negra, desde suas primeiras manifestações até o presente momento.

É importante citar críticos literários que se debruçaram a estudar a cultura de matriz africana, bem como a reafirmação da identidade negra brasileira, como é o caso dos críticos contemporâneos Eduardo de Assis Duarte (2006), Benedita Gouveia Damasceno (1988), Zilá Bernd (1988), Domício Proença Filho (2004), Jean-Yves Mérian (2008), Edimilson de Almeida Pereira (2010), entre outros,

que pesquisam a literatura negra numa perspectiva histórica, social, cultural e literária.

Com a crítica se voltando para a escrita de autoria negra, essa literatura sai do terreno da marginalidade, efetivando-se nos meios acadêmicos, em que é reconhecida, descentralizando o cânone, seja pela linguagem ou pela temática. É preciso, portanto, entender o lugar que o discurso literário negro ocupa na literatura brasileira.

Silviano Santiago afirma que “o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (Santiago, 2000, p. 23). Da mesma forma, a literatura de autoria negra se baseia no que já está escrito, mas ressignifica essa escrita, dando-lhe significado e características próprias desta manifestação. Assim, a escrita não é inocente e jamais poderia ser, pois é por ela que se demarca o lugar do indivíduo na literatura.

Ademais, a literatura de autoria negra ocupa um lugar significativo dentro da literatura brasileira, pois representa uma coletividade silenciada que, ao escrever, manifesta-se contra uma literatura estabelecida, criando, assim, uma nova forma de escrita e de posicionamento dentro do mundo, nos quais se verifica a antropofagia da literatura de autoria negra em relação à literatura canônica, visto que, a primeira adquiriu características e modos próprios.

Concomitante ao Modernismo brasileiro, o movimento poético da Negritude surge, pois ambas as manifestações têm pontos em comum, ao romper com a tradição literária, quando inauguram um novo modo de olhar para a literatura e para as artes em geral. Assim,

[o]s poetas da Negritude pregavam o redescobrimto da África e os modernistas brasileiros pregavam o redescobrimto do Brasil. Ambos defenderam a inclusão na poesia de ritmos e da vida quotidiana, a revelação da poesia em torno dos temas rejeitados pelo consenso dos séculos. Ambos procuravam o aproveitamento das tradições positivas e, acima de tudo, ambos se outorgavam uma missão renovadora de criação da beleza e contribuição para a harmonia universal (Damasceno, 1988, p. 62).

Afinal, a liberdade literária proporcionou a afirmação tanto da escrita negra quanto do negro como sujeito, rompendo com os estereótipos, reconstruindo os símbolos, recontando a história de outro ponto de vista; enfim, fundando um novo modo de escrever de que, desta forma, surgiu a literatura de autoria negra.

Tempos depois, o ano de 1978 ficou conhecido como o “Ano do Ouro”, pois foi decisivo para a literatura de autoria negra e para os afro-brasileiros, por conta da publicação da obra *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado*, de Abdias do Nascimento. No mesmo ano, inicia-se a publicação, em São Paulo, dos *Cadernos Negros*, em que são publicados poesias e contos afro-brasileiros.

Em relação à publicação de *Os Cadernos Negros*, é necessário ressaltar que, por meio dela, foi afirmada a produção dos escritores afro-brasileiros no cenário literário, transformando o negro em sujeito de uma escrita. Já em 1980, também em São Paulo, fundou-se o grupo *Quilombhoje: espírito de quilombo nos dias de hoje*, que teve por objetivo “incentivar o hábito da leitura e promover a difusão de conhecimentos e informações, bem como desenvolver e incentivar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e cultura negra.” (Quilombhoje, 2013).

Então, a publicação dos *Cadernos Negros*, com poesias e contos, demonstrou que a escrita negra começou a conquistar um espaço significativo na literatura, questionando o cânone literário e, principalmente, apresentando os negros e negras como personagens e escritores (as):

No campo estético ou enquanto forma de resistência cultural, os *Cadernos* têm tido importância inegável e, proporcionando oportunidade para o exercício de criação literária diferenciada, possibilita que os descendentes de africanos passem de objeto a sujeito da escrita, enriquecendo ainda a discussão a respeito da questão racial. [...] O público leitor de *Cadernos* é heterogêneo, sendo constituído, majoritariamente, por pessoas da comunidade afro-brasileira, especialmente universitários, professores e profissionais liberais. Mas também há leitores comuns e intelectuais pertencentes a outros segmentos étnicos da população. Os *Cadernos* atendem uma demanda por um tipo de literatura não oferecida pelo mercado editorial. O seu nome tornou-se uma marca cujo alcance vai além dos limites de distribuição e venda dos livros (Quilombhoje, 2013).

Na literatura de autoria negra, é o negro quem conta a história sobre a ótica dos explorados, rememora a África, berço da humanidade, a luta dos negros pelo reconhecimento, a busca pelo local de pertencimento e, principalmente, a reafirmação de sua identidade de sujeito negro.

Grande parte dos negros e negras brasileiros desconhecem suas origens, devido ao processo de miscigenação, inerente à formação da sociedade brasileira. Esse fato é um dos motivos que faz com que os descendentes optem pelo afastamento das suas origens. Por outro lado, os mestiços, por terem a pele mais clara, tendem a “esconder” suas raízes negras, para não enfrentar a discriminação racial que ainda insiste em se mascarar.

Por isso, é importante uma literatura que tenha uma temática negra, em que o eu-enunciador afirme-se como tal, tecendo a representatividade fundamental para uma afirmação identitária negra. Para que esta representação se fixe, a literatura de autoria negra acolhe, em si, ritmos, uma linguagem propriamente negra, uma memória e religiosidade africana, que se transporta para vozes coletivas. Portanto, a literatura afro-brasileira possui seu próprio código linguístico, pois

A poesia negra no Brasil se distingue também pela acolhida dos ritmos negros: ritmos do batuque, de samba, de música de candomblé, que tiveram entrada na poesia brasileira pela aceitação de todos os ritmos, como pregavam os modernistas. A linguagem tem um papel importante, na caracterização da poesia negra brasileira. Um vocabulário novo, rico, sugestivo, e a construção de frases representativas da população negra ou da população influenciada pelo negro, passaram a ser usados na poética desses autores, principalmente na expressão da prática da magia e dos sentimentos de religiosidade dessa população (Damasceno, 1988, p. 67).

Ainda, segundo Damasceno (1988, p. 69), as características da literatura negra são:

- A) A procura e/ou afirmação da identidade negra;
- B) A ausência de um código de cor básico e obrigatório;
- C) O uso de temas da vida e da população negra resultante de vivências próprias ou de estudos e observações conscientes;
- D) A reprodução dos ritmos negros;
- E) A introdução na poesia de termos e palavras do vocabulário afro-brasileiro;
- F) A transformação e a reabilitação semântica da linguagem.

Podem-se observar essas características no poema “Tempo Presente”, de Edimilson de Almeida Pereira (2003, 153):

Os negros de Serro
e Diamantina
estão conluiados.

Largaram as minas
por compromisso
também os roçados.

Há palavras
como silêncio
pelas esquinas.

Os ricos de soslaio
espiam das sacadas.
dizem vem reforço

Da guarda nacional
para fazer sem efeito
o que não morre de fato.

Esse levante de mito.

O segredo
anda como rio
escrito nas portas.

O que tenho lido
são grandes ideias
de quebras até a rima

Vão mudar o regime
pai da miséria.
Erguer a cabeça acima

da coroa sem nome.
Fazer novo direito
para o direito de todos.

Vão iludir as lavras
ficar nos passeios
olhando a vida.
Vão dizer pudera
nosso sangue é nosso.
Os negros do Serro

e Diamantina
estão conluiados.
Que vocabulário

deixaram para uso
não à tirania
viva Rainha de Congo.
A santa seu rosário.

Outra característica da literatura de autoria negra, além das supracitadas, é o relato autobiográfico, por ser uma literatura com marcas memorialísticas, baseada nas vivências do escritor, nas agruras sofridas por si e pelos outros. É uma literatura construída coletivamente, reunindo todas as vozes silenciadas, que busca reacender a identidade deste sujeito como negro.

Deste modo, a literatura negra é “a representatividade do negro na sociedade brasileira” (Mériam, 2008, p. 60), numa escrita produzida de dentro para fora, que atinge todas as camadas da sociedade, a fim de gerar uma equiparação social, através do tecido textual, do mundo das letras que liberta aquele que lê e reativa seu processo identitário de sujeito negro.

1.3 A literatura de autoria negra hoje

“Autoria negra existe e não é de hoje”

Conceição Evaristo (2017)

Conforme explanado anteriormente, a escrita produzida por negros percorreu um longo caminho até ganhar o *status quo* de Literatura e, assim, estabelecer-se no cenário literário nacional e mundial. Para que isso ocorresse foi preciso que uma tomada de consciência e uma reafirmação da identidade do sujeito negro, ou seja, escrever como negro, colocar a si e aos outros como centro de uma escritura, buscando o reencontro com suas raízes.

Deste modo, foi necessário romper e ocupar o espaço do cânone literário, isto é, para ser ouvido, o negro precisava não só escrever, mas se colocar dentro desta escrita; assim, é iminente a presença de um eu-enunciador⁴ que não é só negro, mas se quer negro e assume sua identidade dentro e fora da literatura.

Como afirma Conceição Evaristo, a autoria negra sempre existiu não só na Literatura, mas nas artes de modo geral, a partir dos exemplos já mencionados. Contudo, a invisibilidade e anonimato desta autoria contribuíram de forma significativa para sua negação, fomentando o preconceito literário e a marginalização das produções negras.

Confirma-se, então, que as pesquisas de Mário de Andrade sobre as culturas de matrizes africanas colaboraram para a inserção das produções artísticas e literárias das chamadas minorias, sobretudo, do negro. Este rompimento com as tradições passadistas foi fundamental, um divisor de águas para a escrita de autoria negra, pois há “a (re)conquista da posição de sujeito da enunciação, fato que viabiliza a reescritura da História do ponto de vista negro” (Bernd, 1988, p. 77).

⁴ Utilizaremos a expressão “eu-enunciador” no lugar de “eu-lírico”, pois concordamos com a tese desenvolvida por Benedita Gouveia Damasceno, em *Poesia Negra no Modernismo Brasileiro* de 1988, que o eu-enunciador é um “divisor de águas” para a Literatura Negra, pois, o negro é escritor e personagem desta literatura.

Assim, esta ruptura marca o trânsito do escritor negro “da alienação à conscientização” (Bernd, 1988, p. 77) e esta conscientização está intimamente ligada ao coletivo, uma vez que

Vemos aflorar no tecido poético um *eu-que-se-quer-negro*, evidenciando uma ruptura com uma ordenação anterior que condenava o negro a ocupar a posição de objeto ou, melhor, daquele de quem se fala. Hoje ele quer ser aquele que fala (Bernd, 1988, p. 77).

Essa fusão entre os “eus” cria-se um eu coletivo, uma identidade comunitária que alicerça a construção identitária de um povo e, conseqüentemente, o retorno à Mãe África. Apesar disso, esse espírito coletivo faz com que

A mobilização das massas, quando se efetua por ocasião da guerra de libertação, introduz em cada consciência a noção de causa comum, de destino nacional, de história coletiva. [...] a construção da nação, vê-se facilitada pela existência dessa argamassa preparada em meio ao sangue e à cólera (Fanon, 1968, p. 73).

De acordo com Fanon (1968), a literatura de autoria negra trouxe esse ideal de coletividade, bem como uma “noção de causa comum”, ao compreender a importância da literatura no constructo de uma voz assumidamente negra, que se desenvolveu em meio a um caos nacional: social e identitário. Assim,

A produção literária de escritores negros, particularmente, apresenta-se, segundo entendemos, como uma possibilidade de contribuição nos processos de discussão e desvelamento de mecanismos que orientam as relações e as contradições sociais contemporâneas e as tensões dali decorrentes no que se refere especialmente às confrontações raciais (Sarteschi, 2019, p. 285).

Para compreender as singularidades da autoria negra é preciso entender o conceito de autoria. Pois bem, a autoria é uma espécie de assinatura que o escritor dá ao seu texto afirmando sua identidade não só como a entidade escritor, mas também como pessoa, deste modo, a concretização da autoria se fundamenta e se (re)constrói.

Sobre a questão da autoria negra, Ana Rita Santiago, em “Literaturas de autoria negra: um canto de resistência à afrodescendência”, disserta que:

A literatura negra caracteriza-se por figurar, entre outros aspectos, a afirmação de identidades negras; o foco discursivo com temas da vida e da população negra; e a ficcionalização e a poetização de repertórios culturais negros na história do Brasil, mas também no tempo presente. Assim, a textualidade de escritores (as) negros (as), pautada na experiência, individual e coletiva, de tornar-se negro (a) na sociedade brasileira, implica em cantar a afrodescendência, a resistência negra, mas também perfilhar os entraves e dilemas das relações sociais e, acima de tudo, étnico-raciais estabelecidos pelo racismo. Alude, inclusive, problematizá-los, subjetivamente, forjando agenciamentos de formas e expressões literárias que acrescentem outras significações ao ser negro (a) e, por conseguinte, à afrodescendência no Brasil (Santiago, 2020, p. 216).

É importante destacar o ato de tornar-se negro a partir desse espírito de coletividade que invade a literatura, fazendo com que o ato de escrever, transforma-se em um ato político e de posicionamento social e étnico, visando, assim, a quebra da hegemonia dentro da literatura.

Pensar a escrita com base na autoria é fundamental para a reorganização da literatura, como espaço de resistência e liberdade, rompendo com o silêncio imposto por séculos, assim, aqueles que antes não tinham voz, hoje além da possibilidade de escuta, são sujeitos de uma escritura.

Segundo Eduardo de Assis Duarte (2013), há outro lado do negro dentro da literatura, o da voz autoral que se faz presente, entendendo-a como “processo e devir”, como se constata no fragmento abaixo:

Em rápidas considerações, pode-se afirmar que tal produção encontra sua especificidade na conjunção de alguns elementos que lhe são próprios. Quando acrescentado ao texto do escritor negro brasileiro, o suplemento “afro” ganha densidade crítica a partir da existência de um ponto de vista específico a conduzir a abordagem do sujeito negro, seja na poesia ou na ficção. Tal perspectiva permite elaborar o tema de modo distinto daquele predominante na literatura brasileira canônica. Muitos consideram que esta identificação entre sujeito e objeto nasce do existir que leva ao ser negro (Duarte, 2013, p. 149).

Ainda, segundo Duarte (2013, p. 149),

Os traços de *negrícia* ou *negrura* do texto seriam oriundos do que a escritora Conceição Evaristo chama de “escrevivência”, ou seja, a experiência como mote e motor da produção literária. Daí o projeto de trabalhar por uma linguagem que subverta imagens e sentidos cristalizados pelo imaginário social oriundo dos valores brancos dominantes. É uma escrita que, de formas distintas, busca se dizer negra, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto,

revela a utopia de formar um público leitor negro. A articulação desses cinco elementos— autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público— configura, a nosso ver, a existência do texto afro-brasileiro.

Confirmando a tese de Duarte (2013), entende-se que a literatura de autoria negra se cerca de cinco elementos fundamentais e estruturantes, que são: a autoria, a temática, o ponto de vista, a linguagem e o público. Sendo assim, a junção desses elementos é que efetivam a Literatura Negra e suas particularidades.

Para Nazareth Fonseca (2014, p. 4), a autoria negra consiste em:

Assumir-se negro, em qualquer um dos sentidos, significava ter consciência de que se estaria esvaziando o termo “negro” de significados produzidos por um processo perverso de exploração que manteve os africanos escravizados e os seus descendentes em estado de servidão durante séculos. A cor negra transforma-se em emblema da luta contra os estereótipos negativos que circulam nos espaços herdeiros da escravidão e marca uma vertente literária que explorará as “forças eruptivas da emoção e sua relação com a natureza”, bem como o “o fio rubro do sangue e da razão”, com o qual a criação literária tecerá tendências significativas.

Para finalizar a compreensão da autoria negra, rememoramos a reflexão de Cuti, presente em *Cadernos Negros*, quando disse que:

a literatura negra não é só uma questão de pele, é uma questão de mergulhar em determinados sentimentos de nacionalidade enraizados na própria história do Africano no Brasil e sua descendência, trazendo um lado do Brasil que é camuflado. (Cuti, 2004, p. 6).

Diante do exposto, chega-se ao entendimento que a literatura de autoria negra é um produto da coletividade, que resgata a história dos africanos escravizados e ex-escravizados, bem como de seus descendentes. Esta busca pela ancestralidade e resgate são fundamentais para a construção de uma voz negra dentro da literatura. Observa-se os fatores supracitados no poema “Banzo em Flashback”, do autor afro-gaúcho Oliveira Silveira (1981, p. 05)

Amargo tempo de raízes
arrancadas,
dorado tempo de placenta
Violada,
estranho tempo de bebês
mimados:
navio nosso berço
e o maro nos embalava.

Caribe canaviais,
Mississipi algodoads:
tempo branco de algodão,
tempo escuro de mão.

Amargo açúcar doe engenhos,
turvo ouro das minas
extraído por mãos turvas
- é por isso Ouro Preto-
sangria das charqueadas,
cicuta dos cafezais:
nossas mãos e braços máquina
e as costas, carretão
ou rochedo de músculo e carne
onde estalam as vagas do látigo.

Banzo em flashback...
Volto atrás e descubro:
Dessalines,
Louverture e descubro:
Palmares e Zumbi,
Heroísmo de lá
e daqui,
séculos de quilombos,
bravas rebeliões,
negro-fera, sem jaula,
solto na rua, livre pelo mato,
astucioso e feroz!

Banzo em flashback...
nuvem que se dissipa,
abro os olhos,
luta me esperando,
volto a mim.

O título do poema de Oliveira Silveira apresenta a palavra “banzo”, que, de acordo com Nei Lopes, em *Novo Dicionário Banto do Brasil*, significa “Nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil; triste, abatido, pensativo. Do quicongo *mbanzu*, pensamento, lembrança. Do quimbundo *mbonzo*, saudade, paixão, mágoa” (Lopes, 2003, p. 39).

O eu-enunciador rememora os tempos de travessia do Atlântico, na qual negros africanos vieram na condição de escravizados. Essa volta ao passado, em flashback, traça uma ligação entre passado e presente, já que o poema se inicia com um verbo no presente, “amargo”, entende-se que esse eu-enunciador toma para si o sofrimento de seus antepassados.

Ao colocar o eu-enunciador em primeira pessoa, Oliveira demarca uma poética que não é só escrita por mãos negras, mas que se quer negra. O poema

é um relato histórico dos tempos de escravidão, as imagens construídas retratam o mundo durante e pós-abolição, essa fusão entre presente e passado é fundamental para se entender as relações estabelecidas entre negros e brancos no mundo, mas principalmente no Brasil.

A penúltima estrofe rompe com as demais, na medida em que esse eu-enunciador estabelece uma relação com sua história, ao rememorar heróis negros que foram fundamentais no processo de independência de países colônias e, pela abolição dos escravos.

Essa retomada é um dos elementos que solidificam a poesia de autoria negra, a busca por representativa, por uma identidade que fora usurpada, mas que agora estampa e reconstrói a literatura, sob o mote de suas vivências, que, com maestria, Conceição Evaristo nos trouxe, a “escrevivência”.

Não há como falar em autoria negra sem perpassar por todo o processo de silenciamento e negação a que foram submetidos os escritos (as) negros (as) do passado, sabemos que um longo período foi percorrido, que foi preciso muita luta, sangue derramado e palavras para que a literatura de autoria negra estivesse não só na academia, mas principalmente nas mãos do leitor.

A poesia pós década de 30 passa a contemplar os escritos de autorias étnicas, sexuais e de gêneros, assim, entende-se quão importante foi este caminhar para a escrita de autoria negra e seus desfechos para a contemporaneidade.

Há de se reforçar que a poesia é um gênero muito antigo e democrático, pois consegue transitar no espaço/tempo de si mesma, perpassa momentos históricos, recria e transforma a realidade daquele que a lê. A atemporalidade da poesia torna-a uma fonte de pesquisa sobre contexto histórico em que foi produzida, observe o poema “Haiti”, de Oliveira Silveira (1977, p. 10)

Grande teu passado,
Célebre na história
E que alto grito liberto
Até hoje movendo nossos braços
Num gesto altivo de lança em riste!

Haiti,
Sagrado no culto vodu,
Heroico em Dessalines,
Soberbo em Toussaint-Louverture,

“o primeiro dos negros”, Haiti!

Haiti,
 Meu verso quisera ser
 Ponta de lança e guizo de serpente
 Para expressar-te a ti!

Observa-se que o eu-enunciador do poema faz um resgate histórico sobre uma figura muito importante para os negros, principalmente nas Antilhas, onde houve a primeira independência proclamada por homens e mulheres negras, o Haiti. Rememorar o grande e singular líder haitiano Toussaint-Louverture é primordial para o entendimento da história do Haiti, enquanto nação, que se opôs duramente contra a França, seu colonizador. Este exemplo reforça a ideia de que literatura e história coexistem.

Deste modo, o gênero lírico colaborou, de maneira efetiva, na disseminação de textos em que a autoria negra se revelava e ocupar este espaço foi uma forma de resistência e ideal coletivo de um grupo que viu sua história ser apagada e seus deuses e culturas demonizados.

É preciso ressaltar que a Semana de 22 não foi uma deusa poderosa que solucionou todos os problemas de exclusão social dentro da literatura, pois ainda se via uma cultura muito elitizada, na qual o homem branco detinha o poder de escrita e o espaço para tal.

Entretanto, não se pode negar que a Semana rompeu com padrões não só sociais, mas também estéticos, pois o enunciador e o enunciatário agora são outros, estes puderam exercitar o poder de escrita e leitura, respectivamente; e sem precisar esconder suas identidades, tanto de autor, quanto de persona. Assim, esta liberdade ocasionou uma tomada de consciência do sujeito negro, que não se quer objeto de escrita, mas sim detentor dela.

Refletindo e caminhando no espaço-tempo da literatura e revisando o conceito da palavra “grupo”, há de se destacar um: “Quilombhoje”, pois sua consciência coletiva reverbera desde a década de 80. Este grupo já fora citado anteriormente, e é um dos grandes responsáveis pela disseminação da literatura escrita por mãos negras; especialmente do gênero poético. Assim, entende-se, que a dimensão do Grupo é genuína, fazendo tiragens que “recrutam” não só leitores, como também escritores, deste modo, eles são responsáveis por fundar

os “Cadernos Negros”, este movimento literário publica anualmente livros de poesia e conto, no qual todos os escritores (as) e/ou poetas são negros e negras.

Quando o autor que se exprime é um sujeito negro, o texto se impõe a partir daquilo que se vivencia como sujeito negro na história, destacando-se aí a necessidade de se atualizar uma gama de discursos que a diáspora, a escravidão e a violência impediram de germinar. Nesse sentido, a literatura negra é, simultaneamente, elaboração textual, práxis ideológica, mobilização política e instrumento privilegiado- porque crítico- de enfrentamento de questões que extrapolam a literatura para alcançar os domínios da ação sócio-político. No que diz respeito à geração do texto como lugar de reflexão acerca da experiência do sujeito negro, essa vertente literária se dá a ver, portanto, como uma literatura de fundação. Tal como ocorre em outras literaturas de fundação, também a literatura negra brasileira se explicita o fazer literário como uma resposta específica de um grupo a circunstâncias histórico-sociais marcadas, em geral, pelo embate entre diferentes segmentos da sociedade. Daí a tensão que envolve essa modalidade de literatura, que tanto pode ser a da “causa negra” como a de outras causas ou tendências, tais como aquelas que pretendem ressaltar os traços caracterizadores da nacionalidade ou do gênero (Pereira, 2010, p. 330-331).

Ainda, segundo Pereira (2010, p. 331),

A literatura negra afirma uma determinada linha discursiva, por outro, seria interessante considerá-la como um estímulo para apreendemos outras linhas de criação divergentes dela. Nesse sentido, é válido considerar que a atuação dos poetas afro-brasileiros, assim como a de outros autores brasileiros, está relacionada aos debates acerca da articulação da literatura brasileira como um todo. Isso se torna importante na medida em que se leva em conta o fato de que a configuração de uma literatura brasileira só se efetiva mediante a ultrapassagem do cânone que a estabeleceu como escrita, erudita, com referenciais eurocêntricos. Se a literatura brasileira for pensada a partir da diversidade de textualidades que a atravessam, incluindo-se aí as práticas orais, podemos nos deixar seduzir pela ideia de que - como sugerem Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant referindo-se às Antilhas (*Lettres créoles* (1999)- no grito emitido pelo negros escravos nas minas e nos canaviais já se movera a célula de uma textualidade intrínseca à própria literatura brasileira, da qual participam também as textualidades de nossas populações indígenas tanto quanto a de nossos cultores da literatura escrita.

Portanto, entende-se, que o Grupo Quilombhoje está para além da literatura, é um organismo político, em que o seu compromisso é de “colocar a literatura a serviço da crítica a essa mesma ordem social” (Pereira, 2010, p. 332). Assim, podemos considerar que o Grupo deu continuidade ao projeto estético-

literário negro, que se iniciou no século XVIII com Domingos Caldas Barbosa, já citado aqui.

Outro grupo muito importante é o Teatro Experimental do Negro (TEN) com Abdias do Nascimento, que buscou (re)construir a escrita negra, em que as personagens são negras e donas de suas narrativas, abolindo as chamadas *black face*. Em seus escritos, Abdias Nascimento apresenta toda a dualidade do ser humano, agregando assim, essência ao ser.

Não obstante, o modelo cunhado por Abdias Nascimento e sua trupe foi imitado por outros, por exemplo, o Bando de Teatro Olodum, nascido em Salvador- BA. Esse e outros exemplos são a reafirmação de uma escrita negra, que preza ações coletivas, em busca de unificar grupos sociais e dar a eles a consciência necessária para enfrentar as adversidades e serem quem quiserem, e isto é realizado através do texto literário e nas mais variadas formas.

A contemporaneidade colaborou significativamente para a disseminação da poética negra, escrita contundente, que penetra nas entranhas da Literatura Brasileira, e ao fazer isto demonstram que beberam nos ideais do Movimento Antropofágico, criado por Mário de Andrade. É interessante observar que o ato de deglutir a realidade social e cultural foi fundamental para a (re)criação da mesma, a partir do “texto criativo africano” (Pereira, 2010, p. 361), no qual há um diálogo com diversas fontes estéticas, que “sintonizam o sujeito com seu grupo e lhe permitem abrir-se para o diálogo com outras realidades culturais (Pereira, 2010, p. 358).

Assim, emaranhar-se na construção de um projeto estético-literário não foi e ainda não é uma tarefa fácil, pois encarar o espaço literário enquanto espaço político-social vai muito além das letras, é incumbir o sujeito de guiar o rumo de sua vida, e por isso, entende-se que o processo de afirmação identitário foi a mola propulsora para a escrita negra.

O “descobrimento” da arte africana, principalmente pelos movimentos vanguardistas do século XX, foi fundamental para a construção de uma arte afro-americana e afro-brasileira, na qual apresenta o negro inserido na diáspora africana, sobretudo, na Literatura a partir de 1920, onde há o surgimento de diversos movimentos que colaboraram para a estruturação da escrita negra, são

eles: a *Poesia Negra* em Cuba, o *Modernismo* brasileiro, o *Negrismo* das Antilhas, a *Négritude* africana, a *Harlem Renaissance* nos Estados Unidos ou *Black Renaissance*, o grupo brasileiro *Quilombhoje* (Agustoni, 2013). Toda essa estruturação acontece fora e dentro da literatura como um processo de descobrimento não só da cultura africana, mas também da diáspora e como esses dois fenômenos constroem a cultura brasileira, que culmina na escrita produzida por e para negros.

2. Danças dramáticas: as pesquisas de Mário de Andrade e de Edimilson de Almeida Pereira acerca das Congadas

Neste capítulo discorreremos sobre a importância das pesquisas de Mário de Andrade e de Edimilson de Almeida Pereira sobre as Congadas, em especial, como elas são organizadas, a estrutura dos ritos, cânticos e como os ensinamentos são passados de geração em geração, a fim de compreendermos as tradições ritualísticas das Congadas dentro da Comunidade Negra dos Arturos.

2.1 Mário de Andrade e os estudos sobre o negro

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) – Mário de Andrade – navegou em diversas áreas artístico-culturais como: a poesia, a crônica, o romance, a música, a pesquisa sobre o folclore brasileiro, a fotografia, e ainda se debruçou sobre a crítica literária e arte. Em seus 50 anos de vida, Mário de Andrade dedicou a estudar as manifestações culturais brasileiras, resgatando a identidade nacional, já percebendo, na sua constituição, o negro.

O negro, durante a história do Brasil, sempre esteve à margem, primeiro como escravizado, depois como alforriado, por conseguinte, marginalizado. Estes estigmas ecoam até o presente momento, os corpos negros ainda são vistos como destituídos de saberes, beleza e tradições. No entanto, em seus

estudos Mário de Andrade busca resgatar as tradições populares advinda dos africanos escravizados e seus descendentes.

Os estudos de Mário de Andrade contribuíram para um novo olhar sobre a cultura brasileira, com destaque para a Literatura, espaço este fundamental para a insurgência negra, pois foi por meio da escrita que os assuntos mais importantes para o Brasil foram apresentados à população, como a Abolição da Escravatura. Muitos intelectuais abolicionistas usavam os jornais para tecer críticas severas a este sistema que perdurava por quase três séculos, não obstante, foi um espaço de denúncia sobre a marginalização do agora ex-escravizado e todo processo desumanizante pelo qual ele passara.

Os estudos de Mário de Andrade fazem parte do contexto de insurgências e transformações que os jovens intelectuais e elitizados brasileiros, emanados por pensamentos revolucionários vindos de países europeus como a França e a Inglaterra. Tomados por esse espírito inovador, os jovens Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, entre outros, propuseram uma semana que reverenciasse a cultura de modo geral, em especial a arte e a literatura produzidas em território nacional, é assim que surge a Semana de Arte Moderna de 1922.

Ressalta-se que tendências modernistas já existiam antes de 1922, mas é na Semana de 22 que todas se fundem, como uma forma de estremecer as estruturas da sociedade brasileira.

É interessante observar que a Semana de 22 tem a função de apresentar o Brasil aos brasileiros, ou seja, os diversos “brasis” e Mário de Andrade com suas pesquisas sobre a cultura popular demonstram o anseio do escritor em percorrer as estradas culturais do país e entregar à população as pluralidades existentes dentro desse território imenso.

Afinal, quem foi Mário de Andrade? Nasceu Mário Raul de Moraes Andrade, em 1893 em São Paulo, como supracitado, transitou em diversas áreas das artes, mas foi com seu trabalho como pesquisador do folclore e cultura popular, que Mário de Andrade se destaca, sendo, portanto, considerando um dos precursores deste tipo de pesquisa no Brasil. Assim,

É preciso não esquecer que o folclore domina – e até certo ponto marca profundamente – sua atividade polimórfica de poeta, contista, romancista, crítico e ensaísta; e constitui também o seu campo predileto de pesquisas e estudos especializados. Por isso, quando se pretende analisar a sua contribuição ao folclore brasileiro, deve-se distinguir o que fez como literato do que realizou, digamos à sua revelia, como folclorista (Fernandes, 1989, p. 150).

Após a Semana de 22, Mário, Oswald, Tarsila e alguns amigos saem em viagem para conhecer as cidades históricas de Minas Gerais. Este percurso é feito com o intuito de mostrar o interior do país para Blaise Cendrars, o ano era 1924. Já em 1927, Mário vai para a Amazônia e, em 1928, desloca-se para o Nordeste, sempre fazendo registros dos grupos que ali vivem, assim como da fauna e da flora típicas da região, com o objetivo de compreender a brasilidade, por meio da nossa cultura, reafirmando a identidade do povo brasileiro.

Em 1937, cria, junto com Lévi e Dina Strauss, a Sociedade de Etnografia e Folclore. Posteriormente, como chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938, envia ao Nordeste do Brasil pesquisadores, numa expedição chamada de “Missão de Pesquisas Folclóricas”, fazendo um levantamento das canções entoadas nestas regiões em festividades pagãs e religiosas.

O interesse de Mário de Andrade, como pesquisador, acerca da cultura brasileira transparece no livro *Danças Dramáticas do Brasil* (2002), de publicação póstuma, organizado por Oneyda Alvarenga. Esta obra é importante para se compreender as manifestações populares, principalmente as de cunho religioso, assim como as danças dramáticas religiosas. Nela, há uma busca no entendimento sobre as danças de origem africana, o Congo e o Maracatu, assim como sobre o Bumba-Meu-Boi e o Moçambique, danças presentes na cultura nacional e que rememoram a ancestralidade africana.

A obra andradiana colabora na compreensão da cultura brasileira, constituída pelo tripé fundador: indígenas, portugueses e africanos. Nos estudos de Mário de Andrade há de se dar destaque para suas pesquisas sobre os povos africanos que para cá vieram na condição de escravizados e deixaram seu legado cultural e linguístico para o país:

O autor dava atenção especial à música popular brasileira com raízes africanas, pois Mário de Andrade, em sua busca pela brasilidade do

folclore, encontrou na música negra um baluarte, no qual se aliavam aspectos da influência negra e branca (Jeronimo; Santos, s.d, p.7).

Observa-se, portanto, o interesse de Mário pelas manifestações culturais de origem africana, principalmente, a música, dança e religião, onde se percebe um ritmo bem-marcado através dos instrumentos também de origem africana, a movimentação dos corpos que entoam as melodias, num frenesi que encanta a quem assiste. Não seria diferente com Mário.

De fato, Mário de Andrade propôs e experimentou o encontro com a cultura popular de modo fortemente ambivalente. Numa variação do evolucionismo, a cultura popular apresenta-se em sua obra como valorização do primitivo, num confronto entre identidade e alteridade por meio de grupos humanos distintos. Acrescenta-se ainda, bem ao gosto romântico, a ideia de que a força nutriz da originalidade cultural brasileira está nas criações artísticas populares (Cavalcanti, 2004, p. 60).

Há de se observar dois conceitos fundamentais na obra andradiana. O primeiro diz respeito à instauração de um **Negrismo**; e o segundo é o termo **Primitivo**, deslocado de seu significado original em grande parte de suas pesquisas sobre a cultura popular, especialmente de matriz africana. Somente após a definição e compreensão desses dois conceitos é que se pode entender a importância de Mário de Andrade e o Modernismo para a cultura de matriz africana. Então vamos aos conceitos?

Oliveira (2014, p. 17) afirma que:

Não é partir dos anos de 1960, conforme admite Jorge Schwartz (1995), em “Negrismo e negritude”, nem mesmo a partir dos anos de 1930, de acordo com David Brookshaw (1983), mas sim a partir de 1928, com Mário de Andrade, que os autores aqui chamados de *negristas*, devido aos seus procedimentos composicionais, buscavam desempenhar uma representação positiva do afrodescendente, ora destacando seus feitos e participações heroicas em nossa história, ora satirizando os “donos-do-poder”, ora colocando em evidência tanto os heróis históricos quanto aqueles anônimos do dia a dia, ora remontando o contexto de trocas diversas na diáspora.

Traçando um diálogo com a fala de Oliveira (2014), observa-se que não é uma tarefa fácil conceituar a palavra negrismo, principalmente dentro da literatura produzida no século XX, entre as décadas de 20 e 80. A Literatura Brasileira é dividida em períodos ou estilos literários, por exemplo, Arcadismo,

Romantismo, Realismo, entre outros. Contudo, o negrismo não pode ser considerado um período ou movimento literário, pois não foi documentado ou registrado, mas “trata-se de um conjunto de procedimentos adotados por diversos artistas em suas respectivas linguagens” (Oliveira, 2014, p. 18).

O negrismo inicia-se na Europa no século XX, percorre o Caribe, a América Latina e o Brasil, estando presente na pintura, na escultura, na música, na poesia e no romance. Por isso, o negrismo destaca-se no modernismo, pois é um período em que a busca pelas raízes ancestrais é retomada, a rememoração da Mãe África, o conceito da afrodescendente, entre outros fatores que constroem a literatura, com destaque para a produzida após a Semana de 22.

Há alguns princípios para que uma escrita seja considerada negrista: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e as imagens veiculadas pelos objetos artísticos, assim

Existe uma voz autoral externa à afrodescendência, explícita ou não no discurso, mas que se simpatiza com o universo deste coletivo; são abordados temas afro-brasileiros e africanos; há recorrentemente construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade ou africanidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido. Não há um projeto sistêmico de intervenção social por parte dos autores, tampouco um sentido de intervenção coletiva na cena pública (Oliveira, 2014, p. 18).

Desta maneira, entende-se que a temática negra por si só não surte o efeito pretendido, é preciso que os elementos supracitados estejam em consonância, para que o fenômeno do negrismo aconteça, neste caso especificamente na literatura.

Há de se considerar as especificidades que existem entre a autoria dos escritores negristas e dos escritores negros. Na primeira, entende-se como negrista o autor que trabalha com as questões negras, mas isso independe da cor de sua pele, cito o caso controverso de Jorge de Lima. Este escreveu diversos textos negrista em que tanto o negro como sua cultura eram o ponto central, no entanto, seu olhar sempre foi de distanciamento e quase sempre o negro permanecia em lugar de subserviência.

Já a autoria de escritores negros é considerada fundamental, pois suas vivências e experiências estarão presentes em seus escritos, assumindo sua

identidade de sujeito negro. Observe a diferença nas escritas, de um lado o poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, que faz parte da coletânea *Poemas negros* (1947), e, de outro, o poema “Outra Negra Fulô”, de Oliveira Silveira, que fora publicado nos *Cadernos Negros* (1998).

Essa Negra Fulô

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê dum meu avô
uma negra bonitinha,
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
— Vai forrar a minha cama
pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
vem me ajudar, ó Fulô,
vem abanar o meu corpo
que eu estou suada, Fulô!
vem coçar minha coceira,
vem me catar cafuné,

vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,
que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

"Era um dia uma princesa
que vivia num castelo
que possuía um vestido
com os peixinhos do mar.
Entrou na perna dum pato
saiu na perna dum pinto

o Rei-Sinhô me mandou
que vos contasse mais cinco".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Vai botar para dormir
esses meninos, Fulô!
"minha mãe me penteou
minha madrastra me enterrou
pelos figos da figueira
que o Sabiá beliscou".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Chamando a negra Fulô!
Cadê meu frasco de cheiro
Que teu Sinhô me mandou?
— Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa,
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô).

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê meu lenço de rendas,
Cadê meu cinto, meu broche,
Cadê o meu terço de ouro
que teu Sinhô me mandou?
Ah! foi você que roubou!
Ah! foi você que roubou!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dêle pulou
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra fulô?

Essa negra Fulô! (Lima, 1997, p. 255-257)

Agora veja a “Outra Negra Fulô”, de Oliveira Silveira:

O sinhô foi açoitar
 a outra nega Fulô
 – ou será que era a mesma?
 A nega tirou a saia,
 a blusa e se pelou.
 O sinhô ficou tarado,
 largou o relho e se engraçou.
 A nega em vez de deitar
 pegou um pau e sampou
 nas guampas do sinhô.
 – Essa nega Fulô!
 Esta nossa Fulô!,
 dizia intimamente satisfeito
 o velho pai João
 pra escândalo do bom Jorge de Lima,
 seminegro e cristão.
 E a mãe-preta chegou bem cretina
 fingindo uma dor no coração.
 – Fulô! Fulô! Ó Fulô!
 A sinhá burra e besta perguntou
 onde é que tava o sinhô
 que o diabo lhe mandou.
 – Ah, foi você que matou!
 – É sim, fui eu que matou –
 disse bem longe a Fulô
 pro seu nego, que levou
 ela pro mato, e com ele
 aí sim ela deitou.
 Essa nega Fulô!
 Esta nossa Fulô! (Silveira, 1998, p. 109-110)

Se no primeiro poema, a Negra Fulô é submissa aos mandos e desmandos de seus “senhores”, a “outra Fulô” não se curva e é dona de si. Por isso, fica evidente a diferença entre um escritor que toma para si a temática negra de um escritor que se faz negro, a autoria e o lugar de vivências são fundamentais para a construção de um texto negro.

Portanto, os autores negristas escrevem sobre questões afro-brasileiras e africanas, contudo, ainda há um distanciamento, ou seja, o negro ainda é o outro, ainda é o objeto da escrita. Assim, “o discurso negrista, pois, não rompe com os contratos de fala e escrita ditadas pelo discurso branco, tampouco consegue expressar decisiva reversão de valores” (Oliveira, 2014, p. 20).

Para Schwartz (1995 *apud* Oliveira, 2014, p. 55) o negrismo:

Admite uma linhagem de autores que (re) produziram vasto “repertório importado”, um discurso plástico, na maioria das vezes enunciado por uma elite branca e que incorporou temáticas relativas ao universo

negro, a fim de divulgá-las junto um público também branco e da própria elite.

Segundo Oliveira, o termo Negrismo é inserido no *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos Ilustrado* e é definido como “tendência a representar na literatura ou nas artes em geral, as ideias, os sentimentos ou os costumes dos negros” (2017, p. 158). Contudo,

O discurso sobre o outro ensejava o discurso do outro, como um dado da maturação de ambos. Quase uma norma, o negro e o mulato não tinham, desde dentro, voz na Literatura Brasileira, embora está no quadro de seus autores renomados sempre apresentasse vários afrodescendentes, silenciados no que tange às questões raciais (Cutí, 2009, p. 79).

Apesar do crescente aumento de escritores negristas que ganharam visibilidade na Literatura Brasileira, observa-se que os discursos hegemônicos e elitista permaneciam, e o negro continuava como uma espécie de fetiche nacional. É evidente que houve alguns avanços com os escritos negristas, entretanto, há de se considerar que o misticismo ainda pairava sobre a cultura africana e afro-brasileira, que iniciará o processo de desconstrução a partir de uma afirmação identitária de um literato que não é negro, mas se quer negro.

Outra palavra que aparece com frequência nas obras de Mário de Andrade é **Primitivismo**. Segundo o *Minidicionário de Língua Portuguesa*, a palavra primitivismo significa “qualidade, caráter primitivo; tendência artística que toma por modelo a ingenuidade da forma e o sentimento da arte dos povos primitivos; doutrina que ensina a bondade primitiva na natureza humana, no estado primitivo” (Bueno, 1996, p. 528). Conceituar-se-á o termo **Primitivo** que significa: “da primeira origem; original; qualquer um dos povos em estado natural” (Bueno, 1996, p. 528).

Segundo Oliveira (2014, p. 58),

O primitivismo, para Mário, é, pois, criativo e atual. É importante ressaltar que a proposta do escritor modernista não é opor simplesmente o nacional e o universal, tampouco o arcaico e o moderno, mas propor um processo dialético. A síntese deste processo é transfigurada artisticamente sob a égide de uma nação ideal.

Ainda, segundo Oliveira (2014, p. 59),

Desde o *Prefácio interessantíssimo* (1925), um dos textos fundadores do Modernismo brasileiro, Mário de Andrade apontava o primitivismo como modo adequado para a expressão artística da modernidade nacional. [...] O primitivismo, portanto, seria esta estratégia de alcançar o objetivo fundamental, qual seja modernizar as consciências do país. [...] e o primitivismo ganha roupagem específica: traveste-se de negrismo, elege seu referencial cultural ganha páginas literárias e o imaginário social. Em última análise, a atitude de Mário significa criar uma orientação genuinamente brasileira para a arte, por meio da síntese das características culturais do país, ainda que as considere como fragmentadas, dispersas, contraditórias e indefinidas. É aí que entra o negrismo enquanto procedimento estético, cuja capacidade plástica ajudará os autores na construção de um discurso capaz de encaminhar as demandas nacionais de integração.

Deste modo, entende-se por primitivismo como aquele que vem primeiro, o princípio de tudo. O espírito nacionalista invade a Literatura pós 22, na qual o resgate do conceito de primitivismo entra em cena, se correlacionando com as estéticas modernistas, ligadas às vanguardas europeias. Pois, para alguns modernistas, como Mário e Oswald de Andrade, o primitivismo não estava ligado à barbárie, mas sim àquele que vem antes, que originou um modo de ser e de viver, que fundamenta a cultura do país, portanto, “o “primitivismo africano” é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura brasileira” (Oliveira, 2014, p. 85).

Portanto, reconhece que o negrismo e o primitivismo se fundem na construção de um novo olhar sobre a Literatura, principalmente com os estudos de Mário sobre a cultura africana, em um processo de desconstrução da imagem do negro animalizado, coisificado, hipersexualizado. É óbvio que esta desconstrução não ocorreu do dia para noite, levou-se um longo período para que o negro na literatura estivesse efetivamente em papel de destaque, não apenas como personagem, mas também como autor.

É evidente que o Brasil ainda precisa percorrer um longo caminho até que as diferenças sociais e étnicas sejam extintas e/ou amenizadas e este desejo começou antes mesmo do movimento modernista. E este sentimento de inquietação é que fez com que Mário de Andrade pesquisasse sobre a cultura popular brasileira, em especial, as manifestações de matrizes africanas, assim, o “primitivismo africano” tornou-se não só fonte de inspiração para poetas, como também material histórico e cultural, que se fundará em passado, presente e

futuro; e uma das formas de se conhecer a história do Brasil é através das manifestações culturais e religiosas. Entendendo a importância desses feitos, Mário logo se encantou pelas danças dramáticas em especial as congadas.

Deste modo, as pesquisas feitas por Mário de Andrade acerca dos povos africanos foram fundamentais para a compreensão sociocultural deste grupo, além do conhecimento histórico-social trazidos pelas danças dramáticas de origem africana.

2.2 As pesquisas de Mário de Andrade e de Edimilson de Almeida Pereira acerca das Congadas

Para que haja entendimento do nosso objeto de pesquisa que é o poema *A árvore dos Arturos*, que está inserido no livro *Árvore dos Arturos & outros poemas* (1988), de Edimilson de Almeida Pereira, é importante voltarmos ao estudo das danças dramáticas brasileiras, já que os preceitos das Congadas são retomados na composição desse poema. Deste modo, navegar-se-á pelos estudos andradianos, de Edimilson Pereira, além de outros estudiosos que dissertam acerca do tema.

Nei Lopes (2003, p. 82), em *Novo Dicionário Banto do Brasil*, define a Congada de maneira simples e objetiva: “substantivo feminino que significa dança dramática afro-brasileira (BH)- De Congo (reunião de congos)”. Ainda segundo Nei Lopes (2003, p. 202) a Congada é:

um folguedo de cunho tradicional afro-brasileiro, difundido em várias regiões do Brasil e ligado aos festejos coloniais dos reis do Congo, assim o princípio básico da Congada é a evocação de lutas entre grupos hostis através da dramatização de embaixadas de guerra e paz.

Para Mário de Andrade, os:

Congos são uma dança-dramática, de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças encantadas. [...] E no Nordeste, onde os Congos se desenvolveram muito e adquiriram entredo dramático, * os Maracatus atuais parecem representar o que foram lá os Congos primitivos. (1) Porém, mesmo na manifestação mais primária de simples cortejo dum rei negro, os textos das danças, e em parte mais vaga as coreografias,

sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade.

A origem dos Congos é bem africana, derivando o bailado do costume de celebrar a entronização do rei novo (Andrade, 2002, p. 365).

Já Edmilson de Almeida Pereira (2007, p. 87-88) define as Congadas da seguinte maneira: “Pode ser caracterizado, em linhas gerais, como um sistema religioso sincrético, que acolheu no contexto brasileiro colonial e pós-colonial representações simbólicas de grupos bantos e do catolicismo europeu”.

Para Edmilson Pereira (2007), as Congadas podem ser entendidas sob três pontos de vistas: o **social**, o **étnico** e o **religioso**. O primeiro diz respeito às experiências vividas nas comunidades de periferias ou de zona rural, onde a garantia dos direitos é limitada ou quase nula. Já o segundo, está atrelado a etnicidade, pois dentro das Congadas há negros, mulatos e brancos. E, por último, o religioso, no qual são identificadas duas matrizes a *ingoma* e a do rosário. A **ingoma**⁵ “designa a presença de *Zambi*⁶ e *Calunga*⁷, divindades banto, e o culto aos antepassados, reconhecidos como os antigos papai, mamãe, vovô, vovó, “nego véio” de Angola” (Pereira, 2007, p. 88). E entende-se por **rosário** “a apropriação e a reelaboração de elementos do catolicismo através da devoção a Nossa Senhora do Rosário e aos santos de cor⁸, como são Benedito e Santa Efigênia” (Pereira, 2007, p. 88).

O ato popular de coroar um rei remonta ao princípio da humanidade, fato que não acontecia apenas entre os povos africanos, mas também entre outros como os próprios portugueses, essa prática de coroamento é conhecida por

⁵ **Ingoma**: s.m. Tambor. Do termo multilinguístico banto *ngoma*, tambor. (LOPES, 2003, p. 117)

⁶ **Zâmbi**: s.m. Divindade suprema dos cultos de origem anglo-conguesa e da umbanda correspondente ao nagô Olorum e ao Deus católico- Do termo multilinguístico banto *Nzambi*, o Ser Supremo. (LOPES, 2003, p. 227)

⁷ **Calunga**: s.m. [...] Do termo multilinguístico banto *Kalunga*, que encerra ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte- “O vocábulo *Kalunga* (Deus), do verbo *oku-lunga* (ser esperto, inteligente), encontra-se no dialeto dos Ambós e em outros grupos vizinhos. O prefixo *-ka* aparece aqui sem a função diminutiva usual, sua característica. Antes pelo contrário, impõe-se como uma afirmação de coisa importante, grande, valiosa. (LOPES, 2003, p. 57-58)

⁸ Utilizaremos o termo “santos de cor” ao que se refere ao trabalho de Edmilson de Almeida Pereira (2007), em sua obra *Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação*.

“Elementargedanke, ideia espontânea” (Andrade, 2002, p. 365). Assim, reconhece-se que estas festas populares são datadas no século XV e aconteciam em Portugal, Espanha e França, sendo que nestas duas últimas dava-se o nome de “reinages”, ou seja, reinado. Tinham como característica principal o culto Católico, fazendo menção a algum santo do catolicismo.

Os portugueses trouxeram essas festividades ao Brasil, como uma forma diplomática, isto é, “aceitavam” os cultos dos escravizados, desde que os santos católicos estivessem ali representados, num crescente aumento do sincretismo religioso. Assim,

O jesuíta Antônio Pires dá notícia de que em 1552 os negros africanos de Pernambuco estavam reunidos numa confraria do Rosário, e se praticava na terra procissões exclusivamente compostas de homens-de-cor⁹. Não se refere ainda a reis negros aqui, e decerto não os havia ainda, mas a indicação do jesuíta é muito sintomática. A eleição de reis negros meramente titulares, e as festas que provinham disso, *Congos*, *Congadas*, sempre até hoje se ligaram intimamente à confraria do Rosário. Inda mais: as procissões católicas eram cortejos que lembravam ao negro os seus cortejos reais da África. Nada mais natural do que a identificação; e que eles tratassem logo de dar uma finalidade mais objetiva às procissões católicas, e que além das ladainhas a deuses invisíveis e dos andores com orixás¹⁰ de pau e massa pintada, cuidassem, como as rãs da fabula, de ter um rei vivo. E com efeito até hoje, se não faz parte da liturgia católica, faz parte imprescindível da liturgia dos reis negros do Brasil acompanharem as procissões católicas, seguidos de seus súditos. Minha convicção é que as primeiras manifestações do bailado dos *Congos* datam do primeiro século, e que sua origem é bem africana, derivando inicialmente o bailado do costume de celebrar a e entronização do rei novo (Andrade, 2002, p. 367-368).

Para os pesquisadores Núbia Gomes e Edmilson de Almeida (2000), os primeiros registros de coroação dos reis e rainhas¹¹ do Congo datam do final do século XVII. Em mais uma de suas pesquisas Almeida Pereira (2007, p. 88)

⁹ Destaque-se que o termo “homem-de-cor” está inserido no contexto histórico, cultural e social da época pesquisada.

¹⁰ A palavra orixá é de origem nagô, como se trata da cultura de origem banto, o correto é utilizar a palavra inquite que significa “Divindade dos cultos de origem banta correspondente ao orixá nagô- Do quicongo *nkisi*, *nkixi*, entidade sobrenatural; ídolo, fetiche”. (LOPES, 2003, p. 118)

¹¹ Ginga-Mbangi: s.f. Denominação regional do personagem Rainha- Ginga nos congos da Paraíba. [...] Do antropônimo Nzinga Mbandi, nome da legendária rainha do Ndongo- Matamba, que viveu, na atual Angola, entre 1582 e 1663.

disserta que a ocorrência das Congadas se deu por volta de 1674, em Recife, em Minas Gerais entre 1705 e 1706.

Mário de Andrade destaca que os Congos¹² possuem uma função social, principalmente no Brasil Colônia, pois muitas vezes os senhores de escravos utilizavam da coroação para dominar ainda mais os escravizados, fazendo-os obedecer à um suposto “rei”. Portanto, os dominantes se cercavam dos credos e mitos para fazer com que os escravizados estivessem sempre sob a égide de uma possível punição. Deste modo,

[...] Esse evento – permitindo simbolicamente que os negros tivessem seus reis – foi um recurso muito utilizado pelo poder do Estado e da Igreja para controle dos escravos. Era uma forma de manutenção aparente de uma organização social dos negros, uma sobrevivência que se transformou em fundamentação mítica. Na ausência real de liderança, os negros passaram a ver nos “reis do Congo” elementos intermediários para o trato com o sagrado (Gomes; Pereira, 2000, p. 182).

Ainda sobre a coação abstrata presente nas festividades de coroação, Pereira (2007, p. 89) disserta que:

Esse fato, considerado no contexto de uma sociedade que opunha senhores e escravos, se tornava um obstáculo para a união dos cativos contra o sistema que os oprimia. A Igreja e o Estado, a quem cabia o poder de autorizar as coroações de Reis do Congo, utilizaram esse evento como um mecanismo de controle da população cativa, porque se acreditava que enquanto os africanos continuassem a venerar os seus reinos particulares, mais dificuldades teriam para superar as diferenças políticas entre si.

Essa relação de manutenção e silenciamento dos escravizados, a partir de uma falsa aceitação da cultura africana, explica o fato da coroação de reis e rainhas para os europeus era efêmera, ou seja, durava pouquíssimo tempo, Mário de Andrade destaca que cerca de um ano. Entretanto, para os africanos e afro-brasileiros escravizados e posteriormente ex-escravizados, a coroação dos reis e rainhas poderia permanecer por toda a eternidade.

Com isso, observa-se que esse sistema mítico estava para além de uma construção meramente grupal, mas que consistia em um modo de viver, em que

¹² Utilizaremos o termo Congo ao que se refere ao trabalho de Mário de Andrade (2002), em *Danças Dramáticas do Brasil*.

a reafirmação da identidade arrancada pudesse voltar para eles, como um todo simbólico que fomenta as Congadas até hoje. Mário de Andrade (2002) destaca que os Congos são banhados pela religiosidade, não somente a Católica, mas a feiticista, termo usado pelo pesquisador para se referir à religião de matriz africana.

A construção da Congada é minuciosa, com particularidades em sua estrutura. Por exemplo, o Bailado pode ser dividido em duas partes:

O primeiro é o **cortejo real**, com que o rancho dos bailarinos percorre as ruas acompanhando o rei, ou quando parados diante das igrejas ou das casas de pessoas importantes, dança com a assistência do rei, para o rei ver... É a parte mais livre, mais imóvel do bailado, em que estão as canções de marcha, as louvações religioso-feiticistas, católicas ou não, as danças totêmicas, as danças referentes a costumes e trabalhos tribais, e as coreografias puras. **Os técnicos populares dos Congos distinguem muito bem as duas partes do bailado, pois que às músicas dessa primeira parte chamam “cantigas”, para distingui-las da segunda parte que chamam a “embaixada”** (Andrade, 2002, p. 373, grifos nossos).

A segunda parte destacada pela pesquisa andradiana é a Embaixada:

De paz e guerra, geralmente de guerra. Essa é a parte propriamente dramática, com peças fixas, de seriação predeterminada e lógica. Musicalmente, o que é mais de admirar, é que as “cantigas” diferem profundamente como caráter das peças musicais da “embaixada”. A música popular brasileira segue essa admirável compreensão lógica da música, usada permanentemente pela música popular universal, de não se desenvolver no sentido da expressão sentimental. Está claro que não me refiro a peças urbanas, semi-eruditas, modinhas, canções de qualquer país, que procuram ser expressivas, e alcançam por isso a sensualidade banal (Andrade, 2002, p. 373).

O segundo momento da festividade está atrelado à saída do cortejo em procissão para a dramatização da coroação dos Reis e Rainhas do Congo. Cada grupo possui uma função específica, assim,

O grupo de bailarinos está dividido em dois cordões: os súditos do rei Congo, e os soldados do Embaixador da rainha Ginga¹³. Os personagens solistas são: Henrique, rei Cariongo, que é do Congo; o seu filho, o príncipe Suena; dois dignitários do reino Congo, o Secretário Lúcio e o Ministro; o Embaixador da rainha Ginga, (chamada Ginga Nbangi, no Estado da Paraíba); e finalmente o general dos exércitos da rainha Ginga.

¹³ Vide explicação na página 37.

Formado em duas fileiras, a dos súditos do rei do Congo e a dos soldados da rainha Ginga, tendo os personagens solistas no centro, o grupo caminha cantando e dançando pelas ruas, em busca da casa em frente da qual vai realizar a embaixada. Essa é a parte propriamente do cortejo real, em que se entoa as “cantigas”. Algumas destas são fáceis de caracterizar. Há por exemplo algumas que são puramente marciais, próprias para a locomoção do cortejo sem figuração coreográfica especial, simples “dobrados” de marcha. São as peças de menor interesse musical.

Quase sempre o cortejo se dirige primeiro a alguma igreja, e estaciona na frente dela para cantar alguma louvação. Eis uma dessas louvações, pra celebrar a noite de Natal. deve ser cantada com muita melancolia, num movimento quase improvisatório, sem nenhuma fixidez rítmica (Andrade, 2002, p. 375).

A música, a seguir, é um exemplo de Cortejo Real:

Imagem 1: Cortejo Real

O capitão chama o Rei de Congo, que está dentro de casa:

Aonde estava
Que aqui num veio
Mas agora chegô
É o nosso Rei de Congo, ê

O Rei de Congo chega à porta e responde:

Aonde estava
Que aqui num veio
Mas agora chegô
É o nosso Rei Congo, ê

Em seguida, canta para a coroa:

Ô, coroa do Rei, coroa do Rei, alumiô
Coroa do Rei, coroa do Rei, alumiô
Foi as estrela lá no céu, clariô
Foi as estrela lá no céu, aclariô

O capitão, depois de chamar o Rei, se dirige à Rainha:

Senhora Rainha
Com sua juíza
Oi, saia a porta afora
Adeus, vamo s'imbora

Ai, ai, ai, ai
Oi, com sua juíza
Adeus, vamo s'imbora

A condução dos coroados se inicia ao som de uma marcha dobrada:

Nossos rei envém andando
As espadas envém cruzada
Oi, que linda coroa
Todas elas é batizada

E, em seguida, ao de uma marcha grave:

Senhora Rainha
Oi, Rainha de Portugal

Oi, ajuntô o reinado todo
Oi, para um dia vim marchá

O capitão tira um bendito no cortejo do Rei e da Rainha de Congo:

Santa Luzia desceu do céu, ai
Com seu trono de nobreza
Vô pedir Nossa Senhora
Para agradecê a mesa, ai

É de graça cheia, ai
É de graça cheia, ai
Com a graça de Nossa Senhora
Que vós deu com alegria, ai, ai,

Bendito é, louvado seja
Bendito é, louvado seja
Oi, meu Santíssimo Sacramento
Oi, meu Santíssimo Sacramento

Os anjo, todos os anjo
Os anjo, todos os anjo
Rogai a Deus para sempre, amém
Rogai a Deus para sempre, amém
(Lagoa da Trindade, MG)



Coroação de uma Rainha Negra na Festa de Reis (C. 1776).

Fonte: Pereira (2007, p. 90-91)

Após a entonação das cantigas do Cortejo, inicia-se a dramatização, com a Embaixada. Mário de Andrade destaca que esta dramatização foi colhida em uma de suas andanças pelo estado do Rio Grande do Norte. Deste modo,

O embaixador da rainha Ginga¹⁴ é introduzido à presença do rei do Congo, e demonstrando desde logo as suas intenções tenta matar o rei. Mas os dignitários do reino do Congo descobrem a tempo a manobra do Embaixador, e o desarmam bem como aos do seu séquito. O Rei decide matar o Embaixador, mas este num canto sentido implora perdão, dizendo que traz uma embaixada. A dialogação popular, feita de textos tradicionais já muito deformados pelo uso, se torna bastante obscura. Aos rogos do príncipe seu filho, o rei do Congo concebem a vida ao Embaixador e lhe permite dizer sua embaixada. [...] O príncipe parte, e enfim, numa coreografia guerreira, de magnífico esforço muscular, mima a guerra todo o grupo. São pouco a pouco presos todos os combatentes do reino do Congo. O príncipe e o secretário estão presos. O rei está chorando no trono. [...] Morre o príncipe. Mas o misticismo reata logo o drama, com a cena feliz em que o príncipe renasce outra vez, persefonicamente, novo mito do renascimento da primavera, ou pelo menos... do futuro renascimento do Congo. E Ministro, pra saber qual dos quatro é o mais velho, e deverá por isso seguir preso até o trono da rainha Ginga. Decide-se a verdade. É o rei do Congo, que terá de seguir preso e morrer. Porque é o mais velho (Andrade, 2002, p. 376-377).

Abaixo, mostramos um exemplo de canção entoada pela Embaixada na cidade de Serro em Minas Gerais:

Imagem 2: Canção da Embaixada

¹⁴ Vide explicação na página 37.

1^o *caboco*: Ô da aprumada
 2^o *caboco*: Ô da...
 1^o: Olá da fragata!
 2^o: Olá da fortaleza!
 1^o: De onde vieste?
 2^o: Montes Claros
 1^o: Que trouxeste?
 2^o: Tonéis.
 1^o: Quantos dias de viagem?
 2^o: Vinte e cinco e meio.
 1^o: Grande sustã monarco,
 ó grusso forense dessa mata temerana,
 dizei-me caboco de peito a peito,
 de face a face, o que faz com esses anais
 todos de arcos e frecha na mão?
 2^o: Sou um dos fiéis caboco permanente que vim
 visitá a Virgem Santa Maria e ser devoto
 para sempre.
 1^o: Sim caboco, sim caboco. Se vem com fama ti te
 dou-lhe galardão; seguirá com seus
 anais todos de arcos e frecha na mão.
 2^o: Tupã e Tupã! São Pedro e São Paulo! Apóstolo
 de Jesus Cristo! Peço não me dexá
 morrer sem a água do batismo. Boa tarde,
 Caboco Mestre, boa notícia vô lhe dá:
 o final desta embaixada só desejo lhe abraçá.

Todos: Liberdade!
 Entraremos nessa casa
 Entraremos nessa casa
 Com prazer e alegria
 Com prazer e alegria

Agora que estou de dentro
 Agora que estou de dentro
 A minha Virgem Maria
 A minha Virgem Maria

Que nós somos caboclinhos
 Oi, caboclinhos
 E viemos do sertão
 E viemos do sertão

E a Virgem do Rosário
 Oi, do Rosário
 Hoje é o vosso dia
 Hoje é o vosso dia
 Nós viemos festejá
 Ô, festejá
 A Virgem Santa Maria
 A Virgem Santa Maria

Fonte: Pereira, 2007, p. 93-94

A imagem a seguir apresenta o cortejo de coroação dos Reis e Rainhas do Congo, na cidade de Uberlândia, em Minas Gerais:

Imagem 3: Cortejo do Congo



Fonte: Bezerra (2022)

Mário de Andrade destaca a simbologia mítica do Congo, principalmente porque há um duelo entre o bem e o mal, ou seja, entre o benéfico e o maléfico, nas palavras do pesquisador. Essas dualidades saem do campo simbólico e passam para o concreto onde num primeiro momento os negros representam o mal e os brancos o bem, entretanto, como aceitar uma religião imposta? Deste modo, entende-se que o catolicismo foi inserido de forma arbitrária, ou seja, foi preciso que a religião de matriz africana fosse negada para que a do colonizador estivesse presente. O autor afirma que “jamais a coletividade pôde aceitar na íntegra em quatro séculos de imposição” (Andrade, 2002, p. 379).

É interessante observar que a concepção de bem e mal, atribuída à brancos e negros, respectivamente, se rompe quando ocorre a ressurreição do príncipe, pois, o ressurgimento do príncipe negro é caracterizado como a manutenção das tradições de origem africana.

O momento do rompimento caracteriza a permanência da história de um povo que durante séculos teve sua cultura, histórias e vivências negadas, demonstrando que o tempo é cíclico, pois, tudo se inicia e termina, dentro e fora do Congo, e o ponto de partida e chegada é sempre o mesmo: a Mãe África.

Ora o que me parece mais inesperado e comovente é que o assunto essencial dos Congos já convertidos em dança-dramática, e não mais simples cortejo real, tem todas as probabilidades de se referir a um fato histórico, passado na África (Andrade, 2002, p. 385).

Segundo Mário de Andrade, os termos “Congos” e “Congadas” possuem o mesmo significado, desde a origem etimológica da palavra até a forma com que a dança se realiza. Assim,

A “nkungoc” conguesa que deu a “conga” cubana, parece ter dado também a dança cantada bahiana *Cungu*, que, como palavra, teve entre nós vida precária. A raiz conguesa, por etimologia popular, foi logo entre nós identificada com o nome gentílico Congo, e as nossas danças-dramáticas dos *Congos* e *Congadas*, se etimologicamente derivariam duma palavra conguesa significando canto, música cantada e dançada de caráter guerreiro, passaram a significar entre nós danças de congueses, duma porção deles, duma congada. Ainda um tal ou qual resquício da significação primitiva a gente percebe em certas informações (Andrade, 2002, p. 384).

Andrade (2002, p. 385) afirma ainda que:

Os nomes de *Congos* e *Congada* prevaleceram sobre outros na nomenclatura coreográfica do país, pra designar as danças-dramáticas afro-brasileiras, isso deriva de canto ou dança cantada serem representados em língua congues por palavras que coincidiam de alguma forma com o substantivo gentílico.

Diante do exposto, é possível compreender que as Congadas são formadas pela música, pelo canto que culminam nas danças-dramáticas, fazendo parte da manutenção das tradições populares de origem africana, base fundamental na formação cultural e social brasileira. Mas de onde surge o mito que embasa toda a estrutura dos Congos? Vamos à narrativa:

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o dono da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhe ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o Sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombes e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la (Martins, 2002, p. 75).

Esta narrativa é o mito fundador das Congadas e toda a estruturação dramática é atrelada a ela, estando o sagrado e o profano unidos em torno da coroação de Reis e Rainhas do Congo.

De maneira geral, a coroação nas Congadas é revestida de diversas partes: o terno, o reinado e o congado; podendo variar conforme a região.

Brettas e Frota (2012, p. 35) se referem ao “terno” da seguinte maneira:

O “terno”, sendo também denominado “guarda” ou “corte”, é representado por grupos rituais distintos: Moçambiques, Conguês, Catopés, Caboclinhos e Marujos, dentre outros. Cada terno distingue-se pelo estilo particular da sua indumentária, coreografia, ritmo do batuque. Apresenta uma rígida hierarquia: a autoridade central é o capitão regente, alguém conhecedor dos saberes mágico-religiosos e capaz de administrar e manter a disciplina do grupo, acumulando as

funções de administrador, mestre e sacerdote; os auxiliares e substitutos imediatos – suplente ou contramestre, também designados 2º e 3º capitães, além do Fiscal, sendo este responsável pelo controle da ordem e da disciplina. A base do terno, por sua vez, é constituída pelos “dançantes”, também denominados “soldados” ou “brincadores”; atuam como músicos (caixeiros, sanfoneiros, violonistas), cantadores e coreógrafos.

Ainda, segundo Brettas e Frota (2012, p. 35), reinado é:

Considerado o rito principal da manifestação. Define-se pelo conjunto das personagens “coroadas”, que nos dias de festa recebem homenagens dos grupos rituais e são conduzidas em cortejo formado pelos “ternos”, de casa para a igreja e vice-versa. Destacam-se as figuras do Rei e Rainha congos, que representam simbolicamente o elo com a ancestralidade africana; há também os chamados Rei e Rainha Perpétuos. Os membros que representam esses personagens em geral são escolhidos anualmente, e se apresentam como representantes das coroas associadas aos variados santos da devoção congadeira.

As autoras ainda apresentam a estruturação das Congadas e as funções que cada membro ocupa, assim como, se apresentaram nos festejos, veja:

O Congado designa a reunião de todos os ternos – Moçambique, Congo, Catopés, Marujos, Cabloquinhos, entre outras denominações – que através do bailado típico, do som dos tambores e dos cânticos representam a manifestação. A autoridade maior é denominada “Capitão-mor”, “Coordenador” ou “General”, responsável pela articulação e controle da organização dos ternos, reunido durante as festas. Este agente desempenha o papel do mediador, entre os ternos e as estruturas administrativas e formais que representam o Congado: irmandades, associações ou federações de congados (Brettas; Frota, 2012, p. 36).

Além das categorias supracitadas, há outras que compõe o universo fascinante das Congadas. São elas:

Figurantes e agentes que promovem a festa: os primeiros são os componentes dos grupos rituais (dançantes e capitães), e os segundos, aqueles que investem serviços e bens materiais ou financeiros. Estes últimos classificados em duas categorias: “agentes do ritual” (capitania-geral do Congado ou coordenadores) e “agentes da festa” (eclesiásticos, representantes do poder público, políticos e demais pessoas que doam recursos materiais e/ou financeiros para realização do evento, ou usam sua influência e prestígio pessoal para promoção do mesmo) (Brettas; Frota, 2012, p. 36).

Assim, observa-se que toda essa estruturação colabora para a manutenção da tradição das Congadas como um organismo vivo, que renasce

em cada dramatização, pois resgata a história e a cultura daqueles que foram invisibilizados, onde a negação era a palavra de ordem. E quando se há um trabalho primoroso sobre essa tradição, como é o caso dos poemas de Edimilson, não é só um resgate que é efetuado, mas também uma reestruturação social e étnica.

As Congadas rememoram os quilombos, portanto, são uma forma de resistência, uma forma de se compreender a organização social dos povos africanos do passado. Deste modo, as pesquisas de Mário, de Edimilson Pereira e de outros estudiosos colaboraram significativamente para o entendimento sobre a cultura do Brasil e, principalmente, sobre o passado, pois resgatou não só a história e cultura de um povo, mas suas memórias, colocando-as pela primeira vez em prioridade, transformando-se posteriormente em fonte de inspiração para outros textos, outras histórias, outras vidas; demarcando assim, a ciclicidade e atemporalidade da cultura popular.

3. AS FACES DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

O objetivo deste capítulo é evidenciar a diversidade na escrita de Edimilson de Almeida Pereira, discorrendo sobre as suas facetas, que compreende a de pesquisador e escritor. Na primeira parte, discorreremos sobre as obras e artigos científicos de Edimilson Pereira sobre crítica literária, cultura popular, especialmente as oriundas dos povos africanos. Nela, tratamos a face de pesquisador de Edimilson Pereira. Na segunda, tratamos sobre a produção literária de Edimilson Pereira enquanto poeta e prosador, reveladora da face de escritor.

Propomos tal divisão porque entender e analisar a produção literária *A Árvore dos Arturos & outros poemas*, de Edimilson de Almeida Pereira (1988), que é o *corpus* desta tese, exige conhecimento da face do pesquisador como escritor.

3.1 O pesquisador

Os estudos da contemporaneidade abriram as “portas” para escritores que antes não poderiam adentrar à literatura, as chamadas minorias étnicas, sexuais e de gênero. E isso só foi possível a partir dos movimentos já citados ao longo do primeiro capítulo. Além deles, destaca-se o percurso das correntes críticas literárias que auxiliam no entendimento do texto, contexto de produção e no estilo de escrita.

Esse espaço de fala e escuta rompido pelas “minorias” foi realizado não só pela autoafirmação identitária, mas também pela crítica que se debruçou a estudar esses textos. Ressalta-se, aqui, a importância dos Estudos Culturais, enquanto corrente filosófica na década de 1960, assim,

Os Estudos Culturais (EC) vão surgir em meio às movimentações de certos grupos sociais que buscam se apropriar de instrumentais, de ferramentas conceituais, de saberes que emergem de suas leituras do mundo, repudiando aqueles que se interpõem, ao longo dos séculos, aos anseios por uma cultura pautada por oportunidades democráticas, assentada na educação de livre acesso. Uma educação em que as pessoas comuns, o povo, pudessem ter seus saberes valorizados e seus interesses contemplados (Costa; Silveira; Sommer, 2003, p. 37).

Os Estudos Culturais trabalham com as dicotomias: cultura e cultura de massa, entre cultura burguesa e cultura operária, entre cultura erudita e cultura popular, conforme Costa; Silveira; Sommer (2003, p. 39). E quando esses contrapontos são transferidos para a literatura, há uma abertura para as minorias falarem por si, escreverem suas narrativas a partir de um novo ponto de vista, em que o opressor não é o foco central. A readequação da ordem social é um dos pontos fundamentais dos Estudos Culturais frente à literatura, trazer para o centro aqueles que historicamente foram marginalizados.

Diante do exposto, compreende-se a importância dos estudos contemporâneos na quebra de paradigmas, de uma literatura dantes elitista para uma literatura pluralista; é claro que os estudos realizados antes do que chamamos de pós-modernismo ou contemporâneo não podem e nem devem ser refutados, pois eles foram escritos à luz de determinada época em que o contexto social, histórico e diferencia-se do momento atual.

Entende-se que muitas narrativas passadistas elucidam e reforçam ações discriminatórias, não obstante, a crítica literária negava a produção de determinados grupos sociais. Contudo, reitera-se a importância desses textos para vislumbrar o futuro, bem como uma forma de enfrentamento às imposições de uma sociedade excludente. É oportuno aqui resgatar o símbolo Adrinka, a Sankofa¹⁵, o pássaro com o pescoço voltado para trás, que sabiamente Abdias

¹⁵ O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “se wo were fi na wosan kofa a yenki” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro.

Também se apresenta como um desenho similar ao coração ocidental. Os Ashantes de Gana usam os símbolos Adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas. Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar. Sankofa é, assim, uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. Ele representa os conceitos de autoidentidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural. É parte do conhecimento dos povos africanos, expressando a busca de sabedoria em aprender com o passado para entender o presente e moldar o futuro.

Deste saber africano, Sankofa molda uma visão projetiva aos povos milenares e aqueles desterritorializados pela modernidade colonial do “Ocidente”. Admite a necessidade de recuperar o que foi esquecido ou renegado. Traz aqui, ao primeiro plano, a importância do estudo da história e culturas africanas e afro-americanas, como lições alternativas de conhecimento e vivências para a contemporaneidade. Desvela, assim, desde a experiência africana e diaspórica, uma abertura para a heterogeneidade real do saber humano, para que nós possamos observar

do Nascimento traduz como: “Retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro” (Nascimento, 2011, p. 1).

Assim, justifica-se a importância dos textos escritos no passado, para que se possa olhá-los, questioná-los e vislumbrar um futuro, de modo que os indivíduos sejam respeitados pelas suas diferenças e não sejam vistos apenas como “motivadores” para a discriminação, preconceito e racismo.

Uma das características da contemporaneidade é a pluralidade; pluralidade esta que é perceptível em vários escritores. Dentre eles, destacamos Edimilson de Almeida Pereira, que dedicou grande parte de sua vida a estudar a cultura popular, como forma de educação não formal, especialmente na Comunidade Negra dos Arturos, a partir dos ensinamentos expressos nas Congadas.

Edimilson Pereira nasceu em 1963 na cidade Juiz de Fora/MG. Graduiu-se em Letras pela UFJF em 1986, sendo também Especialista e Mestre em Ciência da Religião pela mesma Instituição. Cursou ainda o Mestrado em Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e é Doutor em Comunicação e Cultura pelo convênio UFRJ-UFJF. Em março de 2002, concluiu Pós-doutorado em Literatura Comparada na Universidade de Zurique, na Suíça. O autor é Professor Titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (Literafro, 2011).

Edimilson Pereira é considerado como um dos grandes nomes da atualidade no cenário literário, sendo poeta, ficcionista, ensaísta, professor e pesquisador da cultura e da religiosidade afro-brasileiras. Edimilson Pereira inicia sua carreira de pesquisador durante a Graduação, mas seu primeiro livro publicado é *Mundo encaixado: significação da cultura popular* (1982), *Assim se benze em Minas Gerais* (1989), *Arturos: Olhos do Rosário* (1990), *Do presépio à balança: representações sociais da vida religiosa* (1995), *Negras raízes mineiras: os Arturos* (1985), *Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação* (2002), *Outro Preto da Palavra: narrativa de*

o mundo de formas diferentes. Em suma, perceber os nossos problemas de outros modos e com outros saberes. Em tempos de homogeneização, esta é a maior riqueza que um povo pode possuir” (Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana).

preceito do Congado em Minas Gerais (2003), *Loas a Surundunga: subsídios sobre o Congado para estudantes do ensino médio e fundamental* (2005), *Um tigre na floresta de signos: estudo sobre poesia e demandas sociais no Brasil* (2010), *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira* (2017). Esta é uma pequena amostra da produção intelectual acadêmica de livros de Edimilson Pereira, que ainda tem artigos acadêmicos publicados no Brasil e em países da Europa, como França, Itália, Suíça e Portugal. Suas pesquisas contemplam a literatura, a cultura e religião de matriz africana, bem como a diáspora negra.

Além das obras supracitadas, Edimilson Pereira tem outros livros em coautoria e muitos artigos publicados. Uma de suas pesquisas mais contundentes relaciona-se ao estudo, de quase uma vida, sobre a Comunidade Negra dos Arturos, grupo este que Edimilson Pereira pesquisou e culminou no livro *Negras Raízes Mineiras: os Arturos* (2000), em coautoria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes, e *Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação* (2007). Nas duas publicações, Edimilson Pereira retrata a cultura popular brasileira, em especial a Congada e sua importância para a Comunidade Negra dos Arturos.

Estas pesquisas são fundamentais para o entendimento da constituição da cultura popular brasileira para além da história, como um projeto social e de vivências, que reconstrói e estrutura a vida destes grupos sociais. Durante muitos anos, Edimilson pesquisou a cultura popular em conjunto com a pesquisadora Núbia Pereira de Magalhães Gomes e outras parcerias.

A cultura popular brasileira possui diversos “braços”, Edimilson se debruça, especialmente, nas Congadas de Minas Gerais. Esta manifestação popular ocorre em todo o território nacional, mas é na Comunidade Negra dos Arturos que ela tem um caráter especial. Assim, observa-se, no grande acervo de Edimilson Pereira que a Comunidade Negra dos Arturos é retratada constantemente, sendo fonte de inspiração não só para suas pesquisas sociológicas, mas também para sua produção literária.

Entende-se, portanto, que as pesquisas de Edimilson sobre os Arturos estão para além da organização social, mas perpassa pelo modo como eles

transmitem o conhecimento através das vivências do dia a dia, sendo a fonte desta transmissão as Congadas.

Esses ensinamentos aprendidos nas festividades das Congadas, com a coroação dos Reis e Rainhas do Congo, iniciam-se nos preparativos das mesmas, todo o espaço da Comunidade é tomado por uma força centrífuga que os leva aos seus ancestrais, este momento é chamado, por Edimilson Pereira, de “educação não-formal”, ou seja, aquela educação que não é ensinada nos bancos escolares, mas também aquela em que o sujeito aprende na convivência com o outro. Deste modo, vivenciar a cultura é um dos meios para se adquirir conhecimento e são essas experimentações que fortalecem e estruturam a Comunidade Negra dos Arturos.

No livro *Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação* (2002), Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira tratam sobre a retomada da cultura popular brasileira, com destaque para Minas Gerais. Contudo, os autores pontuam que os ritos tradicionais, como, por exemplo, as Congadas, Reinados e até mesmo os mitos, têm passado por um processo de modernização, o que traz, muitas vezes, mudanças significativas para o grupo social.

Não obstante, a Comunidade Negra dos Arturos também passa por esse processo de modernização, como afirma Edimilson e Núbia (2002, p. 15):

A Comunidade dos Arturos, situada na área urbana de Contagem próxima a Belo Horizonte, no período em que esteve ligada à agricultura de subsistência promovia com regularidade o ritual de capina também conhecido como João do Mato. Mas, desde que as pessoas do grupo passaram a se ocupar com outras profissões na cidade- afastando-se das atividades agrícolas-observamos a mudança dos sentidos atribuídos ao ritual de capina. Atualmente o ritual não é realizado como evento instituinte de uma ordem social baseada nos elementos simbólicos decorrentes da agricultura. No dizer de Izaira Maria da Silva (Rainha 13 de Maio no Congado dos Arturos), a celebração é organizada para mostrar aos mais jovens o que sucedia no passado. Por conta disso, prepara-se uma faixa de terreno, com o plantio do milho, a fim de que se possa encenar, durante algumas horas do dia, o ritual do João do Mato.

Observa-se que até as comunidades tradicionais precisam se adequar aos novos tempos e este fator reorganiza e reestrutura estes grupos sociais, principalmente no âmbito religioso, pois “o sagrado- campo importante, onde a

comunidade [Arturos] articula as representações de si mesma e dos outros respondeu dinamicamente a essa demanda” (Pereira; Gomes, 2002, p. 15).

Ainda sobre o processo de modernização das comunidades, Pereira e Gomes (2002, p. 16, grifos nosso) dissertam que:

O João do Mato transformou-se a partir da tradição dos Arturos e do contato com a modernização do município, ou seja, preservou aspectos relacionados às atividades agrícolas (como as ações solidárias e o sentido religioso dos rituais de esconjuro), mas adquiriu também funções pedagógicas e de entretenimento ao atrair visitantes esporádicos, pesquisadores e a imprensa. As funções pedagógicas inerentes ao ritual (segundo a tradição, aí os jovens eram iniciados no convívio amplo do grupo, aprendiam as regras de cooperação, recordavam as histórias de fundação e os antepassados) são reelaborados numa perspectiva contemporânea para atingir não necessariamente os objetivos iniciáticos, mas os de natureza educativa, destituída do caráter sagrado. As novas funções não são menos importantes que as anteriores, uma vez que permitem à comunidade responder às demandas de um outro contexto social.

Os Arturos entendem que o período da agricultura de subsistência foi substituído pela modernidade do trabalho assalariado nas indústrias. Nesse sentido, a reencenação do João do Mato demonstra que o grupo interage com a modernidade-considerando o que a comunidade foi no passado- e empenha-se para delinear sua identidade hoje, mediante os perfis de identidades possíveis que se lhe abrem no futuro.

As mudanças no comportamento advindas das necessidades pessoais, por exemplo, assumir um trabalho formal e receber um salário, fez com que muitos membros da Comunidade migrassem para as cidades e modificassem alguns rituais religiosos, como fora citado anteriormente.

É interesse estabelecer uma relação entre tradição e a modernidade nos Arturos, pois percorrendo duas obras específicas publicadas por Edimilson Pereira e Núbia Gomes, em *Negras Raízes: os Arturos* (1989) e *Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação* (2002), observou-se que houve alterações no modo de agir dos Arturos. Em sua pesquisa de campo, os Arturos aparecem mantendo uma tradição tipicamente rural, na qual os ensinamentos eram preservados, assim como os ritos religiosos. No entanto, com o passar dos anos, as tradições da Comunidade foram se alterando e acompanhando as mudanças da sociedade e as necessidades dos próprios Arturos, como pode ser observado no segundo livro de Edimilson Pereira.

Por outro lado, é correto afirmar que apesar das transformações ocorridas na Comunidade dos Arturos, devido ao processo de modernização, ainda assim

a Comunidade baseia-se nas “relações tecidas entre preservação e transformação” (Pereira; Gomes, 2002, p. 18). Assim,

a insurgência permite que as pessoas se relacionem com a tradição a partir de uma rede de transformações inerentes à cultura de seu grupo e dos grupos com os quais interagem. Em consequência disso, a experiência social e, logo, cultural, se apresenta como uma constante reconfiguração de experiências (Pereira; Gomes, 2002, p. 17).

Pensar nesta insurgência descrita por Pereira e Gomes (2002) correlaciona com conceito de identidade pós-moderna cunhado por Stuart Hall (2020), em que ele traça as concepções de “(a) sujeito do Iluminismo, (b) sujeito sociológico e (c) sujeito pós-moderno” (Hall, 2020, p. 10). Para o entendimento das transformações ritualísticas e sociais dentro da Comunidade dos Arturos, ficaremos com a concepção de “sujeito sociológico”, já que:

A noção de **sujeito sociológico** refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos e os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2020, p. 11, grifos nosso).

Deste modo, entende-se que os processos de transformação na Comunidade dos Arturos fazem suscitar o “sujeito fragmento” (Hall, 2020), ou seja, aquele sujeito que não é apenas composto por si, mas que é formado a partir da convivência com os outros, pois:

Identidade e alteridade não propõem como princípios excludentes; antes, se articulam como provocações inerentes um ao outro. A vivência cotidiana do indivíduo é uma configuração de identidade e alteridade, já que este participa do mundo em conjunto com outros homens. Além disso, sua “atitude natural com relação a este mundo corresponde à atitude natural dos outros, que [...] também compreendem as objetivações graças às quais este mundo é ordenado”. O ser-em-si, que se produz como identidade, busca no ser-do-Outro as mediações e contraposições que se desenvolvem como alteridade (Pereira; Gomes, 2002, p. 93).

Nota-se que esse encontro com o Outro é fundamental para a construção dos sujeitos, esse processo de fusão cultural e social é visível na cultura brasileira, sobretudo, nas comunidades de origem africana que mantêm os preceitos de seus ancestrais, como é o caso da Comunidade Negra dos Arturos.

A ancestralidade presente na Comunidade dos Arturos é a força motriz para sua manutenção, pois mesmo com toda a transformação ocorrida ao longo das décadas, os Arturos conseguem manter sua essência, que fora estabelecida desde o “tronco véio” (Pereira; Gomes, 2000), Arthur Camilo, e permanece até hoje com seus descendentes.

3.2 O escritor

Edimilson de Almeida Pereira entra no mundo literários, aos 22 anos, quando publica o livro de poema *Dormundo* (1985). Nos anos subsequentes, publicou os seguintes livros: *Livro de Falas* (1987); *Árvore dos Arturos & outros poemas* (1988), *Corpo imprevisto & margem de nomes* (1989), *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido* (1990), *Zeosório blues* (2002), *Lugares ares* (2003), *Casa da palavra* (2003), *As coisas arcas* (2003) e continua publicando até hoje.

Edimilson Pereira também escreve livros infanto-juvenis, como, por exemplo, *O menino de caracóis na cabeça* (1998), *Os Comedores de Palavras* (2004), *Os reizinhos de Congo* (2004), *O congado para criança* (2006), entre outros escritos, que rememoram a ancestralidade africana e colaboram para afirmação da identidade negra.

A pluralidade e a qualidade literária de Edimilson Pereira são reconhecidas desde 1984 quando vence o concurso de contos “Palavra/Vivani”, em Juiz de Fora-MG. No mesmo ano, é-lhe concedido menção honrosa no “I Concurso de Contos da Academia Juizforana de Letras”. Em dezembro de 1987, o escritor recebe nova menção honrosa, desta vez no “Concurso Nacional de Folclore Silvio Romero/FUNARTE”, pela publicação de *Assim se benze Minas Gerais* (obra em co-autoria com a professora Núbia Pereira de Magalhães Gomes/UFJF). Em julho de 1988, foi agraciado com o primeiro lugar, na categoria poesia, no “Concurso Nacional de Literatura Editora UFMG”. No ano

seguinte, no Rio de Janeiro, obtém o décimo lugar no “Concurso de Ensaio Jornal do Brasil/LUFTHANSA”; vinte e cinco dias depois, conquista o terceiro lugar no “Concurso Nacional de Poesia Carlos Drummond de Andrade”, concedido pela Secretaria do Estado da Cultura do Rio de Janeiro (Literafro, 2011).

Outras obras do autor também foram premiadas nos anos subsequentes. Em 2020, lançou três romances – *Front*, *O ausente* e *Um corpo à deriva* – em que experimenta uma construção narrativa com fortes tonalidades poéticas e filosóficas. Devido a sua elevada qualidade literária, *Front* obteve o primeiro lugar no "Prêmio São Paulo de Literatura", no momento a mais prestigiosa premiação literária do país, e *O ausente* arrebatou o segundo lugar entre os dez finalistas do "Prêmio Oceanos", que abarca a produção de todos os países de língua portuguesa (Literafro, 2011).

Deste modo, observa-se a diversidade nos escritos de Edimilson de Almeida Pereira e sua contribuição para os estudos literários como pesquisador e como escritor, retratando em suas obras a cultura popular de origem africana, assim como, afirmação da identidade negra. No próximo capítulo as duas faces de Almeida Pereira serão trabalhadas em consonância, uma vez que analisar a obra literária do escritor é marcada pelas tradições orais e da cultura popular, em específico as que tratam da origem africana, que mantêm a memória dos antepassados através de seus descendentes.

4 GÊNESIS, PERMANÊNCIA E MEMÓRIA DA COMUNIDADE NEGRA DOS ARTUROS

O Arturo é o filho de África, herdeiro da magia de seu povo: através da cultura dos ancestrais, ele volta à Terra-Mãe, à Grande Família Negra, pela festa que reconduz. É a festa – a festa da fé, da família da Grande Mãe – que os irmana, refundindo-os na família da terra (Gomes; Pereira, 1990, p. 39).

Neste capítulo, analisar-se-á o poema “Árvore dos Arturos”, irá apresentar a gênese da Comunidade Negra dos Arturos, com Camilo Silvério, permanência e a memória dele a partir da estruturação da Comunidade com Arthur Camilo, veja o poema:

Árvore de Arthur Camilo

1/ TRONCO

Meu pai se chamou Camilo
na chuva dos dias quebrados
conheceu minha mãe Felisbina.

Minha mãe não sei de onde veio
sua vida permaneceu comigo
o riso mais tarde é que veio.

Meu pai se chama Camilo
e na sombra dos dias perdidos
encontrou minha mãe Felisbina.

2/ COMPANHEIRA

Carmelinda da Bela Vista
dançarei por você no Congo.

Carmelinda da Bela Vista
serei moçambiqueiro
o rosário inteiro nas mãos.

Gira caixa, Congo
Gira gunga, Maçambique

Carmelinda da Bela Vista
cruzarei porteira de frente.
Carmelinda da Bela Vista
passarei ponte de noite
para ver você dormir.

Carmelinda da Bela Vista
levarei candombeiros.
Carmelinda da Bela Vista
as guardas a estão buscando
com olhos de meu coração.

3/ ARTUROS

Viverei até quando.
Os vassalos seguram o Congado
o tempo responde por todos.

Viverei até quando.
Peço aos meninos: não saiam
guardem os ossos no canto.

Viverei até quando.
Deixo o siso na memória
o grito no chitacongo.

O poema “A árvore dos Arturos” é formado por três grupos de poemas intitutados “1/Tronco”; “2/Companheira” e “3/Arturos”. O primeiro e o terceiro grupos são formados por três versos cada, ou seja, são tercetos. E a segunda estrofe é constituída por cinco versos; lembrando que após o Modernismo os poetas tiveram mais liberdade para sua produção poética (Goldstein, 2006). Assim, justifica-se, o fato de o poema possuir essa estrutura. As tônicas de cada

grupo estão na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª sílabas. Essa composição de versos é chamada de tetrassilábicos (Goldstein, 2006).

Percebe-se que todo o poema é constituído por uma figura de linguagem predominante a anáfora, que consiste na repetição dos mesmos versos ao longo do poema. No primeiro grupo “1/Tronco” a anáfora está em: “Meu pai se chamou Camilo” e “Meu pai se chama Camilo”.

No segundo grupo “2/Companheira” ela está presente nos versos: “Carmelinda da Bela Vista” que irá se repetir no primeiro e no terceiro verso de cada estrofe. Já no último grupo “3/Arturos” a anáfora se apresenta nos versos: “Viverei até quando”; que vai se repetir como primeiro verso de cada estrofe deste grupo.

Alguns versos vão se repetir ao longo do poema, reforçando a ideia de ancestralidade, que é uma das características da Literatura Negra, na qual o ponto de partida e chegada é sempre a Mãe África, assim, Eduardo Oliveira em seu artigo *Epistemologia da Ancestralidade (s.d)*, disserta que:

[...] A ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros.

Portanto, a ancestralidade é todo um modo de ser e viver como seus ancestrais, principalmente quando se trata da espiritualidade, assim, “para o africano, o ancestral será um elemento venerado que deixara uma herança espiritual sobre a terra, contribuindo para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e pelos seus feitos é tomado como referência ou exemplo”. (Sodré, 2010, p. 2).

Ao investigar a estrutura dos cânticos dos Arturos, foi possível perceber que o poema “A árvore dos Arturos” se assemelha com as cantigas entoadas pelos Arturos em suas festividades, as Congadas. Como se pode observar nesta canção colhida da obra *Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá* (2014) de Glaura Lucas:

Imagem 4: Canção: Vamos ouvir uma palavra bonita...

Vamo ouvir uma palavra bonita... Transcrição

Congo - Marcha Lenta Missa Congo
 Arturos Solo: Maria das Mercês da Silva (Nina)

$\text{♩} = 68,76$ Solo 14/16

Vambu - vir mapala-vra bo-ni-taque vaier fa-la-d'aqui ago- - ora

Caixa Marcação 2

Caixa Marcação 1

Caixa Resposta 2

Caixa Resposta 1

So-mos ne-gro-do Ro-sá-rio fi-lhos de Nos-sa Senho- - ra

Fonte: Lucas, 2014.

A canção “Vamo ouvir uma palavra bonita...” da Missa Conga assemelha-se com o poema, pois ambos se utilizam da anáfora como forma de compor o escrito, a fim de fixar a melodia entoada, seja no poema, seja na canção. A canção repete os versos: “Somos negros do Rosário filhos de Nossa Senhora”. Outra semelhança está na tonicidade das sílabas, pois tanto o poema, quanto a canção possuem quatro sílabas métricas.

1/ TRONCO

- Meu pai** se **chamou** Camilo (A)
 na **chuva dos dias** **quebrados** (B)
conheceu **minha mãe** Felisbina. (C)

Minha mãe não sei de onde veio (A)
 sua vida permaneceu comigo (B)
 o riso mais tarde é que veio. (C)

Meu pai se chama Camilo (A)
 e na sombra dos dias perdidos (B)
 encontrou minha mãe Felisbina. (C)

Este grupo possui uma construção rítmica: ABC; ABA e ABC, portanto, ocorre rimas alternadas, nas quais a primeira e a segunda estrofe são idênticas. Nota-se também que ocorre rima toante nos grupos de palavras **Camilo/Felisbina**; **veio/ comigo** e **perdidos/ Felisbina**, assim, a tonicidade silábica ocorre nas sílabas formadas com a vogal [i], produzindo um som átono.

Como foi dito a anáfora predomina no poema como um todo, no entanto, neste grupo ela tem papel fundamental, pois a sua repetição traz novos significados para cada um dos versos. Ela está presente nos versos: “Meu pai se **chamou** Camilo” e “Meu pai se **chama** Camilo”; na qual a repetição das mesmas palavras, contudo, o verbo “chamar” possui significados diferentes em cada verso. No primeiro “chamou” está sendo usado no sentido de “invocar; dizer em voz alta o nome de alguém” (Bueno, 1996, p. 134).

Já no segundo verso o verbo “chamar” está sendo usado no sentido de nomear. Assim, “chamou” indica que Camilo Silvério estava sendo chamado por alguém e “chama” significa que Camilo Silvério atendeu a esse pedido, recebeu este nome como uma missão, que mais tarde estará completa na figura de seu filho Arthur Camilo.

Os versos “na chuva dos dias quebrados” e “e na sombra dos dias perdidos”, as formas nominais “quebrados” e “perdidos” estão no particípio indicando uma ação finalizada, e há semelhanças fônicas em suas terminações (-DOS). Elas também podem ser lidas como adjetivos, pois estão atribuindo características para o substantivo “dias”, ou seja, eles indicam a forma como os dias estavam quando Camilo conheceu e, posteriormente encontrou Felisbina.

Essas formas nominais também podem ser lidas como prosopopeia, isto é, quando se atribui características humanas a seres inanimados, coisas e

objetos. Marcando assim, a forma com que Camilo Silvério chegara as terras de Minas Gerais, em meados do século XIX, provavelmente vindo em um navio negreiro que partira de Angola. Deste modo, após percorrer diversos caminhos encontra-se com Felisbina.

É preciso destacar que a história de Felisbina não é de total conhecimento dos membros da Comunidade, até mesmo de seus filhos, por isso, o eu-enunciador diz que: “Minha mãe não sei de onde veio/ sua vida permaneceu comigo/ o riso mais tarde é que veio”. Entretanto, a figura de Felisbina é cultuada com uma memória afetiva, “incluindo-se entre os antepassados que emudeceram a raiz que deu origem à Comunidade” (Gomes; Pereira, 2000, p.162).

Observa-se que a última estrofe desse grupo, é a única que possui uma oração coordenada, pois o verso “Meu pai se chama Camilo” liga-se ao próximo verso com a conjunção ‘e’ que indica uma adição, ou seja, “e na sombra dos dias perdidos” é que Camilo Silvério encontrara-se com Felisbina. E assim, deste encontro quase que improvável é que se inicia a Comunidade Negra dos Arturos.

No poema ocorre outra figura de linguagem chamada: paralelismo, que aparece nos versos 1º, 3º, 4º, 7º e 9º, na repetição da expressão “meu pai”, que inicia a primeira e a terceira estrofe e a expressão “minha mãe” que termina a primeira e a terceira estrofe, e depois inicia a segunda. O uso dessa figura de linguagem confirma o início da Comunidade Negra dos Arturos a partir de Arthur Camilo e Felisbina, e nos apresenta o início da árvore genealógica dos Arturos, que “nasceram como uma árvore, estando todos os descendentes ligados “ao troco véio” de Camilo Silvério” (Pereira; Gomes, 2000, p.162).

No segundo poema do grupo nomeado de “2/Companheira”, percebe-se que o eu-enunciador possui dois amores, Carmelinda e a Congada, é como se o amor e a tradição caminhassem lado a lado. Este grupo poético conta sobre o encontro de Arthur Camilo -filho de Camilo Silvério- e sua esposa Carmelinda. Como foi dito a Comunidade Negra dos Arturos descende de Camilo Silvério, mas é o seu filho mais velho, Arthur Camilo que unifica e estrutura todos os descendentes de Camilo, assim “a força de sua personalidade e da religiosidade aprendida dos antepassados funcionaram como elementos aglutinadores do grupo familiar” (Pereira; Gomes, 2000, p. 162). Assim, Arthur Camilo remete a

lembança para os ancestrais que são o arcabouço mantenedor da vitalidade dos Arturos contemporâneos.

Ele se transformou em vivência e revivência para seus descendentes, em veneração afetiva que se oferece aos filhos no canto e na dança dele aprendidos. A continuidade da força e da fé da “gunga de papai” mergulha na recordação da “gunga de vovô”, reatualizando a imagem do primeiro pai – Camilo Silvério- como portador de uma herança negro-africana. **Arthur Camilo Silvério pode ser lido como personalidade fundadora da Comunidade dos Arturos, legando-lhe inclusive o nome** (Pereira; Gomes, 2000, p. 163, grifos nossos).

Deste modo, Arthur Camilo edifica sua família a partir da “mensagem” por ele passada, isto é, a tradição dos Arturos é transmitida por Arthur Camilo por meio da oralidade, expressa através das raízes da Congada. Assim, a perpetuação da tradição familiar baseia-se na solidificação de Arthur Camilo, que como uma pedra sólida manteve as tradições familiares de geração a geração. Segue a história de Arthur Camilo:

Nasceu em 1880 (†1956), em Minas Gerais, nove anos após a promulgação da Lei do Ventre Livre (1871), que liberava do cativeiro os filhos nascidos de escravizados. No entanto, apesar de ter nascido livre, sofreu as consequências de um sistema que criava leis que serviam mais como armadilha para os negros. Leis que favoreciam o próprio sistema, pois isentavam os proprietários de escravizados de responsabilidade sobre os velhos – a partir da Lei do Sexagenário, de 1885, e sobre as crianças – com a Lei do Ventre Livre. Para manter seus filhos próximos, os pais ofereciam os filhos para que fossem batizados pelos próprios, que assim os mantinham como ajudantes de serviços gerais ou os enviavam para outras localidades, para servirem outras famílias até a maioridade. Outra alternativa era a manutenção junto aos pais em várias frentes de trabalhos, para ter seu sustento. (Oliveira, 2018, p. 423).

Ainda, segundo Oliveira (2018, p. 423, grifos nossos),

Como toda vítima da Casa Grande, muito cedo [Arthur Camilo Silvério] aprendeu que, em casa de “senhor”, negro seria sempre escravo. Sua alforria não impediu que, quando da morte do pai, fosse proibido pelo padrinho que o criava de ir vê-lo e tomar a última bênção. Após ser agredido violentamente por aquele que deveria ser seu cuidador, o menino rebelou-se e fugiu, dando início ao que seria a saga dos Arturos. Perseguido, viveu em vários lugares nos quais se concentravam grupos de negros, negando-se terminantemente a voltar para a casa do padrinho. **Fixou-se na Mata do Curiangu, na região de Esmeraldas/MG, onde organizou a vida e se casou com Carmelinda Maria da Silva, com quem teve dez filhos, que a partir de então viriam a se chamar Arturos, em referência a seu nome e a representar os principais e atuais grupos familiares da comunidade.**

A Mata do Curiangu também serve de cenário para a composição poética de Edimilson, pois o poema que inaugura a obra “A Árvore dos Arturos” é justamente o poema “Curiangu”, que diz:

Silêncio veio no
raio.
Os ossos voltados
para o mundo.

A família surgiu na
floresta rubra.
São pequenos de mãos
pequenas, adultos
antes do tempo.

Os meninos criaram
memória
antes de criarem cabelos.

Fazendo a leitura do poema entende-se a importância de Curiangu na constituição e estruturação da que viria ser a Comunidade Negra dos Arturos, que nasce com Camilo Silvério, mas que se firma com os preceitos de Arthur Camilo e sua companheira Carmelinda, pois ao adquirirem sua propriedade na região de Curiangu, onde até hoje seus descendentes vivem. A Comunidade dos Arturos, está em sua quarta geração, fazem parte do grupo 80 famílias, e cerca de 500 pessoas, conforme Oliveira (2018).

Para se compreender o próximo grupo poético intitulado “2/Companheira”, é preciso relembrar como as Congadas são estruturadas, para entender sua presença no poema como um todo, mas principalmente neste segundo grupo. Deste modo, “o Congado pode ser caracterizado, em linhas gerais, como um sistema religioso sincrético, que acolheu no contexto brasileiro colonial e pós-colonial representações simbólicas de grupos bantos e do catolicismo europeu [...]” (Pereira, 2007, p. 87-88).

Já para a pesquisadora Lilian Sagio Cezar (2012, p. 3), a origem das Congadas,

remonta às irmandades católicas de escravos e libertos congregados ao redor dos "santos de pretos", sendo os principais Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, São Elesbão. Essas irmandades tinham por costume organizar festas em louvor aos seus santos católicos específicos, realizando a coroação de uma corte, geralmente negra, passando assim a integrar o calendário festivo local e obter autorização das autoridades temporais para a realização de suas festas em espaço público, pelas ruas das cidades por onde passavam seus "memoráveis cortejos".

Deste modo, as Congadas são fonte de inspiração para a constituição deste grupo poético, principalmente por retomar o mito de Nossa Senhora do Rosário e dos santos negros, a quem as pessoas escravizadas rezavam pedindo sua interseção e proteção. E este mito fundador segue vivo até hoje e é uma fonte inesgotável de fé e de religiosidade, em particular para a Comunidade Negra dos Arturos.

Este grupo de poético é estruturado por três estrofes e cada uma delas é constituída por cinco versos, além de dois versos separados que remetem ao movimento da dança Conga, que será retomado mais à frente. Vejamos o poema:

2/ COMPANHEIRA

Carmelinda da Bela Vista
dançarei por você no Congo.

Carmelinda da Bela Vista
serei moçambiqueiro
o rosário inteiro nas mãos.

Gira caixa, Congo

Gira gunga, Maçambique

Carmelinda da Bela Vista
cruzarei porteira de frente.
Carmelinda da Bela Vista
passarei ponte de noite
para ver você dormir.

Carmelinda da Bela Vista
levarei candombeiros.
Carmelinda da Bela Vista
as guardas a estão buscando
com olhos de meu coração.

Este grupo possui rimas internas entre os adjetivos: moçambiqueiro, inteiro e candombeiros; bem como entre os verbos no futuro do presente: dançarei, cruzarei, serei, passarei, levarei. Estas rimas são consideradas, segundo Norma Goldstein (2006), rimas pobres, pois são da mesma classe gramatical.

As primeiras são adjetivos que caracterizam as condutas do eu-enunciador sobre sua amada, Carmelinda, e a posição que ele ocupará dentro da Congada. Como foi dito anteriormente, a Congada é constituída de diversas funções dentre as quais estão: o congo, o moçambique, a guarda e o capitão.

Deste modo, o eu-enunciador anuncia que dançará no Congo por Carmelinda e terá como função a de ser moçambiqueiro, que é “a guarda responsável por conduzir reis e rainhas, que são os últimos no cortejo. Seus saíotes são azuis ou brancos, colocados também sobre a roupa branca. Na cabeça, amarram um lenço azul ou branco, conforme a cor da saia (Lucas, 2014, p. 20). Conforme imagem a seguir:

Imagem 5: Guarda de Moçambique da Irmandade de Contagem (Arturos)



Fonte: Lucas, 2014.

O Moçambique é uma dança da Congada, que se

caracteriza pelo molejo dos joelhos e a intenção do corpo em ir ao fundo da terra, como se fincasse mastro todo o tempo. [...] o dançador de Moçambique realiza um jogo de alternância dos movimentos das omoplatas [...] o bater das gungas junto com a pulsação libera os braços a partir dos ombros, ou os retém a partir dos cotovelos, recolhendo e fechando as mãos (Gomes; Pereira, 2000, p. 436-437).

O verso “o rosário inteiro nas mãos” indica que a Comunidade dos Arturos, consideram o mito de Nossa Senhora do Rosário como parte de suas festividades¹⁶ e Coroação dos Reis e Rainhas do Congo¹⁷, assim,

¹⁶ A festa nos Arturos dura três dias com intenso trabalho para a comunidade. Há o levantamento do mastro avisando que a festa se aproxima no sábado. No domingo a festa da matina, o cortejo, a visita aos reis festeiros, a missa conga, o grande almoço, o pagamento da promessa e a procissão com os andores dos santos. Na segunda-feira, se coroam os novos reis, descem-se as bandeiras e se encerra o reinado. Esta festa tem algumas particularidades como a visita à casa dos reis festeiros e a Missa Conga, que se configuram como etapas que complementam a festa de cortejo (Costa, 2013, p. 46).

¹⁷ As festas começam em janeiro com a folia de Reis; em março/abril abre-se o ciclo do Reinado; maio é o mês da festa da Abolição da escravatura; outubro é o mês da grande festa de Nossa Senhora do Rosário, período em que, para além da sua festa, a comunidade também participa em vários dos festejos de outras comunidades congadeiras; em dezembro há a realização do

[...] a narrativa sagrada (aspecto interno) segundo a qual o Congo, indo à frente do Moçambique, tentou resgatar Nossa Senhora do Rosário das águas do mar. A Santa só veio à terra pela atração do canto e da dança dos moçambiqueiros e candombeiros. De acordo com esse enredo as guardas se tornaram essenciais para a manutenção do fluxo míticoreligioso que sustenta a lembrança dos antepassados e o culto a Nossa Senhora do Rosário (Gomes; Pereira, 2000, p.437).

É interessante ressaltar como a religião é intrínseca aos valores desta comunidade, a partir do sincretismo religioso, que corrobora para a formação da Comunidade dos Arturos, que compõe a resistência afrodescendente a partir das relações familiares, deste modo:

Essas relações mostram que, além das armas e da guerrilha, os afrodescendentes fizeram da produção ideológica nos núcleos familiares e religiosos um recurso a mais na oposição ao sistema opressor. Ou seja, através das atitudes sustentadas pela família, o indivíduo afrodescendente expressou, muitas vezes, uma vivência social e religiosa decorrente do confronto e da negociação entre diferentes culturas (Pereira, 2007, p. 44).

O ato de resistir é inerente ao afrodescendente, pois desde os primórdios houve resistência nas mais variadas formas como, por exemplo, os enfretamentos armados até a quietude de alguns. Já a Comunidade dos Arturos resiste pela manutenção familiar, pela religião e pelo ensinamento dos mais velhos, que engendram o local de pertencimento desse povo.

Há ainda neste grupo poético outras rimas internas que ocorre entre as palavras: “mãos”; “coração” e “estão”. As duas primeiras são da classe dos substantivos e a última verbo de ligação, por pertencerem a classes gramaticais diferentes, elas são consideradas rimas ricas, conforme Goldstein (2006).

Destaca-se também que entre a primeira e a segunda estrofe deste grupo poético, têm-se os seguintes versos:

“Gira caixa, Congo
Gira gunga, Maçambique”.

E ao fazer uma pesquisa nas obras de Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Gomes; bem como em Leda Martins Ferreira e Glauro Lucas foi unânime perceber que esse tipo de recurso, representa o coro¹⁸ nas canções entoadas nas Congadas. Deste momento, todos que participam dos festejos, independentemente de suas funções dentro das Congadas, cantam em uma só voz esses versos, que tendem a se repetir ao longo da caminhada de Coroação.

No poema, observa-se que esses versos têm a função de ligar as estrofes, completando-as. Além de indicar que há mais de uma voz recitando-os, e essas vozes podem ser de Camilo Silvério e Felisbina, que estão “chamando” Arthur para fortificar e estabelecer a Comunidade. Elas podem ser lidas também como uma maneira de enraizamento dos Arturos através das Congadas, fonte principal de manutenção das tradições de origem africana, e conseqüentemente dos Arturos.

Há mais uma consideração a se fazer sobre os versos supracitados, a disposição deles no poema, que está deslocada das demais estrofes, remetendo ao movimento do Congo, um estilo de dança dentro da Congada, pois, esse ritmo é dançado de maneira a se fazer um deslocamento para as laterais, assim,

O dançador cruza pernas e pés, fechando a ação com o encontro dos pés no centro do corpo (ou de si mesmo) em contato com o solo. Na execução dos cruzamentos, as pernas e pés se abrem com o auxílio do metatarso e voltam a fechar-se com o apoio dos calcanhares. [...] A pulsação realça-se no Congo pela sua transferência de um lado para o outro do corpo, concretizando-se, por fim, como uma ginga. Para efetuar os giros o dançador realiza uma maior articulação dos joelhos, de modo a impulsionar-se, tendo o chão por base e gerador de energia (Gomes; Pereira, 2000, p. 438).

É interessante destacar também que o poeta Edimilson se cerca dos trabalhos de Edimilson pesquisador para compor não só esse poema, como também todos os outros que falam da cultura popular de matriz africana, deste modo, Edimilson poeta está imbuído de suas experiências enquanto pesquisador para criar seus poemas e isto pode ser visto nestes versos, que se dedicam a

¹⁸ Segundo o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2018) a palavra coro tem o seguinte significado: 1- Grupo de pessoas cantando em conjunto; coral: coros de igreja. 2- Parte de uma canção que é repetida; refrão. 3- Qualquer trecho de uma obra musical cantada por várias vozes. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/coro/>. Acesso em: 16 jul. 2022.

poetizar sobre as Congadas, representada pelos elementos musicais: a caixa e a gunga.

Sobre uso das gungas, Gomes; Pereira (2000, p. 435) dissertam que:

O pé direito carrega o maior número de gungas- geralmente quatro- e o som caracteriza-se como sendo mais grave. A saída de energia processa se através dele: é o pé direito que marca o tempo forte, pois é ele que “**chama**”¹⁹. A resposta vem pelo repique, que é uma variação de terceira ou tercina, iniciada pelo pé esquerdo, geralmente carregando três gungas. [...] Distintas intenções ocasionam a diversidade de passos e influenciam a sua dinâmica de funcionamento: avançam, recuam, entram, puxam, arrastam, batem, retiram, sustentam o conjunto da dança [...].

As gungas são consideradas elementos mágicos para a dança de Moçambique, pois são elas que ajudam a conectar “o passado, o presente e o futuro” (Gomes; Pereira, 2000). Deste modo, entende-se o porquê no primeiro grupo o verbo “chamar” aparece duas vezes e com significados diferentes, pois como fora dito na citação acima, a gunga é o instrumento que chama os antepassados para participarem da festividade, retomando os ancestrais, pois são eles que edificam, estruturaram e são a força vital de seus descendentes, pois “essa gunga não é minha, essa gunga é de papai, é de vovô” (Gomes; Pereira, 2000, p. 435).

¹⁹ O destaque nesta citação se correlaciona com o parágrafo seguinte, que irá explicar sobre a importância da gunga para as Congadas e seu lirismo para o poema aqui estudado.

Imagem 6: Gungas de lata dos moçambiqueiros



Fonte: Lucas, 2014.

Reafirmando a tese de que as gungas são elementos fundamentais e que estão para além de sua instrumentalização, mas que transcendem o espaço terreno, que buscam um reencontro com os ancestrais, Pereira e Gomes (2000, p. 435) afirmam que as gungas:

São elementos mágicos que, participando do corpo, ajudam no transporte para um outro mundo onde o passado, o presente e futuro fazem parte de uma mesma caminhada. O movimento que ocorre no corpo é apenas o reflexo desse caminhar: os pés entram em contato com a terra, produzindo no corpo uma vibração. Quando esse contato atinge o auge, a energia gerada faz com que o corpo seja transportado. A imagem é de que a terra se move, vem para fora e responde, impulsionando os pés que quase flutuam. Várias gungas batendo ao mesmo tempo aumentam esse efeito, provocando uma suspensão nos corpos e o Moçambique – com seus lenços e saias azuis- assemelha-se a uma grande onda sobre a terra. [...] Pela gunga os antepassados fazem-se presentes à festa atual.

As gungas possuem não só a fusão do som e dança (Lucas, 2014), mas também um significado histórico que remonta da época da escravidão, “pois esse era o nome do sino que era preso no tornozelo do escravo de modo a acusar a sua fuga, mas é também um “barulho santo, igual dos sininhos da igreja”” (Lucas, 2014, p.103). Portanto, a gunga é um instrumento carregado de uma carga simbólica, já que é ela que chama os antepassados para o ritual e também é

fonte de proteção para o moçambiqueiros, afastando deles todo o mal encarnado ou não.

Glaura Lucas (2014, p. 101) define as caixas da seguinte maneira: “são tambores cilíndricos com couro em ambas as extremidades [...] elas são tocadas com duas baquetas recobertas ou não na ponta. São carregadas por meio de uma alça, uma correia, no ombro”. Em sua pesquisa Glaura Lucas recolhe diversas falas dos descendentes de Arthur Camilo, dentre elas, destaque-se os dizeres de Geraldo Arthur Camilo, de que a caixa “num é qualquer um pega numa caixa e vai batendo não. Porque se ele num tiver fé, num tiver crença, ela num zoa cum ele” (Lucas, 2014, p. 101).

Esses versos reforçam a importância das Congadas a vida do eu-enunciador, que busca através da mesma o reencontro com sua ancestralidade. Além de reforçar que ele busca o amor e o companheirismo de Carmelinda, que será confirmado nos versos: “cruzarei porteira de frente” e “passarei ponte de noite”. Assim, observa-se neste grupo poético a presença da ancestralidade e manutenção das tradições de origem africana por meio das Congadas, deste modo, esta festividade permeia o imaginário cultural de toda uma estrutura étnica que é e se quer negra.

A terceira estrofe deste grupo poético reafirma a importância das Congadas para os Arturos, assim como nas demais estrofes há a repetição dos versos: “Carmelinda da Boa Vista” na primeira e na terceira estrofes, como foi dito com três sílabas poéticas.

Neste grupo, o eu-enunciador irá tratar de um desdobramento da Congada, que é o Candombe. Na Comunidade Negra dos Arturos, as festividades são baseadas dentro dos princípios das Congadas, mas também do Candombe, pois é no Candombe que ocorre o sincretismo religioso, ou seja, os santos católicos são reverenciados cada qual em sua data, como é o caso de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

O ritual do Candombe não faz parte nos cortejos do Congo ou qualquer festividade pública, suas cerimônias são internas e somente participam os capitães do Congo e do Moçambique e os demais membros da Irmandade (Lucas, 2014). Na Comunidade dos Arturos, o grupo que participa do Candombe

é chamado de Irmandade do Rosário, o nome advém de sua devoção por Nossa Senhora do Rosário.

Assim, o Candombe é vivenciado “como um ritual de canto e dança, acompanhado pelos instrumentos: três tambores, uma puíta (espécie de cuíca talhada em madeira) e dois guaiás” (Pereira, 2010, p. 99-100). É interessante ressaltar que os guaiás são feitos de cipó, mas o mais interessante é que eles formam as contas a partir das lágrimas de Nossa Senhora do Rosário, isto é, as contas do rosário que são levadas nas mãos e abrem o caminho para que a Nossa Senhora do Rosário venha simbolicamente ao mundo terreno.

Este fato faz diálogo com o quinto verso da primeira estrofe deste grupo, o “rosário inteiro nas mãos” faz alusão ao instrumento guaiás. Os cantos entoados mencionam os mistérios do sagrado (Pereira, 2010), a ligação entre vida terrena e vida espiritual, na qual simbolicamente os antepassados (espíritos) são chamados para congregar com os mortais, reforçando o elo entre eles.

A dança realizada no Candombe é livre, mas há a repetição de algumas expressões ou versos, que vão sendo entoados ao repique dos tambores que acompanham o ritual, assim, justifica-se neste grupo poético a repetição do verso “Carmelinda da Boa Vista”, pois, é como se o candombeiro estivesse tocando para Carmelinda e ela dançasse livremente com ele no Congo.

E para que isso ocorra as guardas devem ir buscar Carmelinda, são as guardas nas Congadas que conduzem o Cortejo até a coroação dos Reis e Rainhas do Congo. As guardas que se destacam na Comunidade dos Arturos são a do Congo e de Moçambique, cada qual possui sua função dentro do ritual e esta função foi definida a muito tempo atrás a partir do mito do aparecimento de Nossa Senhora do Rosário.

Pela fundamentação mítica, as guardas se formaram ainda na África, quando uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. O grupo do Congo se dirigiu para a areia e, tocando seus instrumentos, só conseguiu fazer com que a imagem se movesse uma vez: num movimento rápido, Nossa Senhora se encaminhou para a frente e parou. Então vieram os negros moçambiqueiros, batendo seus tambores recobertos com folhas de inhame, cantando para a Santa e pedindo-lhe que viesse para protegê-los.

Deste modo, “a função das guardas se define através da narrativa mítica: o **Congo** puxa todos os dançantes, em movimento rápido, abrindo caminho; o **Moçambique** é o responsável pela Senhora, representada pelos reis cujas coroas a guarda conduz”.

Portanto, as guardas protegem e abrem caminho para o Cortejo passar, justificando, assim, os dois últimos versos deste grupo, “as guardas a estão buscando/ com olhos de meu coração”. O último verso possui uma metáfora, já que o sentido original do substantivo “olhos” foi deslocado, isto é, o coração do eu-enunciador possui olhos, que acompanham todo o desenvolvimento do Cortejo, bem como sua companheira de uma vida toda Carmelinda.

Deste modo, a permanência de Arthur Camilo se dá por meio de seus descendentes; estes ensinamentos foram realizados pelo próprio Arthur Camilo que ao anoitecer depois de um longo dia de trabalho reunia seus filhos em volta de uma árvore e lhes contava as histórias dos Reis e Rainhas do Congo, formando assim a Comunidade Negra dos Arturos, conforme vemos em Pereira (2007, p. 105).

Compreende-se, portanto, que a manutenção da Comunidade Negra dos Arturos se dá pela sabedoria ancestral na qual se reafirma que o “que faz de um Arturo um Arturo, portador de uma história e de uma identidade próprias. Ciente dessa identidade, um Arturo interage com a sociedade circundante e busca os meios para garantir o seu bem-estar e de sua comunidade” (Pereira, 2007, p. 106).

A gênese desta família se confirma no último poema do grupo “3/Arturos”, observe-o

Viverei até quando.
Os vassalos seguram o Congado
O tempo responde por todos.

Viverei até quando.
Peço aos meninos: não saiam
Guardem os ossos no canto.

Viverei até quando.
Deixo o siso na memória
O grito no chitacongo.

Este grupo poético é formado por três estrofes e cada uma delas contém três tercetos. Percebe que os versos são livres, pois, cada um deles possui um número de sílabas poéticas e a acentuação tônica irá variar de verso para verso. Somente o verso “viverei até quando” é que vai possuir o mesmo número de sílabas poéticas e, conseqüentemente a acentuação das tônicas será a mesma, isto se justifica por se tratar de um recurso linguístico, a anáfora que já fora mencionada anteriormente e este recurso também é visto nos cânticos das Congadas, em versos que se repetem e vão intensificando o ritmo.

É interessante perceber que o ritmo deste grupo está também nas rimas toantes, na qual “a semelhança está na vogal tônica” (Goldstein, 2006, p. 58). E a vogal tônica é a /o/ que irá aparecer no primeiro e no segundo verso da primeira estrofe; na segunda e na terceira estrofe a vogal /o/ aparece no primeiro e no terceiro verso. Esta é uma vogal que está muito presente nas canções dos Arturos, principalmente na parte cantada pelo coro.

O verso “viverei até quando.” é repetido em todas as estrofes e eles apresentam um *enjambement*, “que é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte” (Goldstein, 2006, p. 92). Deste modo, este verso só terá seu sentido completo com os versos que virão, outro fator que justifica o uso deste recurso é o ponto-final deste verso e o fato de os versos iniciarem com letra maiúscula, ampliando o sentido do verbo “viver”. Assim, na primeira estrofe, o seu sentido é completado pelo verso: “Os vassalos seguram o Congado”; na segunda estrofe com o verso: “Peço aos meninos: não saiam”; e na terceira estrofe com o verso: “Deixo o siso na memória”.

O *enjambement* também é causado pelo verbo “viver”, pois se trata de um verbo intransitivo, ou seja, tem sentido completo, mas que pode ser acrescentado a ele o adjunto adverbial, neste caso, “até quando” que atribui circunstância de tempo ao verbo. Indicando que o eu-enunciador não morrerá, pois, sua ancestralidade será perpetuada através de sua descendência, principalmente com os ensinamentos das Congadas.

No verso “Os vassalos seguram o Congado” indicam a perpetuação das tradições das Congadas na Comunidade dos Arturos, pois os vassalos fazem parte da guarda, que são divididos entre dançantes e instrumentistas (Lucas, 2014). Quem conduz os vassalos dançantes durante o trajeto do Congo é a

bandeira que representa a Irmandade e ela deve ser beijada por todos os dançantes, segundo Vieira (2003).

Os vassallos instrumentistas são entoando os instrumentos, que forma mítica e com fé, para que haja a conexão com os antepassados e ele “desçam” a terra para congregar com seus descendentes. Assim, os instrumentos não podem ser tocados de qualquer maneira, é preciso se ter fé, é preciso acreditar nas festividades para que o som produzido seja aquele que traz os ancestrais.

Assim, a permanência desta memória se intensifica com os verbos no presente – “seguram”, “guardem”, “deixo”; que reafirmam a continuidade dos Arturos, ligando passado, presente e futuro, ancestrais e descendentes, é um por vir e um devir. Os vassallos são os que cuidam do Rei e Rainha do Congo na Coroação, protegendo-os nas batalhas, deste modo, essa figura possui uma carga simbólica muito forte, pois o fato de proteger o Rei e a Rainha impede metaforicamente que as tradições dos Arturos morram.

Tudo que circunda as Congadas é mítico e sagrado “a veste festiva, o bastão, o Rosário carregado no peito, as gungas, tambores, espadas, cordões, bandeiras, enfim, todos estes elementos possuem um significado especial, sendo investidos de força e energia, assegurando o cumprimento dos ritos” (Vieira, 2003, p. 114).

Confirmando o que irá ser dito no terceiro verso “o tempo responde a todos”, ou seja, os ensinamentos das Congadas transmitidos de geração a geração, é atemporal. Principalmente, quando as crianças da Comunidade são inseridas nas festividades, que se correlaciona com o verso “Peço aos meninos: não saiam”, assim,

A família é o primeiro local de aprendizado nos Arturo. Desde cedo tem os pais e na lembrança os antepassados o espelho onde mirar-se. A educação não formal procura garantir a tradição da Comunidade, despertando nos mais novos a curiosidade e o desejo de participação nos festejos. Para o jovem Arturo a presença dos mais antigos representa a possibilidade de um aprendizado de que se faz pela convivência (Gomes; Pereira, 2000, p. 197).

Deste modo, os meninos Arturos acompanham seus pais nas festividades do Congo, participando ativamente da Comunidade, a fim de manter as tradições vivas e o verso “guardem os ossos num canto” pode ser lido como uma metáfora para ancestralidade, isto é, os antepassados são rememorados em cada dança,

em cada canto, em cada Coroação, pois é “na lição da convivência, que as crianças aprendem a história dos ancestrais, preparando-se para escrever o capítulo do amanhã” (Gomes; Pereira, 2000, p. 201).

Observemos a segunda estrofe:

Viverei até quando.
Peço aos meninos: não saiam
Guardem os ossos no canto.

Os fonemas destacados produzem a aliteração, figura de linguagem que “consiste na incidência reiterada de fonemas consonantais idênticos” (Cherubim, 1989, p. 11), que trazem para a estrofe uma grande expressividade e tornando a leitura tônica, remetendo ao som que a gunga faz quando os vassalos estão dançando, batendo os pés no chão, a fim de chamar os ancestrais. Assim,

Memória molda-se nos Arturos uma linha de organização simbólica que se reflete na realidade social, ou seja, a herança dos antepassados se relaciona com as experiências contemporâneas dos Arturos e se caracteriza, simultaneamente, pela sua força de preservação e pela sua plasticidade de readaptação (Pereira, 2007, p. 106).

Na última estrofe, observa-se o alinhamento entre o tempo e a memória, no verso “deixo o siso na memória”. A palavra “siso” vem do latim *sensus*, que significa “faculdade de sentir, pensamento”²⁰; assim, memória e identidade não se dissociam, principalmente para os Arturos, que rememoram seus ancestrais não somente nas festividades, mas também no seu modo de ser e de viver. E o grito ecoa através das gerações e pelo Congado, pois os “Arturos dançam por dentro” (Pereira, 2003, p. 58).

²⁰ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/SISO>. Acesso em: 17 jul. 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou compreender a formação da Comunidade Negra dos Arturos, a partir dos poemas de Edimilson de Almeida Pereira “Árvore de Arthur Camilo” e “Retrato de Família”. Estes poemas foram publicados em 1988 e retratam, por meio da escrita poética, a organização social, religiosa e familiar de uma Comunidade, que tem como premissa as tradições da Congadas, nas quais são passadas de geração em geração.

É por meio das palavras que Almeida Pereira reconstrói a organização dos Arturos, para tanto, foi preciso mergulhar na face de Edimilson de Almeida como pesquisador, para que pudéssemos compreender a estrutura social por detrás deste grupo familiar. Não obstante, foi preciso navegar na história da Literatura Brasileira, a fim de se entender o lugar que o negro ocupa neste discurso e pode se perceber que durante séculos, sua voz era silenciada, contudo, já havia manifestações autorais negras desde meados do século XVIII.

Enveredando-se nesta linha do tempo da Literatura Brasileira, compreende-se que o século XIX foi marcado por uma produção sistêmica de autores negros, contudo, ainda muitos autores mantinham-se distantes das questões raciais, marcando o discurso do outro. É no final deste século que os discursos começam a dar espaço para o “eu”, assim, a enunciação daquele que reafirma sua identidade enquanto sujeito negro torna-se efervescente.

A busca pela compreensão desta identidade, já convergir com os estudos de Mário de Andrade sobre o negro e as manifestações populares, com destaque, para as danças dramáticas. Estes estudos serão fundamentais para constituição literária negra, reafirmando que a voz do Outro passa a ser a voz do Eu; pois mesmo quando o negro era personagem principal, era sempre estereotipado, caricatural, na figura do “bom malandro”; quanto às mulheres negras, eram hipersexualizadas e promíscuas, estando fadadas à solidão.

Assumir-se como negro é um processo doloroso e requer maturidade cognitiva e espírito de coletividade e, refletindo sobre essas questões, entende-se por que muitos autores mascaravam sua negritude, distanciando-se do seu EU negro. Contudo, um novo limiar se aproximava e, junto a este, nasciam os

movimentos da Negritude, que buscavam reacender o encontro com sua ancestralidade, a fim de reafirmar a identidade do sujeito negro.

Pode-se compreender que os diversos movimentos possibilitaram a quebra de uma hegemonia literária que, há séculos, dominava todas as vozes. Assim, essa ruptura com o passado foi fundamental para a inserção dos escritos das chamadas minorias, que buscavam encontrar-se na literatura canônica, mas que não se viam representados.

A questão da representatividade é fundamental para a reafirmação de uma identidade negra, deste modo, ao analisar os poemas pode se perceber que a Comunidade Negra dos Arturos, tem como base a representação que se inicia com Camilo Silvério e vai para Arthur Camilo, efetivando-se, de geração em geração.

Assim, no poema ocorre a manutenção das tradições familiares, a partir do “tronco véio” de Arthur Camilo, patriarca desta família, que vive na memória de seus descendentes. A permanência da ancestralidade africana é visível com a tradicional Congada realizada pela Comunidade Negra dos Arturos, bem como o modo de ser e de viver como Arturo. A memória é um dos elementos fundadores da literatura afro-brasileira, pois é ela que recolhe toda a história e cultura de um povo, no caso do povo preto essa história sempre foi contada pelo outro e durante muitos séculos foi invisibilizada. Contudo, quando se tem um lugar de fala e pertencimento, consegue-se compreender a estrutura social da sociedade brasileira. Ao lembrar seus antepassados a memória é reativada e passa a contar a história da coletividade, que se quer ver representada.

Essa busca por uma identidade, que se quer negra, é crucial para que se possa entender os caminhos trilhados pela Literatura de Autoria Negra Brasileira. Ao narrar à história de seus antepassados e o sofrimento deles, faz acender, em si, a chama de sua identidade e, ao retornar ao passado, é possível redesenhar os rumos da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

AGUSTONI, Prisca. O atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

ANDRADE, Mário de. Pauliceia Desvairada. In: Poesias Completas. São Paulo: Martins, 1987.

ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BEZERRA, Juliana. Congada. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/congada/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

BRETTAS, Aline Pinheiro; FROTA, Maria Guiomar da Cunha. O registro do Congado como instrumento de preservação do patrimônio mineiro: novas possibilidades. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/138/176>. Acesso em: 18 maio 2022.

CADERNOS NEGROS. São Paulo: Ed. dos autores/Quilombhoje. 1978-2023.

BUENO, Francisco da Silveira. Minidicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: FTD: LISA, 1996.

CAMARGO, Oswaldo. Negro drama- Ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000100004. Acesso em: 10 maio 2022.

CEZAR, Lilian Sagio. Saberes contados, saberes guardados: a polissemia da congada de São Sebastião do Paraíso, Minas Gerais. *Horizonte Antropológico*, Porto Alegre, v.18, n. 38, jul./dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000200008. Acesso em: 12 abr. 2020.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000200004>. Acesso em: 30 maio 2022.

CUTI. A consciência do impacto nas obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia Negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.

DIWAN, Pietra. *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041/77683>. Acesso em: 03 jul. 2022.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência (2006)*. Disponível em: www.letras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artigoeduardoafrodescendencias.pdf. Acesso em: 02 abr. 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16787/10936>. Acesso em: 26 jul. 2021.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira (2006). Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricosconceituais/Artigoeduardo2conceitodeliteratura.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Seleção, notas, ensaios. *Machado de Assis afrodescendente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Faces do negro na literatura brasileira (2013). Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1676-eduardo-de-assis-duarte-faces-do-negro-na-literatura-brasileira>. Acesso em: 01 set. 2022.

FANON, Frantz. Os condenados da Terra. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*, São Paulo, Hucitec, ([1946] 1989), p. 147-168

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição*

Evaristo e Geni Guimarães. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FERREIRA, Ligia F. “Negritude”, “Negridade”, “Negrícia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/291599699_NEGRITUDE_NEGRIDA_DE_NEGRICIA_HISTORIA_E_SENTIDOS_DE_TRES_CONCEITOS_VIAJANTES. Acesso em: 15 maio 2022.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poesia afro-brasileira – vertentes e feições*. Disponível em: www.letras.ufmg.br/literafro. Acessado em: 02/01/2012.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2006.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Arturos: olhos do Rosário*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: Os Arturos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Flor do não esquecimento: Cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte, 2002.

GRILLO, Angela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. 2015. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12ª ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

IANNI, Octávio. *Literatura e consciência*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1988.

ITAÚ CULTURAL. Abdias do Nascimento. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>. Acesso em: 01 dez. 2022.

JERONIMO, Laiane Fernandes; SANTOS, dos Regma Maria. *Música e cultura negra nas crônicas de Mário de Andrade do livro “Música e Jornalismo” (1933-1935)*. Disponível em: http://www.sbpcnet.org.br/livro/63ra/conpeex/pibic/trabalhos/LAIANE_F.PDF. Acesso em: 10 maio 2022.

LIMA, Luciano Rodrigues. *Poesia negra contemporânea: o redescobrimto do Brasil*. Discurso poético, consciência e atitude. Salvador, texto digitado.

LIMA, Jorge de. *Novos poemas*. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Org. Alexei Bueno; textos críticos Marco Lucchesi et. al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 254-292.

LOPES, Nei. Novo dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LUCAS, Glaura. Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MATOS, Manoela Fernanda Silva de. *As vivências do batuque na poesia ancestral de Oliveira Silveira: a busca por uma identidade afro-brasileira*. 2013. 104 f. Dissertação (Departamento de Letras)- Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBAX, Márcia (Orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, p. 69-91.

MÉRIAN, Jean-Yves. *O negro na literatura brasileira versus uma literatura afrobrasileira: mito e literatura*. Navegações, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 50-60, 2008.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo. O negro como objeto e sujeito de uma escritura. In: SILVA, Lúcia Helena Oliveira; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (org.). *Caderno Uniafro 1: Cultura Afro-brasileira: expressões religiosas e questões escolares*. Londrina: EDUEL, 2007, p. 56-68.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da ancestralidade. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/20311080/eduardo-oliveira---epistemologia-da-ancestralidade/1>. Acesso em: 10 jun. 2022.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Negrismo: percursos e configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984). Belo Horizonte: Mazza edições, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Manifestações do negrismo no modernismo brasileiro: poesia e romance. Navegações, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 157-165, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/23862>. Acesso em: 10 dez. 2023.

OLIVEIRA, Rosângela Paulino de. Ritos de mortes no congado mineiro: os Arturos. REVISTA M. Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 421-441, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistam/article/download/9048/7778>. Acesso em: 31 mar. 2020.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Flor do não esquecimento- Cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Lugares Ares: obra poética 2*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

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

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Orgs.) *Um tigre na floresta de signos. Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2010.

PROENÇA, Paulo Sérgio de. Machado de Assis, escritor negro. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/prosa/Machado_de_Assis_resenha_Paulo_Proena_rev.pdf. Acesso em: 02 jul. 2022.

PROENÇA FILHO, D. (2004). A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, 18(50), 161-193. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9980>. Acesso em: 20 out. 2022.

QUILOMBHOJE. Histórico. 2013. Disponível em: www.quilombhoje.com.br/quilombhoje/historicoquilombhoje.htm. Acessado em: 14 set. 2013.

RFI BRASIL. Conceição Evaristo. 06 de julho de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0YFqXhRXOa8&t=3s>. Acesso em: 05 ago. 2022.

SANTIAGO, Ana Rita. Literaturas de autoria negra: um canto de resistência à afrodescendência. Disponível em: <http://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/2527/1685>. Acesso em: 20 maio 2022.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do Estado de São Paulo, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
SANTOS, Célia Regina; WIELEWICKI, Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

SARTESCHI, Rosangela. literatura contemporânea de autoria negra em Portugal: impasses e tensões. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/163936/158478>. Acesso em: 26 jul. 2021.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *A invenção científica da raça: a modernização negrofobia*. Quadrante, Tokyo, v. 8, p. 109-116, 2006.

SILVEIRA, Oliveira Ferreira. *Pêlo Escuro*. Porto Alegre, 1977.

SILVEIRA, Oliveira. "Outra Nega Fulô". In: Quilombhoje (org.). *Cadernos Negros. Os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998, pp. 109-110

SILVA, Marcelo José da. (Re) conhecer-se. O brado da literatura afro-brasileira contemporânea. In: CELLI- Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 633-640.

SODRÉ, Jaime. *Educaxé: Ancestralidade na perspectiva da Educação*. Disponível em: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/educaxe-ancestralidade-na-perspectiva-daeducacao/>. Acesso em: 17 jul. 2020.