

ALTERIDADES ARTÍSTICAS E CULTURAIS AFRO-AMERICANAS: NICOLÁS GUILLÉN, SOLANO TRINDADE E NICOMEDES SANTA CRUZ

Amarino Oliveira de Queiroz
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Uma das vertentes de convergência entre as escritas afro-descendentes produzidas nas Américas durante o século XX foi a recorrência à oralidade e à consciência identitária como elementos estruturadores dos discursos poéticos e narrativos. Interferências desta ordem fazem-nos pensar em escritores latino-americanos de ascendência africana como o peruano Nicomedes Santa Cruz, o cubano Nicolás Guillén e o brasileiro Solano Trindade. Nos três autores, esta relação entre oralidade e escritura parece beber em fontes similares que vão da tradição oral dos povos ameríndios e dos antigos griots africanos aos recursos mnemônicos utilizados pelos contadores e contadoras de histórias e suas narrativas orais em situação de performance, ladeadas pelos ditos populares, chistes e adivinhas, bem como pelo labor dos cantadores rurais e urbanos de tradição ibérica, presentes tanto no Peru (décimas, yaravíes) como em Cuba (contrapunteos, guajiras) ou no Nordeste do Brasil (cantorias de viola, emboladas). Apoiada numa reflexão crítica que inclui estudos de Ojeda, Orihuela, Glissant, Retamar, Bernd, Santiago e Zumthor, esta comunicação recorta algumas questões relativas às alteridades afro-americanas expressas no discurso artístico dos supracitados poetas.

Palavras-chave: Oralidade. Escritura. Alteridades artísticas e culturais.

A visão das Américas como um espaço ao mesmo tempo bárbaro e paradisíaco, espécie de território mítico habitado por estranhas gentes afeitas a crenças politeístas, sacrifícios humanos e práticas antropofágicas, no qual se encontrariam fabulosas cidades erigidas em ouro e fontes de águas miraculosas capazes de conceder a juventude eterna àqueles que delas provassem perdurou por bastante tempo no imaginário de exploradores e colonos. Não obstante, através dos séculos de experiência colonial, a noção de América foi se

desprendendo com muito vagar desse ambiente nebuloso que caracterizou sua idealização inicial, dando lugar a uma condição forçosamente menos lendária, ainda que de contornos provisoriamente definidos. Movendo-se, pois, na sugestão de um destino fundado na diversidade, seus sujeitos artísticos e culturais protagonizaram constantes e nem sempre bem sucedidas tentativas de negociação, tal como parecem propor os versos do poeta peruano Nicomedes Santa Cruz dispostos a seguir:

Mi cuate
Mi socio
Mi hermano

Aparcero
Camarado
Compañero

Mi pata
M'hijito
Paisano...

He aquí mis vecinos.
He aquí mis hermanos.

Las mismas caras latinoamericanas
de cualquier punto de America Latina:

Indoblanquinegros
Blanquinegrindios
Y negrindoblancos

Rubias bembonas
Indios barbudos
Y negros lacios

Todos se quejan:
¡Ah, si en mi país
no hubiese tanta política...!
¡Ah, si en mi país
no hubiera gente paleolítica...!
¡Ah, si en mi país
no hubiese militarismo,
ni oligarquía
ni chauvinismo
ni burocracia
ni hipocresía
ni clerecía

ni antropofagia...
¡Ah, si en mi país...

(Santa Cruz in *América Latina*, 1971, p.:6).

O discurso poético de Nicomedes Santa Cruz apresenta, já na primeira parte, indícios reveladores dessa condição de pluralidade que permeia a formação etnocultural do continente. Em tom evocativo, precedido da forma espanhola possessiva singular *mi*, o termo hispanizado *cuate*, adaptado do asteca *cóatl*, poderia simbolizar e traduzir um momento inicial do processo de miscigenação, sincretismo e interpenetração cultural verificado nas Américas. Este vocábulo, *cóatl*, que em língua náhuatl significa originalmente tanto “serpente” como “gêmeo”, é assimilado pelo idioma do invasor no México e na Guatemala, onde, mais tarde, passa a adquirir o sentido de “igual”, ou “semelhante”. Isto se tornará ainda mais curioso se levarmos em conta a referência histórica de assentamento da civilização asteca sobre a região onde hoje se ergue a atual capital mexicana, sobre as ruínas da antiga Tenochtitlán conquistada.¹

Inicialmente tratada como um “mexicanismo” da língua castelhana, a palavra *cuate* passou a figurar como forma dicionarizada, ou seja, legitimada pela *Real Academia Española*, mantendo até os nossos dias o significado de “companheiro”, “amigo íntimo”, acepção reiterada por palavras sinônimas na seqüência dos versos de Santa Cruz (*socio*, *aparcerero*, *pata*, *camarada*). Por outro lado, *las mismas caras latinoamericanas* referidas pelo poeta evocam claramente o processo americano de miscigenização, apresentando-o na forma de neologismos como *indoblanquinegros*, *blanquinegrindios* e *negrindoblancos* que, por sua vez, não somente se prestam à identificação de *rubias bembonas*, *indios barbudos* e *negros lacios* como também configuram e enfatizam o motivo geral do poema, ou seja, a diversidade, preocupação que se fez registrar como um compromisso natural de inclusão realizado pelo homem e pelo poeta Nicomedes Santa Cruz ao longo de

¹ Uma ilustração do acontecimento compõe o emblema estampado na própria bandeira nacional, que evoca a fixação do povo mexica: equilibrada sobre um *nopal* (cactácea), surge a figura de uma águia devorando uma serpente.

toda a sua trajetória:

Alguien pregunta de dónde soy
(Yo no respondo lo siguiente):

Nací cerca del Cuzco
admiro a Puebla
me inspira el ron de las Antillas
canto con voz argentina
creo en Santa Rosa de Lima
y en los orishas de Bahía.

Yo no coloreé mi Continente
ni pinté verde a Brasil
amarillo Perú
roja Bolivia.

Yo no tracé líneas territoriales
separando al hermano del hermano.

Poso la frente sobre Río Grande
me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos
hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico
y sumerjo mi diestra en el Atlántico.

Por las costas de oriente y occidente
doscientas millas entro a cada Océano
sumerjo mano y mano
y así me aferro a nuestro Continente
en un abrazo Latinoamericano.

(Santa Cruz in *América Latina*, 1971, p. 6)

A perspectiva de uma América Latina unida evocaria aqui o discurso acalentado desde o processo de emancipação política que a própria trajetória histórica do continente se encarregou de atropelar, mas que, ao mesmo tempo, sinaliza e reabilita através da poesia um investimento no diverso, apostando na multiplicidade das vozes que o construíram.

Retomando, pois, o fio dessa História e reportando-nos à chegada dos portugueses à Colônia de Sacramento, no extremo meridional do Brasil, Zilá Bernd (1995:9) assinala que o navegador Manuel Duarte Quintão, em carta dirigida à autoridade metropolitana, teceria comentários acerca de um presumível caráter de

imprevisibilidade que distingue a formação cultural do continente, contrapondo-o à previsibilidade de sua experiência anterior, ancorada no Velho Mundo. Tal observação, defendida pela autora a partir de pensamento elaborado por Edouard Glissant subsidiaria a hipótese de que justamente sobre essa imprevisibilidade é que se assentariam as bases das relações literárias e culturais verificadas entre as três Américas e o Caribe. Para Edouard Glissant (1981:190-201), a poética do continente poderia ser pensada em termos de uma poética do diverso, caracteristicamente heterogênea, múltipla e imprevisível, como os próprios versos de Nicomedes Santa Cruz transcritos acima parecem suscitar.

Em Glissant, este Diverso se opõe frontalmente à idéia do Mesmo, que está relacionada com a de uma identidade fechada sobre si própria, fluindo a partir de um discurso homogeneizador e hegemônico, considerado como o único verdadeiro. O conceito de imprevisibilidade defendido pelo escritor martinicano vai se fundar precisamente em sua observação da realidade caribenha, lugar de confusão e imbricamento de variadas informações culturais numa realidade nova que ele denominou, em sua *Poétique de la Relation* (1990), como criouliizada, isto é, onde as culturas que afirmam sua identidade como raiz única tenderiam a se tornar compósitas, indo ao encontro de outras raízes. Sintonizando o pensamento do escritor cubano Roberto Fernández Retamar (1993: 300), para quem a idéia acerca do que seja o continente latino-americano é um conceito em expansão - já que a América Latina, para além do que num princípio se pretendeu que significasse, isto é, uma forma sinônima da “nuestra América” sonhada por José Martí, inclui não somente povos de relativa filiação latina, mas também outros como os das Antilhas de língua inglesa ou holandesa e, naturalmente, os grandes enclaves indígenas.

Neste sentido, poderíamos afirmar que todas as variáveis que possam advir de experiências como as aqui referidas e de outras que os tempos futuros se encarregarão de relatar parecem conduzir-nos, uma vez mais, em direção à possibilidade de compreensão dos fenômenos culturais e literários do mundo contemporâneo como um extenso território do diverso e do imprevisível, no qual a singularidade do exemplo americano e caribenho se apresenta cada vez mais fértil

e plural. Por outro lado, pelos idos de 1978, Silviano Santiago já defendia que a grande contribuição do continente latino-americano para a cultura do Ocidente residia na peculiaridade de poder minar, sistematicamente, as noções de unidade e de pureza, uma vez que:

estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (Santiago, 1978, p. 18).

Assimilando a impureza fundadora como estratégia discursiva, resistindo à hegemonia emanada pelo centros através da subversão às regras, imbricando o "maior" e o "menor" pela reciclagem e reutilização, para dizê-lo ainda com palavras de Edouard Glissant (1995), a experiência cultural e literária americana estaria promovendo não apenas uma dissolução sistemática daqueles conceitos de unidade e pureza de que nos falava Santiago. Mais: estaria desestabilizando as fronteiras entre o que ficou estabelecido como forma canônica e o que fora confinado à margem ou relegado ao esquecimento, posto que, conforme reiteraria o escritor mexicano Carlos Fuentes (1966), “vivemos em países onde tudo está por ser dito, mas também onde está por ser descoberto *como* dizer esse todo”.

Uma das vertentes de convergência entre as escritas afro-descendentes produzidas nas Américas durante o século XX foi a recorrência à oralidade e à consciência identitária como elementos estruturadores dos discursos poéticos e narrativos. Interferências desta ordem fazem-nos pensar em escritores latino-americanos de ascendência africana como o já referido peruano Nicomedes Santa Cruz, o cubano Nicolás Guillén e o brasileiro Solano Trindade. Nos três autores, esta relação entre oralidade e escritura parece beber em fontes similares que vão da tradição oral dos povos ameríndios e dos antigos griots africanos aos recursos mnemônicos utilizados pelos contadores e contadoras de histórias e suas narrativas orais em situação de performance, ladeadas pelos ditos populares,

chistes e advinhas, bem como pelo labor dos cantadores rurais e urbanos originados numa tradição oral ibérica, arabizada. Mesmo pouquíssimo lembrados no Brasil, Solano Trindade e Nicolás Guillén gozam de uma certa vantagem sobre Nicomedes Santa Cruz se compararmos as atenções a eles dedicadas em nosso meio. Contemporâneo de ambos, o poeta, contista, ensaísta, musicólogo, compositor, cantor, *performer* e jornalista Nicomedes Santa Cruz é um dos mais expressivos nomes da cultura latino-americana em sua vertente de extração afro. Sua obra especificamente literária, entretanto, com vários livros e trabalhos publicados em poesia e em prosa parece não vir merecendo a devida atenção, mesmo por parte da crítica contemporânea do Peru. É, pelo menos, o que assinala Martha Ojeda (2005) em prólogo a um dos livros do autor:

La crítica literaria actual, en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico. Cabe resaltar sus grandes contribuciones a la literatura no sólo por la preservación, renovación y continuación de la décima sino también por la incorporación de una nueva voz que refleja la realidad pluricultural del Perú. Santa Cruz rescató la tradición decimista recopilando y fijando las décimas que circulaban oralmente. Además, desde mediados del siglo XX, fue el representante más importante de dicha tradición, como tal, escribió décimas y otros poemas en cantidades significativas; sin embargo, su aporte a la literatura nacional es poco conocido y poco estudiado. (...) En sus primeras décimas dio voz a la silenciada historia del negro desde su llegada al Perú y reivindicó su aporte a la formación de la cultura nacional. En su segundo y tercer poemarios, sobresalen los temas de preocupación nacionalista, de marcado tono comprometido (denuncia la marginalización del indio, condena el racismo, el imperialismo y la colonización africana), y finalmente se trasluce un sentimiento integracionista donde aboga por una sociedad pluricultural. (Ojeda, 2005) ²

A pluriculturalidade latino-americana em suas manifestações literárias e artísticas está presente tanto na ensaística como na poesia de Nicomedes Santa Cruz, indissociada dos contributos africanos, indígenas e hispânicos através da performance, da oralidade, do vínculo da poesia com a música, a dança, a encenação e o canto, ponto de vista que encontra paralelo em outros estudos realizados sobre sua poesia. Num ensaio intitulado *La poética de Nicomedes Santa*

² OJEDA, Martha. OJEDA, Martha. *Nicomedes Santacruz, poeta peruano* – Prólogo a *Canto Negro*. Disponível em: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Ciberayllu.html>. Acesso em: 15 ago 2011.

Cruz y su desafío al canon de la literatura hegemónica peruana (2005), o crítico Carlos Orihuela defende que a estratégia poética de Santa Cruz representaria um primeiro caso de desafio bem sucedido ao cânone literário hegemônico peruano realizado na perspectiva da negritude. Sua tese buscou sustentação em três fatos da história cultural recente do país:

- a) O primeiro, por ter tornado possível a ampliação dos alcances teóricos do discurso indigenista na direção de outras etnias que conformam o espectro social do Peru contemporâneo, nomeadamente a presença afro-peruana;
- b) O segundo, por dessacralizar os gêneros da literatura hegemônica nacional através da revisão e da recriação de formas tradicionais da poesia, com as quais consolida uma escritura autoral e ao mesmo tempo enraizada na tradição literária afro-peruana;
- c) O terceiro, pelo fato de que a difusão massiva de sua produção poética e artística, valendo-se tanto do formato impresso como dos recursos audiovisuais e mesmo da performance oral, acrescente-se aqui, tenha possibilitado, de forma eficaz, uma maior consciência sobre o componente cultural africano no processo nacional.

Muito longe de representar uma prática poética “guetificante”, isolacionista, esta experiência de Nicomedes Santa Cruz, ao contrário, parece mais apontar para uma profunda disposição “universalista” do ofício da poesia:

Van trazando mi camino
nuestras criollas estampas
como le inspiran sus pampas
al payador argentino.
Como cantara el beduino
a su famoso laúd,
como coplero andaluz
o trovador italiano,
yo canto como peruano
con décimas del Perú.

(Santa Cruz, in: *Décima n. 9*)

Suas vinculações culturais e estéticas, assim como suas convicções de ordem político-ideológica o aproximariam tanto do poeta e militante Nicolás Guillén como do multiartista, estudioso das tradições populares afro-brasileiras e ativista político Solano Trindade. Guillén, que viria a assinar o prólogo de um dos livros do poeta peruano editado em Cuba, teria também seus próprios poemas estudados e comentados por Santa Cruz. Redirecionando, pois, o nosso foco para Trindade e Guillén, é conhecido o estudo que Zilá Bernd (1997) desenvolveu em torno da obra destes dois poetas, buscando estabelecer uma relação que alinharia, em larga medida, a escrita produzida por ambos. Estes vínculos (“desconhecidos”, como se fez anunciar no título do ensaio, ou “obscurecidos”, conforme preferiríamos situá-los aqui), se apoiariam basicamente em três vertentes que se tocam e se auto-referem permanentemente:

- a) A primeira, política, de filiação marxista, que os conduziria a um conceito integrado da América, ao engajamento e, conseqüentemente, à militância;
- b) A segunda, identitária, que se preocuparia com questões afetas à realidade etnocultural de ambos os autores, tais como mestiçagem, sincretismo, hibridação, identidade solidária, processo escravagista e presença africana nas Américas;
- c) A terceira, do ideal literário, que se fundaria na busca de uma expressão americana que conciliasse os elementos da cultura negra e da branca.

Da obra dos três autores se produziriam alguns diálogos intertextuais, como o aqui registrado a partir de poema de Solano Trindade:

Nicolás
Nicolás Guillén
Meu irmão de Cuba
Nicolás Guillén

Onde está a burguesia
cheia de medo sem calma

burguesia bem nutrida
Nicolás Guillén
Com medo de coisa nova

(Solano Trindade, *Nicolás Guillén*),

que se imbricariam com o discurso poético de vários outros autores, a exemplo do estadunidense Langston Hughes ou do santomense Tomaz Medeiros.

Fazendo uso do socopé, manifestação poética oral característica de São Tomé e Príncipe que se alia, em seu desenvolvimento, à expressão dramática, ao canto, à dança e à música, o poeta Tomaz Medeiros (2003:277-8) trata de realizar um diálogo intertextual com Guillén, como a seu modo fizeram Trindade a partir do Brasil e Santa Cruz a partir do Peru, mas agora tendo como ponto de partida a África de língua oficial portuguesa:

Conheces tu
Nicolas Guillén
a ilha do nome santo?

Não? Tu não a conheces? (...)

Tu não conheces a ilha mestiça,
dos filhos sem pais
que as negras da ilha passeiam na rua?

Tu não conheces a ilha-riqueza
onde a miséria caminha
nos passos da gente?
Bembom, Nicolás Guillén
Nicolas Guillén, bembom.

(Tomaz Medeiros, *Um socopé para Nicolás Guillén*)

A disposição de Tomaz Medeiros poderia suscitar aqui comentários de ordem vária. Privilegiaremos, entretanto, duas possibilidades apenas: o próprio sentido evocativo do texto, que o aproxima do fragmento poético de Solano Trindade reproduzido anteriormente, e a utilização do neologismo *bembom*, aglutinando advérbio e adjetivo do português numa terceira forma, intensificadora da qualidade funcional das duas palavras isoladas. Este efeito torna-se ainda mais interessante

pelo paralelo que estabelece junto ao outro adjetivo, *bembon*, aportuguesamento realizado por Medeiros da forma espanhola *bembón*. Convém lembrar que esta expressão designa pejorativamente a pessoa que possua lábios proeminentes, ou seja, o equivalente ao nosso adjetivo *beijudo*, numa clara referência às características anatômicas dos povos negros e seus mestiços em oposição à estética greco-latina imposta como ideal de beleza pelos colonizadores europeus.

Esta ruptura de padrões, diga-se de passagem, já fora utilizada por outros autores como o próprio Nicomedes Santa Cruz e suas *rubias bembonas*. A ressemantização do termo no contexto poético em português parece funcionar não apenas como alusão ao próprio Guillén, que a requalificou ao longo de seu exercício poético, mas também para estabelecer uma espécie de pacto através do qual perpassam, de maneira cúmplice, um reconhecimento e uma celebração poética da origem, da pertença e da semelhança na diferença.

Oh! Vem ver a minha ilha,
vem ver cá de cima
da nossa Sierra Maestra.
Vem ver com a vontade toda
Na cova da mão cheia. (...)

Conoces tú
La isla del Golfo?

Bembom, bembom,
Nicolás, bembom.

(Idem)

Note-se que nestas duas últimas linhas, e finalizando o texto poético, Tomaz Medeiros substitui a forma aportuguesada anterior *bembon*, apoiada no pejorativo castelhano *bembón*, pelo neologismo *bembom*, igualmente sonoro, musical, mas reiterando afirmativamente, pela repetição intencional (e tão característica da poética africana) a dimensão de seu caráter qualificador. Ao evocar o colega cubano em seu poema, utilizando-se inclusive do idioma espanhol, Medeiros tanto o convida quanto o provoca a (re)conhecer o pequeno país natal situado no Golfo da Guiné, o mesmo que, durante séculos, serviu como entreposto de escravos

traficados da costa atlântica da África para as Américas e o Caribe. Sobre as férteis terras santomenses desenvolveram-se, em grandes latifúndios, ciclos de cultivo do café e do cacau, coincidentes sob vários aspectos com a monocultura da cana-de-açúcar em Cuba e no Brasil.

Ainda como elemento de semelhança com o país de Guillén, registre-se que São Tomé e Príncipe é constituído por um conjunto de ilhas, reais e simbólicas, que lhe prefigurariam o perfil cultural híbrido e diversificado. O socopé santomense estaria, para além do título expresso no poema de Tomaz Medeiros, como uma sugestão rítmica de desenvolvimento e recepção da leitura, aproximando as relações entre o texto escrito e a audição que dele se possa usufruir quando de sua verbalização. A realização de Tomaz Medeiros ao fixar pela escrita o seu poema-socopé partindo de uma manifestação corrente da oralidade, o socopé santomense, aproxima-o da forma pela qual Guillén teria concebido a sua própria *poesía-son*: recorrendo ao fértil território sonoro sobre o qual se ergue a tradicional matriz cultural representada pelo *son* cubano.

Aproveitando esta referência à tradição poético-musical e à oralidade santomenses, bem como à coloquialidade explícita no texto escrito, gostaríamos de acrescentar que, aos vínculos relatados através da leitura entabulada por Zilá Bernd e descritos em três principais vertentes, poderíamos sugerir duas outras importantes aproximações entre as obras de Solano Trindade e Nicolás Guillén:

- a) A primeira delas seria o estabelecimento de um diálogo entre poesia e música, carregado, nos exemplos que se seguem, de aliteraões e assonâncias, além de referências à linguagem coloquial:

Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de inteligência

(Trindade, *Cantares ao meu povo*)

.....

¿Negro bembón,
negro bembón,
negro bembón.

Poqué te pone tan brabo
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

(Guillén, *Negro bembón*)

- b) A segunda das aproximações, suplementada pela anterior, seria a que torna evidente a inclusão, no texto escrito, de procedimentos característicos de outros códigos como os da oralidade, valendo-se inclusive de ortografia que transgride a norma culta da língua e os códigos da comunicação não-verbal. Esta estratégia confere ao texto um carácter de arte performativa, aspecto flagrante na produção poética de ambos os autores:

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Piiiiii (...)

Só nas estações
quando vai parando
lentamente começa a dizer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer (...)

Mas o freio de ar
todo autoritário
manda o trem calar
Psiuuuuuuuuuuuu

(Trindade, *Tem gente com fome*)

.....

¡Ay, negra,
si tú supiera!

Anoche te bí pasá
y no quise que me biera.

A é tú le hará como a mí,
que en cuanto no tube plata
te corrite de bachata
sin acoddadte de mí.

Sóngoro cosongo
songo bé;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno,
sóngoro de tré. (...)

(Guillén, *Sóngoro cosongo*)

Ao realizar sua versão dos poemas de Nicolás Guillén para uma antologia em língua portuguesa, Thiago de Mello (1986:45), em nota de apoio, esclarece que *Sóngoro* e *cosongo* seriam “vozes africanas, onomatopaicas de ritmos inventados pelo poeta”. Já num ensaio de Liliam Ramos da Silva (2003:160), atendendo a vocabulário consultado, segundo ela, em outro volume de poemas traduzidos, os termos são referidos na condição de fonemas negróides, vestígios de antigos idiomas “trazidos para as Américas pelos escravos negros, ritmos que ainda ocorrem na língua do povo antilhano”. A autora chama a atenção sobre uma particularidade no título do poema, “onde é incluída por duas vezes a palavra ‘son’, de grande importância para a poética de Guillén, que teve muitos de seus poemas transformados em canções”, o que para nós pode sugerir um exemplo prático de retorno, ou retomada, através da *poesía-son* de Nicolás Guillén, do fazer poético à origem mesma da poesia africana, indissociada da música, da oralidade e da performance.

Nos fragmentos reproduzidos acima, de *Tem gente com fome* (Trindade) e de *Sóngoro cosongo* (Guillén), é curioso notar a disposição performatizante do texto poético. Supostamente escritos para serem lidos silenciosa e individualmente, eles

avançam na sugestão do canto, da música, da encenação e da dança, reconduzindo a leitura para possibilidades que poderão desembocar num processo além da recepção passiva, tornando-a interativa, envolta numa mais ampla e orgânica relação de sentidos, quer dizer, gerando uma situação que Paul Zumthor identificaria como ato performático.

Concordando parcialmente com Liliam Ramos da Silva (2003:160), para quem Nicolás Guillén e Solano Trindade “incorporaram o vocabulário africano em seus poemas em uma constante luta contra o esquecimento”, poderíamos argumentar que em ambos os autores, assim como ocorrera em Nicomedes Santa Cruz, estas relações parecem beber nas mesmas fontes: a da tradição oral dos povos pré-colombianos e dos antigos *griots* africanos trazida entre os trabalhadores escravos para as Américas; dos contadores de histórias e suas narrativas orais em situação de performance, ladeadas pelos ditos populares, pelos chistes, pelas adivinhas; dos cantadores rurais e urbanos presentes tanto no Peru (*décimas, yaravíes*) como em Cuba (*contrapunteos, guajiras*) ou no Nordeste do Brasil (cantorias de viola, emboladas); do romanceiro popular de tradição ibérica, ou seja, arabizada; dos pregões de rua, ou *pregones callejeros*, assim como, segundo já se fez apontar, do universo característico da linguagem coloquial da cidade e do campo, acrescentando às possíveis leituras do texto escrito elementos outros, da comunicação não verbal.

Não poderemos esquecer que foram justamente, se não estas, experiências poéticas assemelhadas que introduziram no seio da cultura letrada, lado a lado com ela, um espaço de resistência para as manifestações ditas populares ou de tradição oral, antecipando, por exemplo, nesses seus giros de resistência, a eclosão da performativa poesia dub jamaicana, ou mesmo a poética urbana *hip hopper*, tão atuante hoje entre os *raperos* de Lima e de Havana como entre os autoproclamados *rapentistas* do Recife de Solano. Detendo-nos em exemplos como os de Nicomedes Santa Cruz, Solano Trindade e Nicolás Guillén, ou ampliando as nossas perspectivas críticas na observação de uma escrita emergente que sinaliza, através das alteridades culturais e artísticas, modos outros

de produção do discurso poético e ficcional, não apenas nas Américas e no Caribe como na África e em tantas outras realidades literárias contemporâneas, parece-nos pertinente dirigir nossas atenções para este fazer literário que se nos configura presentemente, revelando-nos um processo desestabilizador do pensamento dicotômico ou, quando nada, colocando em discussão a seguinte afirmativa de Paul Zumthor (2000:35): “habitados, como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele”, pensamento no qual a palavra poética, ultrapassando os limites da página impressa, aciona a voz e o próprio corpo como suportes sígnicos para a celebração do texto.

REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá. *Poesia negra brasileira e seus vínculos com a poesia de Nicolás Guillén* (1997). Disponível em: <http://www.conex.com.br/user/zilab/#ponegra>
- BERND, Zilá.; DE GRANDIS, Rita. (Orgs). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra/Luzzatto/ABECAN, 1995, pp.177-187.
- FUENTES, Carlos. *Situación del escritor en América Latina*. (Conversa con Emir Rodríguez Monegal). Paris: Mundo Nuevo n.1, 1966.
- GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- GUILLÉN, Nicolás. *Summa poética*. Madrid: Catedra, 1990.
- GUILLÉN, Nicolás. *Sôngoro cosongo e outros poemas*. Tradução de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- MEDEIROS, Tomaz. Fragmento de “Um socopé para Nicolas Guillén”. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre, BARBEITOS, Arlindo, APA, Livia (Orgs). *Poesia africana de língua portuguesa* (Antologia). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- OJEDA, Martha. OJEDA, Martha. *Nicomedes Santacruz, poeta peruano* – Prólogo

a *Canto Negro*. Disponível em:

<http://www.andes.missouri.edu/andes/Ciberayllu.html>.

ORIHUELA, Carlos. *La poética de Nicomedes Santa Cruz y su desafío al canon de la literatura hegemónica peruana*. Disponível em: ;

<http://es.geocities.com/nicomedessantacruz/orihuela.htm>

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. “América hispânica, América portuguesa, Afro-América-latina: aproximações culturais pela poesia”. In: *Anais do Jalla Brasil 2010 - Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana: América Latina, integração e interlocução*. Niterói : UFF, 2010. v. 1. pp. 92-96.

RAMOS DA SILVA, Liliam. “Consciência negra e americanidade: o diálogo identitário de Nicolás Guillén e Solano Trindade”. In: BERND, Zilá (Org). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003, Coleção Ensaio, vol. 54, pp. 150-165.

RETAMAR, Roberto Fernández. “América Latina y el trasfondo de Occidente”. in: ZEA, Leopoldo. *América Latina en sus ideas*. México - DF: Siglo XXI, 1993, p.300.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, SALVADOR, Álvaro. *Introducción al Estudio de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Akal, 1994, 2a edición, pp.14-18.

SANTA CRUZ, Nicomedes. *Décimas y poesías*. Lima: 1971.

SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.11-28.

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor, 1961.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 2000.