

Mariana Janaina dos Santos Alves

BATUQUEOPIQUES: Tradução cultural e Negritude nos poemas de Léopold Sédar
Senghor e Bruno de Menezes



Mariana Janaina dos Santos Alves

BATUQUEOPIQUES: Tradução cultural e Negritude nos poemas de Léopold Sédar
Senghor e Bruno de Menezes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas.

Orientador: Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira.

Bolsa: CAPES DINTER

A474b

Alves, Mariana Janaina dos Santos

Batuqueopiques: Tradução cultural e Negritude nos poemas de
Léopold Sédar Senghor e Bruno de Menezes / Mariana Janaina dos
Santos Alves. -- Araraquara, 2021

292 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Andressa Cristina de Oliveira

1. Poética. 2. Modernismo (Literatura). 3. Negritude (Movimento
literário). 4. Literatura francesa. 5. Literatura brasileira Escritores
negros. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Mariana Janaina dos Santos Alves

BATUQUEOPIQUES: Tradução cultural e Negritude nos poemas de Léopold Sédar
Senghor e Bruno de Menezes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas.
Orientadora: Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira.
Bolsa: CAPES DINTER.

Data da defesa: 14/06/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira.
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – FCL – Ar.

Membro Titular: Dr. Paulo César Andrade da Silva.
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – FCL – Ar.

Membro Titular: Dr. Antônio Donizeti Pires.
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – FCL – Ar.

Membro Titular: Dr. José Guilherme Fernandes.
Universidade Federal do Pará – UFPA.

Membro Titular: Dr. Paulo Jorge Martins Nunes.
Universidade da Amazônia – UNAMA.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meus pais,
Elna Maria dos Santos Alves
e
Carlos Alberto Almeida Alves (*in memoriam*);

Meu querido irmão,
Carlos Alberto Almeida Alves Segundo (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Programa DINTER conveniado entre a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP- FCL-Ar) e a Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Esse programa permitiu, oportunamente, que eu pudesse conciliar a escrita desta tese ao trabalho de ensino e pesquisa, bem como, a participação nas disciplinas que foram ofertadas em Macapá/AP. Nos dois primeiros anos de pesquisa, eu ainda trabalhava na fronteira franco-brasileira, localizada à seiscentos quilômetros da capital, no município de Oiapoque. Devido à distância para o deslocamento, a dificuldade de acesso à internet e a falta de outros recursos, a oferta de disciplinas, em Macapá, foi fundamental para que eu pudesse cumprir os créditos.

À CAPES pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha orientadora Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira, na UNESP.

Nesse percurso, agradeço, especialmente, à coordenadora do programa na UNIFAP, a Dr.^a Natali Fabiana Costa e Silva, parceira e amiga em todos os momentos desta escrita.

À professora Dr.^a Audrey Debibakas, da Université de Guyane, grande amiga, parceira na escrita de artigos, na organização e participação de eventos no Brasil e no exterior, a qual, deveria assinar a cotutela desta tese, mas, devido a pandemia de COVID – 19, não foi possível. Aos membros da banca de defesa, José Guilherme Fernandes, parceiro nas pesquisas sobre o Platô das Guianas e os professores Paulo César Andrade da Silva, Antônio Donizeti Pires e Paulo Nunes que aceitaram ler esta pesquisa em meio à pandemia e uma série de outros compromissos.

Aos meus familiares e amigos que direta ou indiretamente me ajudaram.

“Sem nunca esqueceres a selva do Congo”.
Bruno de Menezes (1964, p. 43)

*“Oho! Congo oho! Pour rythmer ton nom grand sur les eaux sur les fleuves sur toute
mémoire”.*
Léopold Sédar Senghor (1990, p.105)

“*Nit moo di garab w nit*”/ “O Homem é o remédio do homem”
Provérbio wolof

RESUMO

A tese de doutorado *Batuqueopiques: Tradução cultural e Negritude nos poemas de Léopold Sédar Senghor e Bruno de Menezes* tem como objeto principal a análise de duas obras da literatura moderna. A primeira, o livro de poemas, *Batuque* (1931), de Bruno de Menezes, pertencente à literatura brasileira amazônica, especificamente, à produção poética do eixo do extremo norte, e a segunda, o livro de poemas *Éthiopiques* (1956) de Léopold Sédar Senghor, retirado do acervo *Oeuvre poétique* da literatura africana francófona. A pesquisa empreendida visa analisar os aspectos que marcam a Negritude/*Négritude* considerando a tradução cultural ponto de partida para a análise dos poemas contidos, nessas duas obras. Esses textos, publicados entre os anos de 1924 a 1956 apresentam, em sua estrutura lírica, características do modernismo no Brasil e no exterior, por esse motivo, investigamos, em quais pontos, essa produção pode ser comparada. Para tanto, consideramos os poetas tradutores culturais da época, na qual, as obras foram escritas, e para compor este estudo, consideramos a seguinte abordagem: a Teoria literária, na qual, são tomados os pressupostos sobre a poética, a discussão sobre a literatura francófona e o conceito de *Négritude*. Relativamente nos aspectos de análise, a literatura comparada é o método, que embasa as questões relativas aos Estudos Culturais e da Tradução. Em um segundo plano, estudamos a expressão da Negritude brasileira, em Bruno de Menezes e a francófona, em Léopold Sédar Senghor. No processo de elaboração da tese, apresentamos, também, a tradução de *Etiópicos (Éthiopiques)* para o português.

Palavras – chave: Poética. Modernismo. Negritude.

RÉSUMÉ

La thèse de doctorat *Batuqueopiques : Traduction culturelle et Négritude dans les poèmes de Léopold Sédar Senghor et Bruno de Menezes* a l'objectif principal, l'analyse de deux œuvres de la littérature moderne. Le premier, le livre de poèmes *Batuque* (1931), de Bruno de Menezes, appartient à la littérature brésilienne amazonienne, spécifiquement, la production poétique de l'axe d'extrême nord et le deuxième, le livre de poèmes *Éthiopiennes* (1956) de Léopold Sédar Senghor, choisi dans le recueil *Œuvre poétique* de la littérature africaine francophone. La recherche prise vise analyser les aspects que remarquent la *Négritude*/Négritude en considérant la traduction culturelle le point de départ pour l'analyse des poèmes contenus, dans ces deux œuvres. Dans ces textes, publiés entre les années 1924 à 1956, ils présentent dans son structure lyrique, caractéristiques du modernisme au Brésil et à l'étranger, c'est pour cela, qu'on recherche, dans quels points, cette production peut être comparée. Cependant, on considère les poètes traducteurs culturels de son époque, laquelle, les œuvres ont été écrits, puis pour composer cette étude, on considère l'approche suivant : la Théorie littéraire, laquelle, on a pris les concepts sur la poétique, la discussion sur la littérature francophone et le concept de la Négritude. Relativement aux aspects de l'analyse, la littérature comparée est la méthode, qu'on base les questions par rapport aux Études culturels et de la Traduction. En deuxième plan, on étudie l'expression de la Négritude brésilienne moderne, chez Bruno de Menezes et la francophone, chez Léopold Sédar Senghor. Dans le processus d'élaboration de la thèse, on a présenté la traduction de *Éthiopiennes* pour le portugais.

Mots-clés : Poétique. Modernisme. Négritude.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 09 |
| 1 NAS SENDAS DOS CONCEITOS | 16 |
| 1.1 DA FRANCOFONIA AO COMPARTILHAMENTO | 16 |
| 1.2 É O MUNDO NEGRO | 40 |
| 1.3 ENRAIZAMENTO É NÉGRITUDE | 50 |
| 1.4 NASCE UMA IDEIA..... | 61 |
| 2 TRADUCTIO.ONIS..... | 67 |
| 2.1 DE JOAL ÀS TRADUÇÕES | 67 |
| 2.2 ETIÓPICOS..... | 79 |
| 2.3 O HOMEM, A BESTA, O CONGO | 82 |
| 2.4 KAYA MAGAN, MENSAGENS, HONRA..... | 105 |
| 2.5 A AUSENTE, NOVA IORQUE, CHAKA | 126 |
| 2.6 PRINCESA E OUTROS CANTOS | 169 |
| 3 MENEZES EM NEGRITUDE | 208 |
| 3.1 “PAI DE SANTO DA POESIA DA TERRA” | 208 |
| 3.2 BATUQUE E A NÉGRITUDE..... | 232 |
| 3.3 O PRÍNCIPE, O SANTO | 235 |
| 3.4 CACHAÇA, FUMO E FÉ..... | 243 |
| 3.5 DO TOQUE AO FEITIÇO..... | 251 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 265 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 271 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA..... | 283 |
| APÊNDICE | 285 |

1 INTRODUÇÃO

Em *Batuqueopiques: Tradução cultural e Negritude nos poemas de Léopold Sédar Senghor e Bruno de Menezes* consideramos os textos poéticos resultantes do processo cultural da época. Por isso, investigaremos se a *Négritude* de acordo com a definição que designa “[...] o movimento literário de autores africanos e da diáspora africana de língua francesa, entre 1930 e 1960 [...]” (RIESZ, 2001, p. 149) ocorreu no mesmo período, na Amazônia brasileira ou se foi posterior. Nesse sentido, as obras escolhidas para pesquisa foram duas: *Batuque* (1931)¹ de Bruno de Menezes, referência do modernismo na Amazônia; e *Éthiopiennes*² (1956) de Léopold Sédar Senghor, escritor senegalês, integrante da expressão francófona literária. Intencionamos, assim, comparar aspectos da *Négritude/ Negritude* em ambas. E, por considerarmos *Éthiopiennes*, obra fundamental da Francofonia literária, propomos, também, a tradução para o português brasileiro. As obras serão estudadas, a partir da sua constituição poética, bem como seus desdobramentos, sob a perspectiva dos Estudos literários.

Apresentados os autores, consideramos o seguinte percurso sobre os pressupostos teóricos: na Poética; Mercier (1967), Staiger (1997), Bosi (2010) e Zumthor (2010), sobre a Tradução; Plaza (1987), Benjamin (2008) e Britto (2012) e os estudos sobre *Négritude* de Kesteloot (2004, 2006, 2008), Ngandu (1992) e Gnaléga (2013). É feita uma discussão sobre a Francofonia literária, considerando os textos de: Alonso (2004), Combe (2010) e Moura (2013); também o modernismo em Mudimbe-Boyi (1996) e Nouss (1991). Quanto ao método, consideramos que a Literatura comparada servirá para as reflexões, por isso, lemos as anotações feitas por Denis (2000).

Sobre Léopold Sédar Senghor, fizemos também, um levantamento a partir dos pesquisadores que já publicaram sobre o autor. Consideramos as reflexões feitas por: Benoist (1998), Biondi (1993) e Brunel (2007). Além disso, também buscamos informações sobre as traduções da obra do senegalês, que já foram feitas, em outros países. Objetivamos assim, buscar informações genéricas para organizar o apêndice desta tese, as referências sobre os principais tradutores, idiomas e os países, os quais o poeta foi traduzido.

Sobre Bruno de Menezes, encontramos dissertações e teses publicadas no Brasil. Dentre elas, destacamos alguns estudos precursores sobre literatura na Amazônia: Silva

¹ Registramos que a publicação do poema “Batuque”, que dá nome ao livro, ocorreu, pela primeira vez, em 1931 no livro *Poesia*. No mesmo ano, Bruno de Menezes reuniu os demais poemas e publicou a 1ª edição de *Batuque*. Sabemos que é na 4ª edição, de 1953, que constam, pela primeira vez, as ilustrações de Raymundo Vianna. Contudo, não encontramos nenhuma edição, deste ano, para consulta. Por esse motivo, usamos a edição de 1966.

² A edição que será utilizada de *Éthiopiennes* é de 1990. Todavia, importa registrar que a obra foi escrita entre os anos de 1947 a 1956, sendo publicada no último ano indicado.

(1984), Bogéa (1992), Rocha (1994) e Assis (2006). Outros, especificamente sobre o autor, tais como: Santos (2007), Aquino (2009, 2014), Leal (2012), Pereira (2013) e Ferreira (2016). Ao investigar a crítica literária publicada, anterior a esta tese de doutorado, objetivamos encontrar outras fontes que antecederam os estudos críticos que abordaram Menezes e Senghor. Nesse percurso, verificamos que não há, especificamente, um estudo comparativo que considerou as obras escolhidas, sob os vieses da *Négritude*/Negritude e tradução cultural.

Dentre os referenciais anotados nesta etapa, indicamos apenas alguns, pois nos capítulos seguintes faremos considerações para o aprofundamento e entrelaçamento de outros aspectos que se relacionam à Negritude e Tradução cultural: a discussão sobre a Francofonia literária e os Estudos culturais são alguns deles. Nesse sentido, entendemos a princípio que os aspectos destacados podem ser analisados nas duas obras. Por isso, não descartamos os artigos publicados em revistas especializadas, do Brasil e no exterior.

A ideia de realizar esta pesquisa surgiu com o debate sobre tradução cultural e identidade, realizado pelo grupo “Transculturização e tradução em narrativas na América Latina” (CNPq) coordenado pelo Prof.º Dr. José Guilherme Fernandes, no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará, em 2011. Esta ideia se edificou com a aprovação de projeto similar, no Programa de Pós-Graduação em Letras, Teoria Literária, da mesma universidade em 2014. Contudo, o projeto de tese teve que ser interrompido durante três anos, para que fosse cumprido estágio probatório docente, na Universidade Federal do Amapá, Campus Binacional de Oiapoque/AP. Por esse motivo, decidimos torná-lo projeto de pesquisa na UNIFAP em 2014. Em 2018, ele foi renovado e desenvolvido somente até o 1º semestre de 2020, devido a necessidade de cumprir o estágio obrigatório do Programa DINTER/ UNESP/UNIFAP na sede em Araraquara/ SP.

A pesquisa se justifica a partir das seguintes questões: 1) as obras são contemporâneas e ocorreram em espaços geográficos e culturais diferentes; 2) elas apresentam singularidade, no que tange a construção poética, pois, a maioria dos poemas traduzem a cultura oral, 3) compartilham saberes, por meio da linguagem e usam a poética como fonte para tradução cultural. Além dessas, notamos que os poemas, considerando o contexto de seus escritores, receberam diversas nuances e propostas interpretativas consoantes a cada período. Nesse ponto podemos dizer que há um encontro nas produções, pois, os poetas apresentam elementos específicos da cultura que englobam a linguagem intertextual e as especificidades de um movimento intelectual e político. Esses elementos denotam traços da identidade, assim como se compõem a partir de aspectos característicos da lírica moderna, edificados no estilo de cada escritor.

Os autores utilizam recursos que são estruturantes, um deles é a oralidade, que se registra em versos, partituras, tambores, percussão, vozes de coros e ladainhas. Entendemos por isso que o melhor caminho para estudar estas relações seria compor uma análise que pudesse envolver os estudos sobre tradução e poética, para dessa forma aliar os estudos culturais às características que surgem a partir da Negritude/ *Négritude*. Assim, iniciamos o percurso com algumas questões sobre a tradução. A primeira, se refere ao aspecto **inter**, no qual, se lê “[...] na tradução intersemiótica, como tradução entre os diferentes sistemas de signos, tornaram-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos” (PLAZA, 1987, p. 45). Os estudos da tradução e cultura, aliados à Teoria literária e a comparação, enquanto método, serviram de recurso para descoberta da literatura moderna, a brasileira e a estrangeira.

O termo **tarefa** foi empregado por Walter Benjamin (2008) para tratar sobre a tradução. Britto (2012) ao usar o termo fez reflexões que coincidem com aquelas feitas pelo filósofo sobre o tradutor e a **atualização** da obra literária. Segundo Benjamin (2008) a atualização decorre, a cada momento, em que se realiza o ato de leitura e o leitor tem papel fundamental nesse processo. Assim entendemos que se nenhum texto é inteiramente original, tão logo, a tradução não pode sê-la. Ao aprofundar o debate, o crítico que é também tradutor afirmou que isso se aplica, também, ao caso das adaptações, comparando-as àquelas, nas quais, toda a ação se passa em um dia: “Se é possível ter acesso ao sentido único de um original (mesmo que ele exista) já que os textos admitem múltiplas leituras, não se pode ter acesso à intenção do autor ao escrever o texto. Logo, o sentido de fidelidade cai por terra” (BRITTO, 2012, p. 24).

Por esse motivo, não vamos debater os antecedentes que compõem a Teoria da tradução ao longo do tempo, para dessa forma fazer um traçado histórico e chegar até o debate que convoca os Estudos culturais para a composição da Tradução cultural. Pensamos, em princípio, pontuar concepções sobre a tradução e as relações mais próximas entre obra, o autor e época, mas, preferimos pensar a tradução em aspectos literários e culturais. Assim, consideramos a seguinte afirmação sobre a quem cabe discutir a problemática desses conceitos “a história dos estudos da tradução deveria, portanto, ser encarada como uma área de estudo essencial para o teorizador contemporâneo, mas não deveria ser abordada de uma perspectiva redutora e restrita” (BASSNETT, 2003, p.128). Ou seja, não pretendemos ser este “teorizador” e realizar o debate sobre as épocas e o que foi a tradução, neste ou naquele período. Pretendemos somente discutir questões mais recentes sobre a tradução literária, para dessa forma, pensar as escolhas que devem ser feitas na tradução de *Éthiopiennes* que

apresentaremos. A nosso ver, é preciso perceber o objeto, compreender e estudar as especificidades para fazer as escolhas pertinentes à tradução.

Para Bassnett (2003) se materialismo dialético não reconhece ou ignora os modos de produção, nos quais, foram concebidos os textos “podem perder-se, se a leitura não tomar inteiramente em conta a estrutura global da obra e a sua relação com o tempo e o lugar em que foi produzida” (BASSNETT, 2003, p.135). O primeiro contato do tradutor com a obra é como leitor na “língua de partida”, para se empregar os termos da autora, depois ele traduz para a “língua alvo” e essa abordagem é feita por um conjunto de sistemas. Bassnett (id., p. 162, grifo da autora) salientou que

A tradução de poesia situa-se no ponto axial onde vários tipos de interpretação se interseccionam com vários tipos de imitação e derivação. O tradutor continua a produzir **novas versões** de um dado texto, não tanto para atingir uma **tradução perfeita** ideal, mas porque cada versão anterior, sendo determinada pelo contexto, representa uma leitura acessível à época em que foi produzida, e além disso, é individual.

No caso das obras em questão, elas contêm no *corpus* um processo intersemiótico e que funciona na estrutura global da expressão material, pois, alia elementos aos versos, como por exemplo, a oralidade. Para melhor explicar, situamos as produções meneziana e senghoriana que se apresentam com poemas que devem ser lidos aos toques de instrumentos musicais e que tem o maior destaque dado ao tambor. Esse instrumento se integra ao conjunto poético, juntamente com cânticos, ladainhas, corais e, no primeiro, também às ilustrações.

A princípio, pensamos em analisar somente as relações intersemióticas que se instituem a partir das ilustrações que compõem a edição escolhida de *Batuque* (1966) mas, decidimos fazê-lo outro momento dada a extensão das obras, principalmente, a tradução que propomos fazer de *Éthiopiennes*. Percebemos que a trajetória que inclui a investigação dos conceitos deve ter em vista não apenas a linguagem, tão pouco deve ser feita a mera comparação temática dos “usos” poéticos. O que pretendemos é identificar a maneira, a qual os autores traduziram referenciais condizentes ao seu tempo, bem como eles elucidaram caracteres culturais que podem ter sido influenciados (ou não) pela *Négritude* que debutava na Europa. Esse movimento ocorreu a partir das publicações de autores afrodescendentes que, em sua maioria, usou a língua francesa para espalhar os ideais da *Négritude* pelo mundo.

Nessa perspectiva, consideramos que uma característica que pode ser pensada como um traço da identidade dos escritores francófonos é a **comunidade imaginada**, que está relacionada aos lugares privilegiados nas obras que valorizam a identidade, na qual, os

indivíduos se reconhecem. Para tanto, consideramos Benedict Anderson na seguinte afirmação: “O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana” (ANDERSON, 2008, p. 78). Por isso é significativo que temas ligados ao pertencimento, circulação, migração e desterritorialização, existam neste contexto teórico. Eles colocam em evidência a ideia de movimento no presente literário, além disso fazem notar as literaturas em língua estrangeira. As ex-colônias que ainda são territórios ou departamentos expressam essa questão de cunho, primeiramente, histórico antes mesmo que literário. As questões, antes tomadas como regionais, se tornaram globais. E, de fato, escrever nas línguas de grande circulação literária no mercado favorece esta representação do lugar e dos autores. Por exemplo, citamos os francófonos nascidos em territórios franceses e que são mundialmente conhecidos, além de Senghor, o guianense Léon-Gontran Damas e Aimé Césaire, nascido na Martinica.

A partir desse apontamento duas questões serviram como ponto de partida para que pudessemos pensar as relações entre a *Négritude* de Senghor e a Negritude de Menezes. Por essa razão, durante a escrita da tese, empregaremos os dois termos para fazer referência aos movimentos, em seus respectivos conceitos e espaços. Eis as questões: 1) A expressão literária de Bruno de Menezes seria, portanto, mero efeito do movimento que iniciou com a “Semana de Arte Moderna”, em 1922, em São Paulo? 2) O autor, da Amazônia, teria tido acesso às referências da *Négritude* do exterior? 3) Qual relação entre a publicação de *Batuque* em 1931 e o primeiro número da revista “Legítima Defesa” (*Légitime Défense*) em 1932?

Foi seguindo estas questões que passamos a investigar a hipótese de que Bruno de Menezes teve acesso ao movimento que iniciava em Paris, liderado pelos estudantes da Sorbonne; Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor. E até que ponto a Negritude presente no Brasil e a *Négritude* dos autores francófonos se encontram ou não. Quanto à obra senghoriana, pretendemos identificar os aspectos desse movimento intelectual-político e a integração destes elementos na produção literária francófona. Em segundo plano, estabelecer paralelos que se instituem, vinculando-se ao processo de tradução cultural.

Há de se considerar também neste estudo, os poetas na função de tradutores culturais do seu tempo e atores, em espaços diferenciados, que convergiram para um ponto comum: a representação social do indivíduo aliado ao seu local de pertencimento. Com efeito, a pesquisa entende as fronteiras da tradução não como limites. Mas sim, etapas de um processo de conhecimento, de contato entre culturas e que não se reduz a simples troca de palavras

entre línguas. O que tentaremos identificar, de fato, é o compartilhamento de experiências que podem ter fundamentos históricos e sociais, e que constroem, de alguma forma, o conjunto de sistemas que relaciona experiências vividas, no tempo e no espaço, por um indivíduo ou vários. Ela legitima-se, portanto, pelo seu teor intercultural no âmbito literário. Além disso, concordamos com a proposição sobre o compartilhamento e o aspecto vinculado à **semovência literária** vista em Fernandes (2010, p. 224), na qual se lê:

Por isso, compreender o cenário histórico e social de produção da arte e da cultura, e das conseqüentes poéticas e teorias, é importante para compreendermos que existem correspondências entre intelectuais condicionados pelas mesmas realidades, a despeito de não terem uma imediata relação e influência. É o que intitulo semovência, porque é como se essa produção intelectual e artística, enquanto coisa animada, se movesse por si própria, afastando-se de sua origem e intercambiando, em diálogo e comparativismo, com outras produções similares (verbo lat. *semovére*, ‘apartar, arredar, afastar’, derivando em semovência, pelo acréscimo de –ência, que funciona como sufixo em verbos, o que denota ação).

Ou seja, podemos verificar correspondência nas produções de autores que viveram em espaços diferenciados, mas que comungaram de um estilo de escrita semelhante. Assim, pode-se reconhecer por meio de características presentes nas obras correspondências intelectuais, que não necessariamente tenham se comunicado previamente. Essas esferas de comunicação se condicionam, a nosso ver, na escrita e escolha temática por exemplo. Neste caso, mais especificamente na poética da *Négritude*/ Negritude.

O que Bernd (2009) nomeou de **transtextualidade**, revela-se ponto fundamental a ser desenvolvido na literatura modernista, pois mescla a oralidade, o popular e a memória. Acrescentamos ao último termo, o âmbito do coletivo que colocou em evidência espaços antes obliterados, esquecidos ou silenciados no processo de dominação cultural.

Ao se analisar as questões que se reportam ao estudo das traduções, propõe-se fazer uma análise não dos versos entre si, mas das temáticas ligadas à *Négritude*/ Negritude que estão presentes na literatura brasileira e francófona. Quanto ao modo como será organizada a tese, faremos um traçado a partir da pesquisa bibliográfica. Na primeira parte, trataremos sobre a Francofonia, Tradução e Negritude. Na segunda etapa, os conceitos serão analisados considerando a estrutura dos poemas.

Em *Éthiopiennes* (1956), propomos um processo de tradução literária concomitante ao aprofundamento do referencial sobre Senghor. Em *Batuque* (1931) consideramos a perspectiva da Teoria literária, principalmente, os Estudos culturais e os temas da Negritude. Pretende-se, desta forma, perceber o caráter inovador no que se refere aos usos da linguagem

poética, assim como foi feita a composição de símbolos e imagens, no processo de criação literária.

Sobre a musicalidade e ritmo importa, logo no início desta pesquisa, fazer um esclarecimento. Não necessariamente, iremos encontrá-los na constituição de versos (que contenham rima, por exemplo), pois, em grande parte dos textos, os versos se compõem livres, algumas vezes brancos, sem rima. Em Senghor esta característica é ainda mais afinada, uma vez que *Etiópicos* é uma obra de escrita truncada, cheia de especificidades que registram o encontro de línguas (francesa, wolof e termos de outros dialetos). Além disso, muitos termos recuperam a memória do autor, suas referências literárias ou o contexto histórico-político da época em que os poemas foram escritos. Por isso, explicamos que a nosso ver musicalidade e ritmo, especialmente, em Senghor são elementos constituintes da estrutura poética, mas também são vistos a partir da integração dos toques de tambor, acompanhamento de jazz ou instrumentos musicais.

Para melhor exemplificar os textos senghorianos é preciso pensar a inscrição do poema associando aos versos elementos musicais indicadores: orquestra de jazz, trompete, tantã. Há sempre em *Etiópicos* um prenúncio de ritmos que acompanham o texto, unidos, eles formam um conjunto escrito-sonoro.

Para que possamos começar o primeiro capítulo da tese, elencamos para reflexão a **metáfora da fronteira** para explicar o uso do termo **entre lugar**. O termo usado por Bhabha (1998) diz respeito ao modo como as pessoas utilizam estratégias de subjetivação e como elas dão início aos novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. Nas palavras do filósofo: “Os intercâmbios feitos de uma cultura para a outra são meios que permitem reconhecer elementos estrangeiros (estranhos) no sentido de captar caracteres oriundos da cultura de um lugar e sua adaptação em outro” (BHABHA, 1998, p.19). Veremos na sequência onde iniciaram os intercâmbios na Francofonia literária e os encaminhamentos que conduziram a *Négritude*.

1 NAS SENDAS DOS CONCEITOS

1.1 DA FRANCOFONIA AO COMPARTILHAMENTO

Continuamos no intuito de refletir o compartilhamento cultural a partir da arte moderna, especificamente, a literatura. Para tanto, consideramos as explicações sobre a **Francofonia** e o impacto do cosmopolitismo literário na perspectiva de Combe (2010a, 2010b), Moura (2013) e Gauvin (1999). Essa discussão encaminha ao significado da consagração de obras, por isso lemos Denis (2010) e a base que referenciou a **literatura menor**, Gattari e Deleuze (1977). Em seguida, vimos algumas anotações advindas dos Estudos culturais, a mestiçagem em Glissant (2001), identidade em Canclini (1989) e a problemática da tradução literária (BRITTO, 2012). Iniciamos, de acordo com Nouss (1991, p. 143, tradução nossa) que trata a fragmentação:

Há um pensamento do fragmentário porque há um pensamento da vida e que esta só pode ser inteiramente pensada pelo indivíduo depois de terminada. E há, para a modernidade, a necessidade de um pensamento da vida tanto porque reconstruir a vida é um imperativo em um século de desastres e porque depois da falência dos pensamentos globalizantes, o único material para o pensamento é oferecido para a vida³.

O desafio é de ousar pensar a sua própria história e propor fundamentos ontológicos, sobre os quais, será possível novamente identificar um sujeito significado. Esse processo ainda está em curso, se assim podemos dizer. Desde quando o termo ficou conhecido (e consideramos que foi a partir de Charles Baudelaire), “a modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época [...]” (BENJAMIN, 2000, p.16). A teoria de Baudelaire, sobre a arte moderna foi pensada sob a ótica comparativa, pois “[...] o exemplo modelar da antiguidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da **modernidade**” (id., ib., grifo do autor). A essência está presente na criação, nas quais, as **modernidades** (NOUSS, 1991) são constituídas pelo próprio povo em uma esfera estética e outra filosófica. Sobre o destaque, entendemos que a explicação dada por Benjamin (2000) ao retomar os princípios analisados por Baudelaire coincide com o que Nouss (1991) apontando como fator constituinte da era moderna, de forma mais expansiva: o povo e suas

³ No original: “Il y a une pensée du fragmentaire parce qu’il y a une pensée de la vie et que celle-ci ne peut être pensée en totalité par l’individu qu’achevée. Et il y a pour la modernité la nécessité d’une pensée de la vie à la fois parce que reconstruire la vie est un impératif dans un siècle de désastres et parce qu’après la faillite des pensées globalisantes, le seul matériau pour la pensée est offert para la vie”.

representações identitárias que por vez contemplam a individualidade e coletividade, nas esferas apontadas. Senghor e Menezes estavam inseridos no contexto em que produziram: o primeiro, além de escritor, foi também líder político; o segundo estudioso da cultura oral, da expressão popular de rua, dos terreiros e sindicalista. Espaços vivenciados, não imaginados, acresceram-se às obras, homens que se lançaram no mundo integrando esfera vivida à criação literária.

Para que se possa adentrar nessa discussão, faz-se necessário lembrar o processo de expansão territorial, ocupação e domínio, supressão de línguas e culturas, e conseqüentemente lembrar que povos foram atingidos em seus modos de viver. Dada a questão, não faremos abordagem histórica sobre a expansão, no que diz respeito, aos países europeus e suas colônias. Registramos, contudo que, após a expansão europeia, na América e Ásia, a partir do século XVI a África se tornou o novo território a ser ocupado. No fim do século XIX foi na África que o processo imperialista foi lançado. Era o momento, no qual, as potências europeias entre os anos de 1880 e 1914, principalmente, a França e o Reino Unido disputaram o território africano. Outros países como a Itália, Bélgica, Alemanha, Portugal, Espanha e os Estados Unidos também ingressaram na disputa, inclusive, esse foi um dos principais motivos da Primeira Guerra Mundial.

A expansão proporcionou o encontro de culturas, mesmo que tenha sido concebido de forma abrupta. Os intercâmbios eram conseqüentes e necessários, as línguas dos territórios ocupados, em sua maioria, eram substituídas pela língua do colonizador. A língua francesa, por exemplo, foi empregada como instrumento de dominação durante a ocupação do que atualmente são chamados de Departamentos franceses ultramarinos ou Territórios. Eles são territórios franceses administrados fora do continente europeu. Podemos, assim dizer que esse fato fundamentaria, nos anos de 1880, os estudos de Onésime Reclus sobre a França e suas colônias e o princípio, no qual, se forjou o conceito de **Francofonia**.

Pontuada a questão, discutiremos o termo. Optamos em apresentar o conceito, pois consideramos as questões empregadas por Senghor para fundamentar a *Négritude*, para tanto a Francofonia foi basilar. Além disso, é preciso que se faça notar as questões que envolvem o desdobramento da colonização para que se possa chegar à literatura. Retomamos com a definição dada em *Senghor e a civilização do universal* (*Senghor et la civilisation de l'universel*, 2013): “A palavra francófono significa quem fala a língua francesa e a francofonia os espaços onde se fala o francês. São, de fato, os países onde o francês é ou a língua materna,

a língua oficial, a língua corrente ou administrativa”⁴ (GNALÉGA, 2013, p.114, tradução nossa).

Podemos acrescentar os países de aspecto cultural variado, os quais, tem situações linguísticas complexas e que se caracterizam pela existência de outras línguas, autóctones ou europeias. Percebemos a princípio que os resquícios da imposição da língua e da cultura francesa nos territórios provocou a divisão de aspectos culturais, consequentemente, da literatura em francesa e francófona. Segundo Moura (2013) essa divisão ocorre para fins de pesquisa. O aspecto literário é composto de um *corpus* complexo, abundante em conhecimento sociológico, etnológico, que normalmente alguns pesquisadores com abordagem clássica negligenciam. Para Moura (2013, p.6, tradução nossa, grifo do autor)

Fundamentalmente, o termo francofonia remete para uma diversidade geográfica e cultural organizada em relação a um fato linguístico: ao mesmo tempo, o conjunto das regiões onde o francês é considerado por desempenhar um papel social incontestável e o conjunto dessas (**com exceção da França**) em que existam falantes de língua primeira.⁵

A perspectiva pós-colonial, nesse sentido, reúne na história e na literatura aspectos geográficos, culturais, neocoloniais. Longe de ser uma unidade homogeneizadora, mas que emerge de um campo social múltiplo, ela tenta desenhar dessa forma a nova composição literária que denota as margens e as resultantes do processo colonial, desta vez sob a perspectiva de quem recebeu a herança. Acreditamos que os Estudos pós-coloniais tentam fazer justiça a condição de produção e os contextos, nos quais, nasceram essas escritas.

O projeto da história literária pós-colonial se organiza em três eixos de acordo com Moura (2013). O primeiro: é o da história literária dos países onde o uso da língua francesa deriva da colonização; em seguida o dos países francófonos encontrados nas relações de territórios de colonização e por fim, a história dos escritores que são migrantes e que vieram das regiões que foram colonizadas. Posteriormente, estudos sobre as escrituras diaspóricas afirmam que a história das literaturas africanas de expressão francesa iniciou, de fato, nos anos 1950. Conforme Philippe (2012, p. 31-32, tradução nossa):

⁴ No original “*Le mot francophone signifie celui qui parle la langue française et la francophonie les espaces où l’on parle le français. Ce sont en fait les pays où le français est soit la langue maternelle, soit la langue officielle, soit la langue courante ou administrative*”.

⁵ No original: “*Fondamentalement, le terme francophonie renvoie à une diversité géographique et culturelle organisé par rapport à un fait linguistique : à la fois, l’ensemble des régions où le français est réputé jouer un rôle social incontestable et l’ensemble de celles (à l’exception de la France) où existent des locuteurs de langue première*”.

Essencialmente com uma vontade de dar vista ao mundo de toda a riqueza das civilizações negras, em reação contra a política de assimilação cultural cara ao colonizador, se distingue facilmente várias correntes e períodos essencialmente marcados pelo fim do período colonial – a França celebrou em 2010 o cinquentenário das independências africanas –, as independências e isso que os anglo-saxões definiram como o pós-colonial⁶.

Assim, podemos entender a diferença entre a literatura francesa e francófona, e nesse sentido, analisar pontos fundamentais, quais sejam as origens do conceito de *Négritude* e como essa expressão se integrou aos poemas. Voltando ao ponto em questão, notamos que; para Dominique Combe (2010a) a francofonia pode ser uma invenção do pós-colonialismo. Durante os anos de 1960, o adjetivo **francofone** surgiu e foi contextualizado no mundo, a partir do círculo literário que envolveu as produções feitas em língua francesa, fora da França. Essas literaturas publicadas em outros territórios foram, naturalmente, qualificadas de francesas. Essa prática que consiste em naturalizar é recorrente, principalmente, na Europa quando se trata de eventos acadêmicos e políticos que tem entre seus objetivos mostrar que o compartilhamento cultural é algo comum entre países que dominaram e que foram colonizados.

Esta prática tem de certo modo a intencionalidade de suavizar as resultantes do processo de colonização que geralmente suprimiu, parcial ou totalmente, as culturas que foram dominadas: as línguas e práticas religiosas que caracterizavam determinados povos são exemplos. Nesse aspecto vimos em *História geral da África VII: África sob dominação colonial, 1880-1935* (BOAHEN, 2010) menção às várias revoltas ocorridas neste período, das colônias contra a França. Entre eles, mencionamos o caso de uma cidade em Madagascar, no qual se pode observar as reivindicações do povo dominado. Boahen (2010, p. 266):

Os insurretos tomaram Arivonimamo, assassinaram o governador, bem como um missionário e respectiva família, reclamando a supressão do culto cristão, das escolas, do serviço militar e da corveia. Em março de 1896, eclodem no norte e no sul de Imerina outros movimentos, que reclamam o regresso às antigas crenças, a depuração da classe dirigente e que têm como objetivo forçar a partida dos franceses.

Contudo, quando tratamos da literatura e a distinção feita entre francesa e francófona, é fácil perceber essa situação, por exemplo, em bibliotecas universitárias que apresentam a

⁶ No original: “*Essentiellement dans une volonté de donner à voir au monde toute la richesse des civilisations noires, en réaction contre la politique d’assimilation culturelle chère au colonisateur, on distingue aisément plusieurs courants et périodes essentiellement marqués par la fin de la période coloniale – la France a célébré en 2010 le cinquantenaire des indépendances africaines –, les indépendances et ce que les Anglo-Saxons définissent comme le postcolonial.*”

separação claramente na estante. Isso se aplica, principalmente aos livros que foram escritos fora da Europa.

É preciso notar os seguintes pontos: primeiro; há uma distinção entre a literatura publicada em língua francesa e escrita na Europa, daquelas que são feitas no mesmo idioma, porém, são publicadas em outros países. Nessas obras, os escritores utilizaram o francês para escrever literatura e, frequentemente, elas expressam a cultura do país de origem, caracteres do idioma nacional, bem como, expressões artísticas comuns à região que se encontra fora do território europeu. O segundo ponto é a forma de distribuição das obras. Quando publicadas as escritas em língua francesa (fora da Europa), normalmente, ficam conhecidas nos países dos autores e têm a distribuição local. E, além disso, por se tratarem de obras mais recentes e não clássicos, elas são distintas em literatura francesa e a literatura francófona. Mas, é importante lembrar que, quando os autores que escreveram fora do território europeu são laureados, logo eles são considerados grandes escritores de língua francesa (FIGUEIREDO, 2010). Essa é uma questão fundamental para iniciarmos o percurso teórico que traçará o eixo conceitual desta tese. Por isso, voltemos às publicações, as quais, sejam elas em língua francesa ou em outro idioma, tem-se a mesma analogia. Vejamos:

Pensemos em títulos que podem ser procurados em uma livraria num país que utiliza duas línguas que podem ser classificadas como nacional, de comunicação ou materna. Uma delas é a francesa. Na estante, na qual se pode fazer a pesquisa, há normalmente, a separação dos livros: 1) em literatura francesa, na qual pode se ler os clássicos e grandes poetas; e a literatura francófona, aquela que se apresenta como produção recente. A última, é considerada resultante do processo de mundialização, assim como, a nova fase da história mundial que não mais condena os países que dominaram e subjugarão culturas em territórios colonizados, mas sim mostra como fator positivo este compartilhamento cultural. Uma dessas expressões é a literatura escrita nos países, os quais seus autores adquiriram a língua do país colonizador durante a formação escolar-acadêmica. A nosso ver, corroborando com o posicionamento de Chirila (2011), esses escritores decidiram publicar suas obras no idioma que estudaram formalmente para dessa forma dar mais visibilidade, maior alcance à sua produção literária).

Podemos tratar esta questão, todavia consequente do cosmopolitismo literário, ou seja, apenas sob o ponto de vista comercial. Os livros são publicados em inglês, chinês, espanhol, entre outros, simplesmente porque essas são as línguas mais faladas no mundo, e assim sendo as obras teriam maior alcance entre os leitores. Sobre essa questão, a pesquisadora, da Duke University, Ileana Chirila (2011, p. 73, tradução nossa) anotou que:

Considerando a dinâmica social francesa contemporânea e sua representação no mercado literário, mas também as instituições culturais, as mais influentes, (prêmio literário, coleções, editoras, listas escolares, mídias culturais), remarcamos que uma posição cada vez mais central foi ocupada por um paradigma distinto de escritores, no qual, a origem nacional não francófona complica a sua categorização⁷.

Pode-se dizer, então que a produção dos autores, nascidos fora da França, tem caráter transcultural, uma vez que eles podem (ou não) ter a língua francesa como língua materna, contudo eles se valem dela para produzir literatura. Quer dizer, são considerados alofones. Se a partir desta reflexão, o objetivo fosse categorizar tais escritores haveria uma séria dificuldade, pois partindo do pressuposto que eles publicam e são nascidos em um território que é considerando a França, mesmo que fora da Europa, logo eles deveriam ser considerados escritores franceses. Mas, eles apresentam especificidades num *corpus* que tende ao que se chama de **francofone contemporâneo** e normalmente, esse tipo de escrita é considerada literatura francófona.

A diferença entre o autor francófono e o alofone é que o segundo não tem nenhuma ligação histórica ou colonial com a França e a sua língua materna, ou mesmo, a segunda língua é outra. Também, não há entre esses autores a reivindicação étnica de suas obras. De modo geral, o que é solicitado é a incorporação destas literaturas, ou seja, elas não pertencem a este ou aquele país, trata-se de arte. Por isso, a expressão deve ser livre para ser reconhecida mundialmente sem definições ou restrições.

A Francofonia literária, neste caso, engloba as instâncias que legitimam a consagração de escritores nascidos fora da França. Podemos citar, por exemplo, os prêmios literários e a inclusão de livros escritos por autores de outros países nas escolas francesas. Esse movimento de inclusão concentra no espaço francofone autores que satisfazem critérios culturais não tradicionais e que, de fato, os europeus não tem acesso de forma contínua. Nesse sentido, a literatura serve tal como um recurso para o conhecimento das culturas, línguas e práticas religiosas, intelectuais e saberes que podem ser compartilhados a partir da literatura. Mesmo que se saiba que a escrita tem influência da época e da história de cada indivíduo, a partir do momento em que essas percepções se tornam ficção a realidade passa a ser condensada num

⁷ No original: “*En considérant la dynamique sociale française contemporaine et sa représentation sur le marché littéraire, mais aussi les institutions culturelles les plus influentes (prix littéraires, collections, maisons d’éditions, listes scolaires, média culturels), on remarque qu’une position de plus en plus centrale est occupée par un paradigme distinct d’écrivains, dont l’origine nationale non-francophone complique leur catégorisation.*”

plano imaterial, imaginário e particular, pois a experiência da leitura permite horizontes interpretativos, esses são subjetivos a cada pessoa.

Por isso, o acesso às obras é fundamental para o compartilhamento das culturas e a consagração literária, uma vez que elas não dependem necessariamente da crítica literária para que sejam conhecidas. Consideramos que elas dependem, muito mais dos meios, os quais, elas serão lançadas, pois, podem se tornar obras acessíveis a uma quantidade de leitores que tem acesso aos outros idiomas, e assim, tornarem-se mais conhecidas. A consagração ocorre a partir do momento em que é feita atribuição de um valor estético à obra e existem quatro etapas teóricas. Ao citar Jacques Dubois em *A Instituição da literatura (L'Institution de la littérature, 1986)*, Benoît Denis elencou as etapas (2010, p. 03, tradução nossa):

A consagração ocupa um lugar claramente determinado no processo de legitimação das obras e dos autores, que se deixa apreender seguindo quatro etapas teóricas. A primeira é esta de emergência (querer – ser da literatura), que é tomada pelas instâncias da vida literária, tais como os salões, jogos literários, escolas ou revistas. A segunda corresponde ao reconhecimento (ser a literatura) e está essencialmente assegurada pelos editores. A terceira etapa é especificamente essa da consagração (ser a boa literatura) e é feita de instância, tais como a crítica, as academias e o júri. A quarta e última fase do processo de legitimação é a canonização (ser um modelo de literatura, fazer parte do patrimônio literário) e se opera no seio da instituição escolar (programas, manuais, dicionários dos autores e das obras, antologias, etc.)⁸

Na quarta etapa, a canonização insere as obras literárias que não são clássicas, no contexto das escolas francesas para que elas possam ser estudadas no âmbito das expressões de outras culturas. Essa inserção categórica, observamos não deixa de efetivar a separação da literatura na Europa: a francesa escrita por nacionais que tem a língua como materna; e a francófona que se legitima, cada vez mais, fora da França. Pessoas de outros países que escolheram o francês para escrever as suas obras não são considerados literatos franceses. Em seus países, eles são nacionais que mostram para o mundo a própria cultura, com conhecimento e sentimento de **pertencimento** (PAINTER, 2013).

⁸ No original : “*La consécration y occupe une place clairement déterminée dans le processus de légitimation des œuvres et des auteurs, qui se laisse appréhender selon quatre étapes théoriques. La première est celle de l'émergence (vouloir-être de la littérature), qui est prise en charge par des instances de la vie littéraire telles que les salons, cénacles, écoles ou revues. La seconde correspond à la reconnaissance (être de la littérature) et est essentiellement assurée par les éditeurs. La troisième étape est spécifiquement celle de la consécration (être de la bonne littérature) et est le fait d'instances telles que la critique, les académies et les jurys. La quatrième et dernière phase du processus de légitimation est la canonisation (être un modèle de littérature, faire partie du patrimoine littéraire) et s'opère au sein de l'institution scolaire (programmes, manuels, dictionnaires des auteurs et des œuvres, anthologies, etc.).*”

Ora, se a literatura é ficção, então poderia se considerar a possibilidade de que todos que escrevem em francês, independentes de seu local e pertencimento, são francófonos? Se a Francofonia está relacionada a ideia de compartilhamento, logo a literatura pode ser o meio para que se inicie as vivências interculturais quer dizer: “A interculturalidade significa a relação entre pessoas de distintas culturas e, na verdade, ela se produz desde os inícios da humanidade, à medida que pessoas de culturas diferentes se relacionaram ao longo da história” (FERRARI, 2015, p.51). Essas, as mais diversas, podem ser tomadas da seguinte forma: da mesma maneira que cada pessoa possui características próprias, as literaturas também as têm graças a capacidade humana de se expressar por meio das artes.

Nessa perspectiva, pensando a partir do cosmopolitismo literário, é preciso notar dois momentos recentes: o primeiro, que está associado a descolonização, termo usado depois da Segunda Guerra Mundial e a mundialização que resulta na facilidade de troca e acesso às informações.

Existem discussões sobre o direito, o respeito e a dignidade humana, que se aliam a necessidade de propor engajamentos que possam se direcionar aos efeitos históricos da colonização dos territórios. Na França, por exemplo, essa mudança se manifestou no processo assimilacionista de integração das escolas, línguas e política. Alguns teóricos propuseram organizar as literaturas por termos que pudessem distingui-las das tradicionais. Dentre eles, assimilação e outros termos são explicados por autores da diáspora, os mais frequentes são: híbridos, étnicos ou pós-coloniais⁹. Era preciso nomear a literatura que era feita fora da Europa, e que cada vez mais, devido ao cosmopolitismo literário e a comercialização de livros, ganhava espaço em várias partes do mundo. Concordamos, novamente, com Chirila (2011, p. 81, tradução nossa):

O cosmopolitismo literário manifestado na França em muitas ocasiões demonstra que esta ideia de universalidade dos valores humanos permanece uma constante maior, apesar de toda complexidade anterior que o fenômeno poderia adquirir. Mas existe, ao menos, duas diferenças maiores entre as

⁹ Sobre assimilação consideramos: 1) *Senghor e a civilização do universal* (*Senghor et la civilisation de l'universel*, 2013), obra na qual, Gnaléga afirma que todas as raças, nações e culturas diferentes deveriam se encontrar num momento de compartilhamento, e seus valores, jamais deveriam ser substituídos. 2) “Senghor: um poeta político” (*Senghor: un poète politique*, 1996) de Charles Carrère e Hamidou Dia. Em 1949, Senghor organizava, enquanto deputado do Senegal, com outros homens um grupo de que seria conhecido como “Os Independentes dos Além-mar” (*Les indépendantes d'Autre-Mer*), no qual, ele seria o chefe. O objetivo deste grupo era se filiar ao Movimento Republicano Popular que vinculava a sócio democracia cristã, liderada por Georges Bidault e Robert Schuman. Nesse contexto, Senghor rompeu seu apoio à Lamine Guèye que representava o partido socialista da época. Ele acreditava que esses políticos eram tidos como assimilados, algo que jamais aceitou, pois, reivindicava que a nacionalidade francesa era, em si, um direito que poderia favorecer a educação de muitos jovens senegaleses. Conforme os autores, a recusa da assimilação, foi o que debutou as questões que conduziram à *Négritude*. Desde o princípio, a abordagem versava a partir da cultura.

precedentes manifestações diacrônicas do cosmopolitismo literário francês e esta nova onda que alguns especialistas consideram apenas no início¹⁰.

As obras literárias publicadas em idiomas mais conhecidos, frequentemente, apresentam elementos essenciais da cultura, identidade e pertencimento (VURM, 2014). As fronteiras são idas e vindas do indivíduo. Literatura que antes era conhecida somente por pessoas de uma região, neste momento em que a ascensão de autores fora do eixo central, que durante muito tempo, apresentava e instituía o cânone, agora se mostram como ases. Pois, eles têm o idioma, os mais usados para a comunicação, e eles tem ainda algo peculiar, precioso, antes não publicado, que é a natureza fato da vivência e experiência humana de lugares não-comuns. Assim, com o uso de uma língua que pode ser acessível a várias pessoas, a produção literária que anteriormente era conhecida em escala mais restrita ao país ou cidade, pode se expandir. Os elementos estruturantes no texto literário, por exemplo, de um autor marroquino apresentam itens peculiares da cultura africana. E, os leitores, tenham ou não acesso a esses lugares, podem conhecê-los, ainda que seja um primeiro contato na forma ficcional.

Depois dos anos de 1960, viu-se a consolidação do termo pertencimento, no que se refere às literaturas. Combe (2010b, p. 18, tradução nossa, grifo do autor) acrescentou que:

Além disso, quando as literaturas francófonas são introduzidas na universidade francesa e na crítica, nos anos de 1960, elas são muitas vezes apresentadas em anexo à história da literatura francesa, como sua extensão natural. Os principais autores, sistematicamente reportados aos seus **mestres** ou modelos franceses, são analisados e julgados à luz da literatura francesa ou de outras literaturas eurófonas como sendo o **cânone**.¹¹

São vários os termos que designam as francófonas: Europa francesa, América francesa, Suíça francesa, as letras francesas da Bélgica, os escritores canadenses franceses... Esses termos aparecem frequentemente nas publicações e mídia, e mesmo se tratando de termos adjetivos que *a priori* tem o objetivo de remeter à língua, não deixam de registrar, o eco do pertencimento nacional, conforme assinalado pelo “Pacto com a nação”, escrito no

¹⁰ No original : “*Le cosmopolitisme littéraire manifesté en France à plusieurs reprises démontre que cette idée de l’universalité des valeurs humaines reste une constante majeure, en dépit de toute complexité ultérieure que le phénomène pourrait acquérir. Mais il y a au moins deux différences majeures entre les précédentes manifestations diachroniques du cosmopolitisme littéraire français et cette nouvelle vague que certains spécialistes considèrent à peine à ses débuts.*”

¹¹ No original: “*En outre, lorsque les littératures francophones sont introduites dans l’université française et dans la critique, dans les années 1960, elles sont souvent présentées en annexe de l’histoire de la littérature française, comme leur prolongement naturel. Les principaux auteurs, systématiquement rapportés à leurs maîtres ou modèles français, sont analysés et jugés à l’aune de la littérature française ou d’autres littératures európhones en guise de **canon**.*”

manifesto¹². Não podemos deixar de notar que países da África, entre eles a Argélia, não deixaram de ser referenciados territórios franceses ou mesmo nos países em que não houve a colonização, qual é o caso da Suíça ou da Bélgica, a adjetivação serve para mostrar a língua no aspecto de assimilação. No manifesto, “Por uma literatura mundo” (*Pour une littérature monde*, BARBERY et al. 2007, grifo dos autores), pode-se ler:

E foi a primeira vez que uma geração de escritores oriundos da imigração, no lugar de se afundar na sua própria cultura de adoção, pretendia fazer um trabalho a partir da constatação de sua identidade plural, no território ambíguo e movendo-se com esse atrito. Nesse contexto, sublinhava Carlos Fuentes, eles eram menos os produtos da descolonização do que os anunciadores do século XXI. Quantos escritores de língua francesa, também tomados entre duas ou mais culturas, se interrogaram, então, sobre essa estranha disparidade que os relegava para as margens, eles “francófonos”, variante exótica apenas tolerada, enquanto que as crianças do antigo império britânico tomavam, com toda a legitimidade, posse das letras inglesas? Era necessário tomar como certa alguma degeneração congênita dos herdeiros do império colonial francês, em comparação com os do império britânico? Ou reconhecer que o problema residia no próprio meio literário, à sua estranha arte poética que gira como um dervixe, que gira em torno de si mesmo, e a esta visão de uma francofonia sobre, a qual, uma França, mãe das artes, das armas e das leis continuava a dispensar suas luzes, como benfeitora universal, preocupada em levar a civilização aos povos que vivem nas trevas? Os escritores antilhanos, haitianos, africanos que se afirmam, então, não tinham nada a invejar aos seus homólogos de língua inglesa. O conceito de criouliização que então, os reuniam, através do qual eles afirmavam sua singularidade, tinha de ser surdo e cego, não procurar no outro a não ser um eco de si mesmo, para não compreender que ele já se tratava, de nada menos, que de uma autonominação da língua.¹³

¹² Publicado no jornal *Le Monde* em 15 de março de 2007. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html. Acesso em: 02 ago. 2020.

¹³ No original: “*Et c’était bien la première fois qu’une génération d’écrivains issus de l’émigration, au lieu de se couler dans sa culture d’adoption, entendait faire œuvre à partir du constat de son identité plurielle, dans le territoire ambigu et mouvant de ce frottement. En cela, soulignait Carlos Fuentes, ils étaient moins les produits de la décolonisation que les annonceurs du XXIe siècle. Combien d’écrivains de langue française, pris eux aussi entre deux ou plusieurs cultures, se sont interrogés alors sur cette étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux « francophones », variante exotique tout juste tolérée, tandis que les enfants de l’ex-empire britannique prenaient, en toute légitimité, possession des lettres anglaises ? Fallait-il tenir pour acquis quelque dégénérescence congénitale des héritiers de l’empire colonial français, en comparaison de ceux de l’empire britannique ? Ou bien reconnaître que le problème tenait au milieu littéraire lui-même, à son étrange art poétique tournant comme un derviche tourneur sur lui-même, et à cette vision d’une francophonie sur laquelle une France mère des arts, des armes et des lois continuait de dispenser ses lumières, en bienfaitrice universelle, soucieuse d’apporter la civilisation aux peuples vivant dans les ténèbres ? Les écrivains antillais, haïtiens, africains qui s’affirmaient alors n’avaient rien à envier à leurs homologues de langue anglaise. Le concept de « créolisation » qui alors les rassemblaient, à travers lequel ils affirmaient leur singularité, il fallait décidément être sourd et aveugle, ne chercher en autrui qu’un écho à soi-même, pour ne pas comprendre qu’il ne s’agissait déjà rien de moins que d’une autonomisation de la langue.*”

Dominique Combe (2010a) fez alguns apontamentos sobre a “francofonia” (*francophonie*). O autor explica que o termo já designou o conjunto das pessoas que falam francês, e esse sentido foi constituído na história a partir da expansão colonial e dos impérios europeus desde o século XVI e, principalmente, na segunda metade do século XIX. Não se trata apenas da palavra, mas sim, da noção de Francofonia que releva a história contemporânea. A nosso ver, Combe observou que a própria colonização impôs o uso da língua francesa, como parte do processo de dominação. E que a implementação da língua, tornou resistente a cultura local, assim como, os modos de se comunicar em língua materna. O francês passou então a ser língua nacional em alguns territórios. E a consolidação do uso veio com o passar dos anos e a implementação das escolas que adotavam o sistema francês de ensino, assim como, as suas expressões artísticas, inclusas as literárias.

Isso quer dizer que nos países que hoje não são mais colônias da França, a língua se impôs por meio do ensino – obrigatória nas escolas – nos moldes europeus. Na África, em alguns países como no Senegal, por exemplo, são lidos os autores do cânone durante toda a formação escolar até o liceu. Os autores nascidos nos territórios e departamentos passaram a ser reconhecidos, a partir dos anos 1930, pois foi a partir desse período que os países reivindicaram seu status de nação independente, elevando a expressão da própria cultura.

Não se pode, portanto, confundir francofonia com Francofonia. A primeira, tem entre seus registros a herança da colonização, pois, o termo era usado no sentido de demonstrar a expansão do território francês, assim como, a implementação da cultura europeia. Esse conceito passou a ser modificado a partir dos anos de 1960 e o uso do termo variou, conforme o lugar onde ele foi empregado e o contexto que se referia. Se utilizado na Europa, ele faz referência aos países que foram colonizados, e hoje, tornaram-se departamentos ou territórios que pertencem a França. Fora do país, se escrito com letra maiúscula, eles têm o significado de compartilhamento. Anteriormente, conforme registrou Combe (2010a), o adjetivo francofone surgiu nos dicionários desde os anos de 1930, mas ele foi inventado desde 1880, como um neologismo pelo geógrafo Onésime Reclus.

A partir dos anos de 1930, as palavras francofone (*francophone*) e francofonia (*francophonie*) tiveram sentidos quase neutros (ALONSO, 2004). Todavia, a expressão língua dominante, algumas vezes, demonstrava a noção do lugar em relação, ao uso da língua francesa. É fato mesmo que o adjetivo servisse para descrever as relações entre as diferentes comunidades e países, o significado do termo sempre esteve atrelado à língua. Léopold Sédar Senghor, frequentemente se mostrou favorável ao ensino de diferentes línguas, conforme a demanda e a quantidade de falantes no local onde elas pudessem ser veiculadas. Ao discorrer

sobre aquelas faladas em seu país, o senegalês afirmava que muitos adultos sereres eram bilíngues: eles falavam serere em família, e na rua usavam o wolof para se comunicar. Contudo, na cidade de Thiès, Rufisque e Popenguine há três tipos de línguas sereres que são diferentes, por exemplo, o serere do Sine. Senghor afirmava que “todas as línguas devem ser vividas ou faladas”¹⁴ (KESTELOOT, 2006, p.179, tradução nossa).

Houve ainda a comparação entre a Francofonia e a *Commonwealth*. Ao observar de forma mais atenta, podemos perceber que se tratam de abordagens nem tanto diferenciadas. Porém, os britânicos não criaram instituições para promover a língua inglesa. E os autores de outros países, que publicam em inglês, podem ser encontrados nas estantes de literatura inglesa. Com efeito, notamos que um aspecto da colonização que restou tende a separar a literatura em: francesa e francófona. As semelhanças podem ser confirmadas com os estudos de Moura (2013, p. 32, tradução nossa, grifo do autor):

Os livros de *Commonwealth* são reconhecidos como um ramo particular dos estudos ingleses pela universidade. Mas, de uma forma semelhante à francofonia, o rótulo é contestado por alguns autores, seja por razões práticas, seja por motivos ideológicos, desenvolvidos por exemplo, por Salman Rushdie nas **Pátrias imaginárias**. [...] À separação racista, literatura inglesa/ literaturas do *Commonwealth*, opõe-se à sua própria definição de literatura inglesa que considera simplesmente literatura inglesa¹⁵.

Félix Guattari e Gilles Deleuze (1977), ao escreverem sobre Kafka, desenvolveram a reflexão sobre **Literatura menor**; tema importante sobre o caráter experimental da literatura, quanto mecanismo e seus funcionamentos. O texto considerado a partir de seus efeitos reúne experiências individuais que figuram ações coletivas. Para os autores a fruição de uma obra literária deve ser apreendida no pressuposto para o uso da teoria. Ler segue a interpretação e de nada valem as teorias, se o texto não é considerado para a crítica.

Os elementos que caracterizam a Literatura menor (se é possível considerar uma ordem) são: 1) a prática de uma minoria numa língua maior que é modificada, “por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE, GATTARI, 1977, p. 25); 2) as intenções políticas do enunciado e 3) o fato de que tudo tem um valor coletivo. Mesmo o enunciado individual pode reportar o coletivo, pois a escrita é instrumento de revolução e que dá voz aos

¹⁴ No original: “*Toutes les langues doivent être vécues ou parlées*”.

¹⁵ No original: “*Les Commonwealth littéraires sont reconnues comme une branche particulière des études anglaises par l’université. Mais, d’une manière similaire à la francophonie, l’étiquette est contestée par certains auteurs eux-mêmes, soit pour des raisons pratiques, soit pour des motifs idéologiques, développés par exemple, par Salman Rushdie dans Patries imaginaires. [...] À la séparation raciste, littérature anglaise / littératures du Commonwealth, il oppose sa propre définition de la littérature anglaise qu’il considère simplement littérature anglaise.*”

vários sujeitos que integram as minorias. A Literatura menor pode ser considerada, ainda desterritorializada quanto à sua dimensão coletiva e a significação política. Nesse sentido, a pesquisa sobre a subconsciência linguística pode ser acrescentada a esta perspectiva, porém, com outra nomenclatura. Em *As línguas do romance: do plurilinguismo como estratégia textual* (*Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle*) o termo, em destaque, pode se aplicar às literaturas francófonas pós-coloniais de modo abrangente. Ao tomar o pressuposto do ato da escrita, Gauvin (1999, p.09-10, tradução nossa, grifo da autora) explicou:

Para estes escritores, de fato, escrever torna-se então um verdadeiro **ato de linguagem**, porque a escolha desta ou daquela língua de escrita é reveladora de um **processo** literário mais importante do que os processos postos em jogo. Mais do que simples modos de integração da oralidade na escrita, ou que a representação mais ou menos mimética das linguagens sociais, revela-se assim o estatuto de uma literatura, a sua integração/ definição dos códigos e, por fim, toda uma reflexão sobre a natureza e o funcionamento do literário.¹⁶

Adquirir uma língua depende também da aquisição dos fatores socioculturais, psicológicos e filosóficos que se relacionam aos indivíduos, até mesmo o pensamento no qual ele é articulado, o idioma. Quando adquirido como língua segunda permanece subordinado à língua materna e certamente ele surge na escrita, iniciando um processo de hibridização, mestiçagem ou criouliização. Consideramos os termos, pontuando que se tratam de conceitos distintos e recorrentes. O primeiro, utilizamos embasados nos fundamentos de Canclini (1989, p. 362, tradução nossa):

Por outro lado, o híbrido nos remete aquilo que pertence a diferentes âmbitos ao mesmo tempo e, nesse sentido, creio que não pode ter uma identidade permanente, aquilo que é híbrido. Considero importante salientar que os processos de hibridização não são um fenômeno novo: sempre existiram e vão existir nas sociedades em geral, embora tenham sido chamados por outro nome.¹⁷

¹⁶ No original: “*Pour ces écrivains en effet, écrire devient alors un véritable ‘acte de langage’, car le choix de telle ou telle langue d’écriture est révélateur d’un ‘procès’ littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d’intégration de l’oralité dans l’écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d’une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire*”.

¹⁷ No original: “*Por otra parte, lo híbrido nos remite a aquello que pertenece a diferentes ámbitos al mismo tiempo y en ese sentido creo yo que no puede tener una identidad permanente aquello que es híbrido. Me parece importante señalar que los procesos de hibridación no son un fenómeno nuevo: siempre han existido y van a existir en las sociedades en general, aunque se ha aludido a ellos con otro nombre.*”

Por se tratar de conceitos distintos, antes de anotarmos o próximo, é preciso além de pontuá-los discorrer sobre o aspecto de hibridização que nos interessa. Em termos, entendemos que a formação do indivíduo pode ocorrer a partir da mistura de vivências e experiências linguísticas, culturais e sociais. Neste caso, o uso da língua francesa (aprendida institucionalmente nas instituições de ensino) está alinhado à língua materna (falada no contexto familiar, cotidiano) e dialetos (cultural oral). Esse processo é análogo e integra a composição de Senghor (nos três eixos) e Menezes (os dois últimos). Os poetas, integrados à sua época se desenvolveram a partir do processo decorrente da hibridização.

A contra ponto, não acreditamos com base nos textos estudados que esses autores tenham passado pelo processo de **Transculturação**. Principalmente ao ler a explicação de Ortiz (1983, p. 4) sobre o termo:

Expressa melhor o processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desaculturação parcial, e, além do mais, significa a criação consequente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neoculturação.

Seja **transculturação** ou **desaculturação parcial**, para usarmos as palavras do autor, afirmamos que Senghor e Menezes não abandonam ou perdem suas referências no processo de criação poética. Ao contrário, em nossa concepção, o processo de criação é subjacente à cultura de cada um, assim como, esses autores trazem à tona marcas da oralidade e referências que anteriormente não figuravam na literatura. Assim, nos direcionamos para entender a **mestiçagem** ou **crioulização** e verificar se estes termos podem estar relacionados aos autores em questão. Vejamos a definição em Glissant (2001, p.03, tradução nossa):

A crioulização é, certamente, a mestiçagem, mas a mestiçagem que produz um resultado imprevisível e imprevisto. Pode-se prever o resultado da mestiçagem em particular na ciência, não é? Dois pequenos pontos brancos, um pequeno ponto negro, dois pequenos pontos de geração em geração, se pode prever. A crioulização é a mestiçagem a qual não se pode prever o resultado, por exemplo, seria imprevisível que despojando as populações inteiras e colocando-as em condições de animalidade durante séculos e séculos, essas populações nas Antilhas, assim que se dirigem a eles em uma espécie de sabir que chamam negrinho¹⁸, essa população teve a força, a

¹⁸ A tradução literal do termo seria pequeno-negro, que em língua portuguesa do Brasil contém o sentido de menor, tamanho. Contudo, entendemos que o uso empregado por Glissant tem sentido de redução, de menor, mas com sentido pejorativo. Por isso, optamos pela tradução utilizando o diminutivo.

genialidade, a partir de então, de criar uma língua que se chama a língua crioula no Haiti, na Martinica, em Guadalupe, na Guiana.¹⁹

“A crioulação é a mestiçagem” e não é possível “prever” o resultado. Seguindo a explicação de Glissant, entendemos que Senghor e Menezes têm na maior parte de seus poemas o uso da linguagem elaborada, variante e não comum aos leitores. Contudo, não acreditamos que o termo mestiçagem se aplica às características de uma região, e nem evidencia a especificidade de prática religiosa ou festejo em terreiro. Vejamos: por mais que a linguagem seja o elemento poético fundamental de expressão (que de certo modo, relaciona esses autores às suas épocas), o termo crioulação está além das questões mencionadas, no âmbito do literário.

Entende-se de forma mais adequada, quando se percebe que estas marcas são recorrentes entre os escritores do Magrebe do Antigo Oriente, da África subsaariana e do Caribe, os quais, se encontram em situação de diglossia, língua bífida, dividida em duas partes. Trata-se de uma questão anterior: os sotaques e as variações linguísticas, de oralidade e escrita. Portanto, mais adequado seria o uso da expressão bilinguismo literário, que designa o emprego sucessivo ou simultâneo, entre duas línguas, na escrita de um mesmo autor (GRUTMAN, 2003). A língua usada para compor é um instrumento do autor, decorrente das circunstâncias que o formaram, que pode servir no processo de criação e inscrevê-lo na tradição literária. De fato, o termo “não compreende, por conseguinte as línguas que o autor poderá eventualmente convocar no interior de suas obras (por razões de verossimilhança, de cor local, de erudição)” (GRUTMAN, 2003, p.03)²⁰. Numa situação de diglossia, a língua valorizada tende a dominar a outra, não somente pelo uso preponderante, mas principalmente devido aos valores simbólicos que são associados ao uso.

No contexto do pós-colonialismo, os francófonos tem a dimensão social da língua, pois, a diglossia supõe uma distribuição socialmente desigual das línguas, segundo, as circunstâncias de dominação. Nesse sentido, podemos citar, o wolof²¹, o peul²², o bambara²³,

¹⁹ No original: “*La créolisation est, bien sûr, le métissage, mais le métissage qui produit un résultat imprévisible et imprévu. On peut prévoir le résultat du métissage en particulier en science, n’est-ce pas ? Deux petits points blancs, un petit point noir, deux petits points de génération en génération, on peut prévoir. La créolisation, c’est le métissage dont on ne peut pas prévoir le résultat, par exemple il était imprévisible que dépouillant des populations entières et les mettant dans des conditions d’animalité pendant des lustres et des siècles, ces populations aux Antilles alors qu’on s’adresse à eux dans une espèce de sabir qu’on appelle un petit-nègre, cette population a eu la force, le génie de partir de là, de créer une langue qui s’appelle la langue créole en Haïti, en Martinique, en Guadeloupe, en Guyane.*”

²⁰ No original: “*Ce terme ne comprend donc pas les langues que l’auteur pourra éventuellement convoquer à l’intérieur de ses œuvres (pour des raisons de vraisemblance, de couleur locale, d’érudition)*”.

²¹ O idioma wolof, também chamado uolofe, uólofe, jalofo ou língua jalofa, fala-se na África Ocidental e principalmente no Senegal, mas também em Gâmbia, Guiné-Bissau, Mali, Mauritânia ou Maurícia, e mesmo na

falados na África colonial, o árabe no Magrebe e os crioulos no Haiti e nas Antilhas. Entende-se, portanto, diglossia no âmbito da repartição funcional de duas variedades linguísticas numa dada sociedade, algumas vezes, a sua sobreposição conflitual. A dominação simbólica fixa os cursos relativos às línguas e implicam fatores geográficos, sociais e políticos concretos, determinados pela história. Além disso, as línguas africanas são línguas aglutinantes. As funções dos afixos, sufixos ou prefixos podem ser percebidas nas palavras.

Dentre as línguas da África Subsaariana há uma distinção entre as línguas antigas e as recentes. O *peul*, wolof e bambara tem status de língua nacional. O francês e o inglês, em algumas regiões, são segunda língua. Há também a diferença entre os usos: a oralidade e a escrita. A língua francesa foi bastante difundida nesse território, ela é falada inclusive mesmo de forma rudimentar entre os africanos do interior e os povos tradicionais. As línguas nacionais, frequentemente, são usadas na escrita, apesar de existirem em algumas localidades, políticas linguísticas que focam a descolonização da língua. Por exemplo, há o caso particular da Guiné, país que fica na África Ocidental, próximo do Senegal. Devido as intervenções feitas pelo líder político Ahmed Sékou Touré que foi presidente entre os anos de 1958 a 1984, existe instituída no país a promoção das línguas nacionais. Na Guiné, oito línguas são ensinadas nas escolas, entre elas, o *peul* e o malinke²⁴.

A respeito da valorização das línguas nacionais, reiteramos que os escritores francófonos exercem a função de tradutores culturais, pois, ao interpretar o que permanece na memória e cultura dos povos africanos – sobretudo, consolidado pela oralidade – elas se tornam fonte de criação literária. Sagas e mitos ancestrais resistem, graças à propagação dessas línguas. Esses povos que possuem cultura oral determinante integram o cenário de

República Dominicana e nas suas aldeias de Jarabacoa onde moram os herdeiros dos senegaleses escravos levados ao porto de Santo Domingo para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar. Com o tempo, eles formaram comunidades wolof, conseguindo manter viva a língua e a sua cultura. Informação disponível em <https://pgl.gal/wolof-lingua-materna-do-senegal/>. Acesso em 21 mar. 2020.

²² A língua fula ou fulani (Fulfulde, Fuuta Jalon), também chamada *peul* em francês, *pullaar* em wolof, *fulbe*, *fulfulde* ou *pular* em fula, é uma língua do ramo senegambiano das línguas nigero-congolesas falada, principalmente, na África Ocidental pela etnia fula. Informação disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_fula. Acesso em 21 mar. 2020.

²³ A língua bambara (bamanankan) pertence à família das línguas mandingas. Falada principalmente no Mali, ela tem cerca de dez milhões falantes. Informação disponível em: <https://www.languagesandnumbers.com/como-contar-em-bambara/pt/bam/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

²⁴ Maninka ou malinke é o nome dado a um grupo de várias línguas e dialetos intimamente relacionados do subgrupo sul-oriental das línguas mandingas, pertencentes ao grupo mandê, da família nigero-congolesa. Informação disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_maninkas. Acesso em: 21 mar. 2020.

criação popular. As marcas culturais se apresentam nas obras, é o caso Amadou Hampaté Bâ que recolheu e transcreveu os rituais de iniciação da tradição *peul* e do Mali²⁵.

Por isso, estes autores são determinantes, para que se possa compreender, a cultura e o compartilhamento de línguas. Além disso, a tradução das obras cumpre função relevante: primeiro; porque ela permite que os clássicos sejam conhecidos, cada vez mais, por um número maior de leitores (se consideramos que as obras consagradas são traduzidas nos idiomas mais conhecidos) e segundo, porque inserem no mercado literário obras, que antes, ficavam conhecidas neste ou naquele país. Nota-se que, em geral, esses escritores são plurilíngues, logo a tradução é algo recorrente entre eles. Concordamos, parcialmente, com a hipótese de Gauvin (1999, p. 12, tradução nossa)

Sabendo que toda língua de escritura é uma construção no interior de uma língua comum, nós formulamos a hipótese que o plurilinguismo textual deve ser considerado unicamente como pura escolha estratégica, mais ou menos lúdica segundo o caso, pelo qual o primeiro critério de análise permanece a dinâmica global da obra ou a orientação estética/ ideológica escolhida.²⁶

Ora, se o plurilinguismo é uma escolha **estratégica**, o que dizer, então da autotradução? Em alguns casos, as versões podem ser consideradas estados de um mesmo texto em outros, elas podem divergir e se tornarem textos diferentes. A autotradução está além de uma simples transposição, pois, trata-se de uma recreação, de uma reescrita condicionada pela mudança de destinatário imaginário já que a escritura varia segundo quem ela se destina (COMBE, 2010a).

A mensagem paradoxal resulta da tensão contraditória entre a busca da presença e da vitalidade de uma língua comum em terras múltiplas, ou seja, o espaço francófono em que ocorre as trocas culturais, as expressões sob todas as formas da alma humana e solidária. Trata-se de um espaço de reconhecimento público e de coexistência pacífica. A Francofonia, nesse sentido, pode ser concebida tanto como um projeto político, no sentido nobre de engajamento sobre a cidade, quanto um projeto de sociedade que colocou no centro as pessoas, suas decisões e utopias.

²⁵ Nos referimos *A tradição viva (La tradition vivante, 2010)*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=205171&co_midia=2. Acesso em: 04 ago. 2020).

²⁶ No original: “*Sachant que toute langue d’écriture est une construction à l’intérieur de la langue commune, nous formulons l’hypothèse que le plurilinguisme textuel doit être considéré comme un pur choix stratégique, plus ou moins ludique selon les cas, pour lequel le premier critère d’analyse reste la dynamique globale de l’œuvre ou l’orientation esthétique/idéologique choisie.*”

Alonso em “Francofonia plural: a expressão de uma nova identidade cultural” (*Francophonie plurielle: l’expression d’une nouvelle identité culturelle*, 2004), ao fazer uma abordagem diacrônica do conceito considerou a literatura francófona um espaço privilegiado onde se expressam diferentes culturas. E para a autora, Francofonia expressa uma definição tanto cultural, quanto administrativa. Ela reitera, portanto, o termo criado, conforme mencionado, por Onésime Reclus em 1880, retomado em 1962, na Revista “Espírito” (*Esprit*). A professora da Universidade de Alicante registrou ainda que, antes de designar um campo linguístico ou literário, a palavra foi empregada no sentido geopolítico. E o termo remonta o duplo pertencimento que relaciona diversidade e que atualmente designa pessoas que falam e usam a língua francesa para escrever obras literárias. Ao cabo destas definições, observamos que os teóricos registraram que, no percurso da escrita francófona, é possível perceber que ela apresenta fatos da realidade, histórica e cultural do país e colocam em questão a identidade ou literatura nacional.

Dentre esses autores, Senghor é o escritor que mais teve seu nome aliado ao uso do termo francofonia. Usado na revista “Espírito”, ele foi empregado, especificamente, na edição “O francês no mundo” (*Le français dans le monde*, 1962), no qual o autor escreveu a contribuição “O francês, língua e cultura” (*Le français, langue de culture*). No mesmo ano, Senghor propôs a criação de um *Commonwealth* que serviria para completar os acordos bilaterais entre a França e a África, além de favorecer as relações multilaterais. Porta voz da francofonia, o senegalês foi fundamental para que a expressão fosse difundida, para além, do âmbito geográfico. Além disso, considerou que francófono seja o conjunto de pessoas que usam a língua em suas funções e a comunidade que a compartilha, ou seja, que resulta na comunicação entre as pessoas.

Para Alonso (2004) a identidade francófona é paradoxal. Pois, os autores, em sua maioria, são nascidos nos territórios que antes foram colônias. Isso quer dizer que eles tiveram acesso à língua e cultura dominante, e mesmo assim, a desconstruíram tendo em vista a diversidade cultural e linguística que os compõem. Em algumas obras, por mais que o leitor tenha acesso à língua francesa, se ele não souber nem que seja um pouco sobre a cultura e/ou região que inspirou tal literatura, a interpretação pode ficar limitada. Acreditamos que essas obras trazem, de alguma forma em seu *corpus*, marcas específicas da cultura de quem as escreveu (por mais que sejam escritas em uma língua mais conhecida). Dentre essas características da zona de criação se destacam o aspecto étnico, religioso ou ideológico.

Nesse sentido, nos encaminhamos para o viés, o qual, acreditamos que torna o compartilhamento possível, quando pensamos a diversidade dos povos: a tradução. Ao

considerar que ela é uma maneira de proporcionar às pessoas, leituras que antes poderiam ficar restritas a este país ou aquela língua, entendemos que a Tradução literária pode ser tomada ponto de convergência entre as culturas. Todavia sabemos que jamais ela terá a resultante totalmente correspondente. Por esse motivo, consideramos que a tradução literária, a princípio, tem afinidades profundas com a escritura na língua, a qual, se traduz. É impossível restituir à tradução o grau de estrangeirismo, tal qual foi pensado na língua primeira. Trata-se de evitar a apropriação etnocêntrica do texto traduzido que reduz a alteridade, na qual a transcrição literal desafia a estrutura da língua alvo. Consequente à oralidade “a tradução é uma atividade indispensável em toda e qualquer cultura que fale um idioma diferente” (BRITTO, 2012, p. 11) por esse motivo, muitos aspectos da tradução estão associados à língua falada. A relação é feita a partir da necessidade de se traduzir e ela pode ser entendida na atividade de recriar obras literárias em outros idiomas.

Sendo a tradução uma atividade tão antiga quanto a humanidade, muito antes da invenção da escrita, podemos anotar que sempre houve a necessidade da comunicação entre pessoas que falavam línguas diferentes. O trabalho era feito por intérpretes que mesmo sem o domínio da escrita conseguiam promover a comunicação. Dentre pensadores e os estudos da tradução que avançaram no século XXI, Cícero foi o primeiro a comentar sobre as problemáticas da tradução. Porém, foi apenas após 1970 que se constituiu a área de estudos como campo de saber autônomo e que atualmente ocupa lugar de destaque, na área de Humanidades. Segundo Britto (2012), o trabalho de tradução tem pouca visibilidade. Os leigos, incluindo pessoas que leem regularmente e que tem acesso a muitas traduções – não costumam pensar sobre a natureza da tarefa de traduzir.

Compreendemos, assim que, a tradução há de refletir não somente as escolhas feitas pelo tradutor, mas também, as interpretações decorrentes do ato de traduzir. Bassnett (2003) chamou esse processo de **tradução interlinguística** para designar o que ocorre na tradução literária, pois, cabe ao tradutor, também, o processo criativo que surge da interpretação ou seja: “Além disso, o tipo de reprodução da forma, do metro, do ritmo, do tom, do registro, etc. será determinado tanto pelo sistema de partida como sistema de chegada e dependerá também da função da tradução” (BASSNETT, 2003, p. 136).

Com base nos postulados, consideramos que a tradução literária é em si mesma uma forma de criação. Pensar em outro idioma é o início do processo, uma vez que é preciso conceber sentidos a partir das trocas linguísticas: “[...] é que, sob a diversidade das línguas, existem estruturas escondidas que, ou trazem a marca de uma língua originária perdida, ou consistem em códigos *a priori*, em estruturas universais ou, como se diz, transcendentais, que

devemos poder reconstruir” (RICOEUR, 2011, p. 39). A fidelidade passa a ser, então, algo que o tradutor tende a questionar.

Inevitavelmente, escolhas devem ser feitas durante essa etapa, a circunstância é posta por Ricoeur (id., p. 64):

O dilema fidelidade/ traição se coloca como dilema prático, pois não existe critério absoluto do que seria uma boa tradução. Esse critério absoluto seria o mesmo sentido, escrito em algum lugar, acima e entre o texto de origem e o texto de chegada. Esse terceiro texto seria portador de um sentido idêntico suposto circular do primeiro ao segundo. Daí o paradoxo, dissimulado sob o dilema prático entre fidelidade e uma traição: uma boa tradução só pode visar uma equivalência presumida, não fundada numa identidade de sentido demonstrável, uma equivalência sem identidade.

Ricoeur concorda com Benjamin (2008) sobre a tradução ser **tarifa**. Não há, no entanto, como resolver o dilema fidelidade/ traição. De modo que não há parâmetros fixados para que possamos observar se a tradução é perfeita. Para tanto seria necessário dispor de um critério preciso para poder comparar o texto de partida e o texto de chegada a um terceiro. Este seria portador de sentido idêntico àquele que se supõe circular; a mesma coisa dita de um lado para o outro. Por esse motivo a literatura francófona, de certa forma, é contra a automatização dos signos e a standardização da língua considerando que a língua não é uma exclusividade da França (metropolitana) e a condição de uma pessoa plurilíngue envolve a relação deste indivíduo com o patrimônio imaterial e cultural que ele pertence.

Nas literaturas francófonas a identidade nacional dialoga com a mundialização. A identidade cultural se define em um conjunto de traços próprios a um grupo étnico, que confere a sua individualidade, mas também o sentimento de pertencimento de um indivíduo a este grupo. Entre esses traços, a língua cumpre um papel determinante mesmo se ela desaparece por trás de sua origem étnica, da religião ou classe social. Por isso, é preciso que a noção de identidade em si seja tomada com precaução, pois, não se deve ser uma concepção fixista da cultura. Novamente recorremos a Canclini (1989, p. 304) que tratou sobre o conceito em vieses diferenciados. Baseando-se na desterritorialização e reterritorialização, ele assinalou:

Nos intercâmbios da simbólica tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desapareceram

as perguntas pela identidade e o nacional, pela defesa da soberania, a desigual apropriação do saber e da arte²⁷.

Nesse sentido, notamos que não importa onde seja o local de pertencimento. A descrição sistemática, no processo de criação, mobiliza saberes dos mais diversos: a geografia, filosofia, botânica, zoologia, história, entre outros. Na constituição das literaturas nacionais, as francófonas tomam formas descritivas e didáticas, na tentativa de imprimir o estar dos lugares, as cartografias sociais do território. Podemos citar obras que fazem um inventário em perspectiva nos versos: *Black-label* (1956) de Léon-Gontran Damas e *As armas miraculosas* (*Les Armes miraculeuses*, 1946) de Aimé Césaire.

As identidades nacionais surgem a partir do imaginário coletivo e se formam a partir da cultura, da experimentação humana e o uso particular da literatura. A cultura nacional é o conjunto de esforços de um povo, sobre o plano do pensamento para descrever, justificar e cantar a ação através, da qual, o povo se constituiu e se manteve. Em *Pele negra, máscaras brancas*, pode-se ler que “Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p. 34). O ensaísta nomeia de literatura nacional, de combate ou revolucionária, a terceira etapa de uma dialética de emancipação. Após a fase do assimilacionismo, o colonizado inspirou-se nos valores europeus, depois rememorou seus valores ancestrais, até que a cultura nacional quer uma identidade forte, como reação aos valores ocidentais.

A língua, entretanto, precede a obra pós-colonial. O escritor negocia uma espécie de código da linguagem, próprio de sua cultura e sua individualidade, em meio a língua que foi imposta. Em Gauvin (2003) podemos ler que existe a **subconsciência linguística**, e que no pós-colonialismo a escrita é um ato linguístico. Pois, a escolha engaja também, a concepção literária do autor aliando à identidade e cultura.

Quanto ao hermetismo das obras escritas em língua francesa, podemos observar que literatos francófonos, no pós-colonialismo, valeram-se da língua do colonizador para mostrar suas identidades enquanto seres culturais, ímpares e não assimilados. Eles têm projetado, nos textos, palavras, cujo leitor de língua francesa deve se debruçar para desvelar seus significados. Os sentidos, muitas vezes, estão ocultos em termos usados em determinada

²⁷ No original: “En los intercambios de la simbólica tradicional con los circuitos internacionales de comunicación, con las industrias culturales y las migraciones, no desaparecen las preguntas por la identidad y lo nacional, por la defensa de la soberanía, la desigual apropiación del saber y el arte.”

região da África ou são um fato histórico, de outra época. Moura (2013, p.109, tradução nossa) registrou a dificuldade de ler poemas de Senghor devido à complexidade do léxico:

A dificuldade é antes anterior, para um leitor de francês, tem-se um léxico africano raramente acompanhado de uma perífrase explicativa. O famoso poema “Mensagens” de *Etiópicos* não é compreensível se não se souber que *beloup* é um título de nobreza no antigo reino de Saloum ou que *gueluár* significa enigma em serere²⁸. Os termos designam o enraizamento cultural de uma poesia que clama também sua filologia.²⁹

A sintaxe de Senghor deriva tanto de sua origem africana, quanto de sua formação intelectual nas letras. Ele transpôs para a literatura expressões senegalesas criando ou adicionando à língua francesa outros espaços. Esse lugar foi proposto pela justaposição e subordinação de palavras que em si possuem significado cultural. Para os franceses que habitam na Martinica, Guadalupe e Guiana Francesa, o francês é a língua segunda que, de fato se opõe as línguas crioulas da região consideradas línguas maternas. O debate cultural sobre a identidade nacional e o lugar do islamismo na França, são exemplos, além de ser temas que recorrem à Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb, Amin Maalouf, Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau³⁰, sendo estes últimos mais dedicados à política.

As literaturas francófonas se inscrevem, atualmente, numa situação de enunciação, na qual, coexistem universos simbólicos, apresentando espaço complexos e representativos de determinada cultura. A cenografia pós-colonial é própria. Ela apresenta particularidade e visa legitimar a cultura, a qual, emana prolongando as tradições.

A memória dá ao enunciador um status particular, uma vez que ele próprio é o indivíduo e símbolo cultural. Essas obras estimulam diretamente dois públicos; 1) os europeus que desejam descobrir a literatura que se apresenta, de forma, espetacular, exótica; 2) um povo autóctone que tende a reconhecer a si mesmo, seus semelhantes culturalmente estabelecidos e outras etnias. O lugar de enunciação destas obras, opera-se junto à tradição, a terra, o lugar.

²⁸ Sererê (seereer) ou serere é um grupo de línguas e dialetos falados pelo povo serer, da África Ocidental, no Senegal, na Gâmbia e na Mauritânia. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9r%C3%A8re_\(langue\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9r%C3%A8re_(langue)). Acesso em: 22 mar. 2020.

²⁹ No original: “*La difficulté est plus tôt due, pour un lecteur français, à un lexique africain rarement accompagné d’une périphrase explicative. Le fameux poème Messages des Éthiopiens n’est guère compréhensible si l’on ignore que beloup est un titre de noblesse dans l’ancien royaume de Saloum ou que guelwâr signifie énigme en sérère. Les termes désignent l’enracinement culturel d’une poésie qui appelle aussi sa philologie.*”

³⁰ *Mãe d’água contra a fada Carabosse: teatro conto (Manman Dlo contre la fée Carabosse: théâtre-conte)* publicado em 1981 mistura o francês e o crioulo da Martinica.

Para que possamos encaminhar a discussão que iniciou com a exposição de alguns conceitos sobre Francofonia, literatura francófona, subconsciência linguística, entre outros, encaminhamos anotando dentre as definições as resultantes, na prática, dessa questão.

Em julho de 1966 houve a reunião da Organização Comum Africana e Malgache (OCAM), em Antananarivo, Madagascar, na qual, foi apresentado o projeto de Comunidade francófona. Na ocasião, foi sugerido que reuniões periódicas fossem realizadas entre os ministros e a criação de um Conselho Africano de Ensino Superior (CAMES). A ideia era expandir a proposta de Francofonia idealizada por Senghor. Assim, ficariam relacionados 1) a União francesa (*Union française*), que em 1946, era formada por dois grupos de território: A República francesa (França metropolitana, departamentos e territórios ultramarinos), mais os territórios e estados associados; e a Comunidade que em 1958 se mostrava a partir dos estados que procuravam autonomia e desejavam a independência.

No ano de 1979 e 1980, George Pompidou liderou o projeto Comunidade Orgânica da Francofonia (*Communauté Organique de la Francophonie*). Em 1984, o Alto Conselho da Francofonia (*Haut Conseil de la Francophonie*) o nomeou presidente honorário.

A Francofonia é, portanto, uma realidade de comunicação internacional que tem como objetivo o uso da língua como meio de aproximação entre as culturas. O Centro de Estudos de Civilização em Dacar, Senegal, atualmente propõe estudar profundamente as línguas nacionais. Elas são consideradas instrumentos do desenvolvimento cultural e de educação, e situam o francês, na área da língua de comunicação externa, em relação, às outras de cultura interna.

Senghor propôs as comunidades culturais, nas quais, devem se integrar valores, palavras, a maneira de viver a língua. Os povos não devem ser assimilados, mas alguns mecanismos telúricos da língua devem propor outros caminhos. Os escritores francófonos, a nosso ver, são projetados a partir do debate que instituiu a Francofonia. Dentre eles, citamos alguns nomes, além de Léopold Sédar Senghor: Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, Maxime Ndébéka, Tahar Ben Jelloun, Idé Oumarou, Sony Labou Tansi, e tantos outros. A Francofonia, em aspectos literários, representa a aproximação dos povos.

Assim chegamos a *Négritude* senghoriana. Observando os critérios que diferem autores do centro do sistema literário (europeu) e os francófonos. Os últimos, nem sempre, têm ligação com a história da França. Mas em sua maioria, eles têm relação de colonizados ou ex-colônias, por exemplo, as Comunidades territoriais e os Departamentos ultramarinos. Os autores francófonos têm o francês na língua materna, segundo idioma ou língua de comunicação.

Por isso, os autores não aceitam uma classificação étnica de sua obra, eles desejam incorporar seu pertencimento na literatura mundial, não local e nem exclusiva. A produção francófona designaria, portanto, autores que produzem em língua francesa para incitar um processo de independência literária de seus locais de origem e que rejeitou o assimilacionismo europeu. Isto posto, a *Négritude* que vem do Senegal pode ser constituída em um conjunto, Vurm (2014, p.54, tradução nossa) explicou que

Senghor desenvolve a ideia de uma Negritude positiva, constituída pelo todo das riquezas culturais do mundo negro, a reivindicação de uma diferença fundadora e de uma fonte igualmente primeira e vital que a cultura ocidental: objetivamente; a Negritude é um fato, uma cultura. É o conjunto dos valores, econômicos e políticos, intelectuais e morais, artísticos e morais. Subjetivamente, a Negritude é também assumir os valores da civilização do mundo negro, atualizá-los e fecundar, se necessário com entradas estrangeiras, para segui-lo por si mesmo e para si mesmo, mas também para os fazer viver por e para os outros, dando assim a contribuição dos Negros novos à civilização do Universal.³¹

Do local ao global. A ideia é que a *Négritude* é positiva e constituída pelas riquezas culturais do mundo negro para reivindicação da diferença fundadora; da fonte primeira, vital na cultura dos povos.

É nesse contexto que procuramos entendê-la no item seguinte.

³¹ No original: “Senghor développe l’idée d’une Négritude positive, constituée par l’ensemble des richesses culturelles du monde noir, la revendication d’une différence fondatrice et d’une source tout aussi première et vitale que la culture occidentale : Objectivement ; la Négritude est un fait, une culture. C’est l’ensemble des valeurs, économiques et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et morales. Subjectivement, la Négritude, c’est aussi assumer les valeurs de civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers, pour le suivre par soi-même et pour soi, mais aussi pour les faire vivre par et pour les autres, apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la civilisation de l’Universel.”

1. 2 É O MUNDO NEGRO

Conforme Gnaléga (2013), o termo *Négritude* foi criado por Aimé Césaire e usado, pela primeira vez, no terceiro número da revista dos estudantes martiniquenses “O Estudante Negro” (*L'Étudiant Noir*). No ano de 1939, ele apareceu na primeira publicação de *Caderno de um retorno ao país natal* (*Cahier d'un retour au pays natal*). Posteriormente foi empregado em *Cantos de sombra* (*Chants d'ombre*) de Léopold Sédar Senghor. E designava um conjunto de valores da civilização do mundo negro, a forma concreta para cada povo negro, de viver sendo negro. Para Gnaléga (2013) ser negro não é um estado, mas sim, uma ação concreta do indivíduo, assim como da coletividade negra. Ela é, por consequência, a afirmação da identidade, exaltando-a e celebrando até o êxtase, que é por assim dizer, a comunhão com os outros seres, os fenômenos e as coisas, o compartilhamento.

A partir desta reflexão, consideramos que a *Négritude* é uma questão existencial. E a mesma compreensão, pode ser aplicada ao termo em português: cultura e civilização não são termos separados. De acordo com o princípio de Senghor a civilização do universal não rejeita nenhuma outra. Por isso, se considera que a civilização negra é exemplo, pois, em suas especificidades, culturais e linguísticas, ela compõe um conjunto de valores. Gnaléga (2013, p. 157, tradução nossa) pontuou que:

A civilização universal deve, portanto, inspirar-se na civilização negra-africana. Ela inclui aqui os povos da África do norte. Existe um movimento que parte do negro para se estender a todas as raças ou para falar como Josiane Nespoulous-Neuville da tradição ao universalismo. Esta civilização do universal não se faz pela absorção dos valores de outras civilizações. Ela tem por condição *sine qua non* a capacidade de assimilar os valores de outros ares geográficos pelos diálogos das culturas³².

O elemento fundamental, desta civilização, reside no diálogo, na cooperação e todas as formas de encontro, deve estar nas atitudes das pessoas. A simbiose trata do respeito à identidade de cada civilização e as condições de adaptação às realidades e circunstâncias. Nestes termos, a cooperação é uma palavra importante. Na perspectiva da civilização do universal, deve-se juntar os povos dos cinco continentes, favorecer o diálogo entre as culturas, considerando a mestiçagem biológica e cultural.

³² No original : “*La civilisation universelle doit donc nécessaire s'inspirer de la civilisation négro-africaine. Elle inclut ici les peuples d'Afrique du Nord. Il y a ici un mouvement qui part du nègre pour s'étendre à toutes les races ou pour parler comme Josiane Nespoulous-Neuville de la tradition à l'universalisme. Cette civilisation de l'universel ne se fait pas par l'absorption des valeurs d'autres civilisations. Elle a pour condition sine qua non la capacité d'assimiler les valeurs d'autres aires géographiques par les dialogues des cultures.*”

A ideia de que a Negritude é o conjunto de valores de civilização do mundo negro se repetiu em outros lugares. Ela pode ser associada ao **Negro renascimento** (*Negro renaissance*) dos americanos e seus representantes Alain Locke³³, Langston Hugues³⁴ e Claude Mac Kaye³⁵, assim como o **Indigenismo do Haiti** que teve as expressões de Carl Brouard³⁶ e Etienne Léro³⁷. O grupo da revista “Legítima defesa” (*Légitime Défense*) colocava em questão, a identidade. A primeira publicação data de 1932, em Paris (TATI LOUTARD, 1996), e apesar de ser um marco na crítica que se direcionava à literatura negra moderna de expressão francesa, a revista ficou desconhecida, por quase quatro décadas na Martinica, país de origem da maioria de seus fundadores.

Encontramos uma edição de 1978, na qual, René Menil³⁸ registrou que alguns consideraram que a publicação da revista foi um abre-alas para a *Négritude*. Contudo, o filósofo registrou que o objetivo principal era a luta anti-imperialista direcionada aos povos colonizados, contra as burguesias ocidentais e as suas próprias burguesias.

Esse projeto se parecia mais com o que a escrita de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (1952) proporia. De fato, os textos tratavam a sociedade colonial da Martinica, além de incluir poemas com temáticas ligadas às raízes culturais, desta sociedade, poemas neutros e pessoais. No mais, a *Négritude*, a princípio, se direcionou ao debate da aceitação e reconhecimento de ser negro, em valores e crenças. Com o tempo, agregou-se a ideia de que seria a contribuição dos negros à civilização. O posicionamento de Senghor, vejamos o que escreveu Ngandu (1992, p.22, tradução nossa)

³³ Ver *O papel do negro na cultura das Américas (Le Rôle du nègre dans la culture des Amériques)*, 2009).

³⁴ Sobre o poeta americano, consideramos *Harlem 1900-1935* (1993) uma antologia fundamental para a compreensão da *negro renaissance*. O movimento cultural que foi multiforme, pois, manifestou-se em vários eixos como na literatura, teatro, artes gráficas e música ocorreu após a Primeira Guerra mundial até a metade dos anos de 1930.

³⁵ Poeta jamaicano importante na cena do *Harlem*. Escreveu, a princípio, em crioulo. Em 1912, publicou *Canções da Jamaica e Baladas Constab (Songs of Jamaica and Constab Ballads)* e outras obras que influenciariam os poetas da *Négritude*. De 1919 a 1934 viajou por países europeus escrevendo sobre racismo, política e artes. Informações na enciclopédia universal de literatura. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/claude-mac-kaye/>. Acesso em: 23 mar. 2020.

³⁶ Jornalista, poeta e estudioso da cultura haitiana, Brouard teve uma vida errante, apesar de ter nascido em uma família bem-sucedida. Autor de uma única obra *Escrito em fita rosa (Écrit sur du ruban rose)*, 1927), ele participou na redação da “Revista Indígena” do Haiti com Jacques Roumain, Émile Roumer e Philippe Thoby-Marcelin. Disponível em: <https://sunvariete.com/carl-brouard-poete/>. Acesso em 23 mar. 2020. Outros poemas foram reunidos à obra e publicados sob o título *Páginas encontradas (Pages retrouvées)*, 1963). Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/UF00095311/00001/9j>. Acesso em: 23 mar. 2020.

³⁷ Poeta e jornalista nascido na Martinica foi cofundador da revista “Legítima Defesa” (*Légitime Défense*, 1932). Um de seus textos mais conhecidos é a “Miséria de uma poesia” (*Misère d’une poésie*), no qual, faz crítica a burguesia mulata das Antilhas e Daniel Thaly. Pode-se ler na íntegra, a revista, na qual, consta o texto em: <https://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2016/05/Legitime-defense.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2020.

³⁸ Escritor e filósofo surrealista que viveu na ilha da Martinica. Fundou juntamente com Jules Monneron, Étienne Léro e Aimé Césaire a revista “Legítima defesa” (*Légitime défense*) em 1932 e “Trópicos” (*Tropiques*) em 1941.

É preciso ainda dizer que Senghor se debruça sobre a questão da constituição do sentido a partir do psicológico, da figura (estas que os psicólogos fenomenólogos nomeiam justamente de *gestalt*: a cor da tanga, a forma da kora, o que é justamente o *abschattung* de Husserl) à conjunção signo-sentido, e a qual a originalidade deste sentido a dar, assim nada além que a originalidade da significação.³⁹

Para o professor da Universidade de Lovanium, no Congo, há o sentido psicológico que se forma a partir da significação. A essa conjunção, Ngandu afirmou, que entre a *Négritude* e a emoção, a equação, às vezes, é estabelecida sob a forma de emoção-ritmo, ou ainda, emoção-imagem-negra. Ela se impõe, além da poética, em evidência. Nas palavras de Ngandu (1992, p.64, tradução nossa)

A partir de uma tal temática da Negritude, Senghor tenta ultrapassar o simples condicionamento, em direção a uma etapa superior. A Negritude deixa, então de ser uma metáfora (racial, biológica, pouco importa). Ela aboliu a similaridade aparente de sentido, para tornar-se um princípio do sentido e do significado.⁴⁰

Discordamos da conjunção **Negritude-emoção** proposta pelo escritor. Porque entendemos que a emoção não é negra, nem branca. Atrelar a ideia da emoção à Negritude é sustentar o arquétipo negro-imaginado. A escolha da poética, na estilística africana, não é sempre arbitrária. As variantes, a nosso ver, são culturais e não emotivas. Significa para Senghor, a escolha de uma forma de arte que renova, que reproduz, continuamente. Porque, na poesia somente o verdadeiro é novo, isso quer dizer que, a descoberta de um novo que mantém a permanência de um estilo, dá vida as palavras e transmite a fala em verbo.

Retomamos nesse sentido, a perspectiva de Fanon (2008) que de forma mais radical, critica a escrita senghoriana, opondo-se à criação de uma literatura que “compartilha” de certa forma, o pensamento ocidental, assimilado e branco. Para o autor, não bastava somente ser intelectual ou literário, é necessário manifestar um discurso que se oponha à emoção, que normalmente, é situada sendo a força de expressão negra, ao invés da razão.

Com base nessa visão, a discussão sobre a identidade não poderia ser essencialista. Para Fanon o ideal era libertar o ser humano da condição de ser negro ou branco, ou qualquer

³⁹ No original: “*Il faut encore dire que Senghor s’attache à question de la constitution du sens à partir du psychologique, de la figure (ce que les psychologues phénoménologues appellent justement la gestalt : la couleur du pagne, la forme de la kôra, ce qui est justement l’abschattung de Husserl) à la conjonction signe-sens, et donc à l’originalité de ce sens à donner, ainsi qu’à l’originalité de la signification.*”

⁴⁰ No original: “*A partir d’une telle thématique de la négritude, Senghor essaie de dépasser le simple conditionnellement, vers l’étape supérieure. La Négritude cesse, alors d’être une métaphore (raciale, biologique, peu importe). Elle abolit la similarité apparente des sens, pour devenir un principe du sens et du signifié.*”

outra coisa, ressaltando que autor considerava, nessa perspectiva que ser “branco” tornava a existência mais fácil. Assim, a oposição se delineou com base no debate sobre a alienação e na reivindicação do “ser” e não necessariamente, do negro. O humanismo revolucionário ou radical, a nosso ver, consideramos mais utópico do que a civilização pensada por Senghor. Fanon visava a destruição do pensamento que separa as raças, e essa mudança deveria ocorrer na prática. As questões sobressaem ao negro, tais como: “ele não tem cultura, não tem civilização, nem **um longo passado histórico**” (FANON, 2008. p. 46, grifo do autor); percebemos que Fanon as assinala a partir dos fatores de alienação, os quais, considera profundamente enraizados no pensamento e no debate da condição do negro. Além disso, em *Pele negra, máscaras brancas* esse discurso justifica: “a origem dos esforços dos negros contemporâneos em provar ao mundo branco, custe o que custar, a existência de uma civilização negra” (id., ib.). Nos atenhamos, especialmente, a esse ponto.

Os **negros contemporâneos** eram Senghor, Césaire e Damas. Portanto, tem-se nesse sentido, duas perspectivas devem ser pontuadas, antes que voltemos às questões poéticas. A **civilização do universal** de Senghor, de cunho humanista, mantinha a concepção da junção e o encontro das culturas para a experimentação de uma outra sociedade. Um meio, no qual, as pessoas poderiam viver cada uma a sua cultura, mas não deixariam de conhecer ou “assimilar” o que fosse do outro. Essa prática consistiria, portanto, no entrelace de povos e geraria dois eixos de humanidade: 1) o enraizamento profundo na própria cultura; 2) o compartilhamento natural. Essa visão é confrontada pelo **humanismo radical** de Fanon, no qual, os referenciais às outras culturas deveriam ser vividos e não somente “percebidos”, ou assimilados. No mundo contemporâneo, para que a condição do ser humano fosse, de fato, existente seria necessário modificar estruturalmente eixos sociais, econômicos e políticos.

Não obstante, notamos que Fanon e Senghor não concebem a valorização ou recuperação de um sistema histórico-social-cultural. O que há é a instituição do ser humano, sendo que o primeiro se atém ao “ser”, e o segundo, ao “ser negro”.

Por isso, em Senghor o verso é marcado pelo ato intelectual, o qual, é normalmente ideológico. Há diferenciação entre a poesia do Senegal, bantas ou bantus e ela, também, é conhecida como “negro marginal”. Esta poesia compreende-se que não se tratam de modos, mas sim, modalidades de uma poesia negro autêntica, substantivada na *Négritude*. Modo e substância são termos que sugerem um idealismo que não são específicos do movimento, mas da estética.

Em termos, a poética e a tradição que deu origem a produção senghoriana, pode-se anotar que ela se compõe elemento, no processo de criação. Há uma distinção entre a tradição

e a escrita, contudo, elas estão ligadas, constantemente, uma à outra, devido a constância do estilo. Os critérios de identificação e determinação, destes elementos, são marcados pela imagem (analógica e simbólica). A oralidade é um paradigma que assinalou e a atualizou a *Négritude*, na qual, as homologias identitárias, de expressão negra, se encontram. A criação literária se eleva a partir da construção de imagens cósmicas, que por sua vez, criam as poéticas. Nessa assertiva, concordamos com a anotação feita por Ngandu (1992, p. 88):

Ritmo primordial que é ao mesmo tempo ritmo cósmico. Com efeito, para Senghor um não pode ir sem o outro. E isso, em razão do postulado da essência negra que é uma harmonia com a natureza, e mesmo a fisiopsicologia que sustenta o princípio da Negritude⁴¹.

Efetivamente, os temas presentes na lírica, de acordo com as datas das publicações, podem ser integrados em um conjunto que se relaciona, com o caminho percorrido existencialmente pelo escritor. Não há como desvincular, por exemplo, as obras das decisões tomadas durante a vida de político, no Senegal.

Nessa etapa de fundamentação do conceito, podemos visualizar algumas delas. Vejamos exemplos: a publicação de *Cantos de sombra* (*Chants d'ombre*, 1945) e *Hóstias Negras* (*Hosties Noires*, 1948) que tratam do exílio e da nostalgia do país perdido. Nos poemas, pode-se visualizar a época em que os textos da Negritude existiam, em um espaço menor, o gueto. *Etiópicos* (*Éthiopiens*, 1956) e *Noturnos* (*Nocturnes*, 1961) correspondem, respectivamente, à época da Lei-quadro (*Loi-cadre* ou *Loi d'orientation*). Era uma lei que tratava o conteúdo geral e que definiu os grandes princípios ou orientações da reforma na política, as quais, os domínios de aplicação são definidos por decretos e textos de aplicação. A lei descreveu um programa fixando objetivos e engajamentos, podendo ter domínio nacional ou internacional. No contexto, podemos relacionar a Lei-quadro Defferre, do ano de 1956⁴² e a publicação de *Etiópicos*.

Cartas de Invernagem (*Lettres d'hivernage*, 1973) e *Elegias principais* (*Elégies majeures*, 1978) expressam, a plenitude, a simbiose do passado e da época atual, da Negritude. A obra poética é uma ação militante, é por isso que, ela é política e não politizada

⁴¹ No original: “Rythme primordial qui est en même temps rythme cosmique. En effet, pour Senghor l’un ne peut aller sans l’autre. Et ceci, en raison du postulat de l’essence nègre qui est une harmonie avec la nature, et même de la physio psychologie qui sous-tend le principe de la Négritude”

⁴² A lei n. 56-619, de 23 de junho de 1956, autorizava o governo francês a implementar as reformas e a tomar as medidas adequadas para assegurar a evolução dos territórios sob o Ministério da França além-mar. Foi aprovada por iniciativa de Gaston Defferre, ministro francês de ultramar e prefeito de Marselha e Félix Houphouët-Boigny, primeiro presidente da Costa do Marfim e prefeito de Abidjan. Disponível em: <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2006/39444>. Acesso em: 23 mar. 2020.

e a arte não era um partido. A política estava a serviço da descolonização e a poesia tinha como tema a África negra: “[...] a arte e a literatura são técnicas sociais, como a cultura dos campos ou o artesanato [...]. Isso quer dizer que a arte negra, no sentido geral da palavra, é uma arte funcional”⁴³ (BIONDI, 1993, p. 94, tradução nossa).

Este gênero, de imagens sinestésicas, transpõe a sensação, no domínio dos outros sentidos. Ngandu (1992, p. 110) explicou que:

Por conseguinte, tais julgamentos, da parte de Senghor, terminam por colocar o acento sobre a particularidade e a união desses mundos diferentes: da qual a analogia caracteriza as imagens. Estas realizam-se finalmente sobretudo ao nível do sensual. A imagem não é mais visão, mas sensação e percepção, ela representa então o invisível e ela reenvia ao interior, se não às forças exteriores que ela contribui a modificar, reforçar ou enfraquecer. Ela se fará qual símbolo porque ela volta com persistência, desta vez como apresentação e como representação.⁴⁴

Portanto, a imagem representa o indivíduo. A partir dessa assertiva, Diop (2007) lembra o prefácio⁴⁵, escrito por Jean-Paul Sartre, retomando os primeiros pensadores: a assimilação era proibida aos homens negros evoluindo na sociedade branca. No prefácio, Sartre se referiu aos poetas, considerando a *Antologia da nova poesia negra e malgaxe de língua francesa* (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1948) e alguns poemas de Césaire, Damas e outros. Ressaltamos que esse é um texto importante, pois, nele se inscreveu a nomenclatura que Sartre deu à expressão literária, desses autores, a qual, ele definirá como **paixão**. Vejamos que o termo não está tão distante da emoção, de Ngandu (1992), tão criticada por Fanon (2008). Entretanto, concordamos com o filósofo, na perspectiva de que os poemas são compostos pela oralidade e essa característica não escapa, nem no registro dos versos, nem na forma. Explica-se, portanto: por mais que os poemas de *Etiópicos* sejam textos herméticos e densos, a oralidade está integrada nos discursos, mais ainda, tantãs e balafons tem voz própria, apresentando-se em dúbia composição.

⁴³ No original: “[...] l’art et la littérature sont des techniques sociales, comme la culture des champs ou l’artisan [...]. C’est dire que l’art nègre, au sens général du mot, est un art fonctionnel”.

⁴⁴ No original: “De tels jugements donc, de la part de Senghor, finissent par mettre l’accent sur la particularité et l’union de ces mondes différents : d’où l’analogie, qui caractérise les images. Celles-ci s’effectuent finalement surtout au niveau du sensuel. L’image n’est plus vision, mais sensation et perception, elle représente alors l’invisible, et elle renvoie à l’intérieur, sinon aux forces extérieures qu’elle contribue à modifier, renforcer ou déforcer. Elle se fera donc symbole parce qu’elle revient avec persistance, à la fois comme présentation, et comme représentation”

⁴⁵ Consta em *Etiópicos*, sob o título “Como os lamantins bebem na nascente” (*Comme les lamantins vont boire à la source*, 1954).

Sartre não desmerece a qualidade dos poetas, mas, faz questão de registrar as influências que eles receberam dos franceses clássicos. Para o filósofo, estas características são evidentes. Ele pontua, inclusive que, nada melhor do que utilizar mestres da África como referenciais, ao invés de metropolitanos. Sartre afirmou no prefácio que, para alguns, a poesia negra é considerada pitoresca, por apresentar elementos que não são conhecidos na Europa e cita, como exemplo, os tambores e balafons. Ao discorrer a partir da literatura, e demonstrar percepção diferente de Ngandu (1992), ele afirmou que, de fato, não há pitoresco, e que os poetas africanos se valem de signos para compor a metáfora particular. E também, ele já anotava que esses signos podem ter a compreensão restrita, devido à falta de conhecimento de palavras específicas ou dialetos.

A natureza, considerada símbolo da criação literária, permite ao leitor ter acesso, ao Reino da infância. A expressão destacada, na obra de Senghor, é usada para designar a escrita que remete às lembranças da terra natal, ancestralidade, com ênfase na memória do local e caracteres da identidade. Esta sensibilidade específica do negro imprimiu na poesia africana um ritmo e qualidades próprias. A *Négritude*, nestes termos, é menos o tema que o estilo, o calor emocional que dá vida às palavras e transmite a oralidade em verbo. O Reino da infância é o momento, no qual, o senegalês vivia em sua cidade natal, longe do contato com a Europa. O tema está presente, por exemplo, em *Cantos de sombra* (*Chants d'ombre*, 1956).

Partindo desse pressuposto, notamos uma característica marcante desses poetas: eles são auditivos. Pois, eles registram (na memória) a oralidade que conseqüentemente se torna matéria na composição literária. A música, elemento afetivo interior, confere ao poema, ritmo próprio; o uso de palavras raras, a monotonia e o lirismo exacerbado podem ser vistos em Damas e Césaire. Para Sartre, os poetas não são considerados nacionais, e sim, precursores de uma poesia negra, que se recusa a ser francesa. Sartre não despreza a lírica negra, mas pontua, de forma clara que ela não integra o conjunto de obras nacionais e não se quer francesa.

A questão seria, talvez, anterior: seriam os franceses (metropolitanos europeus) que não querem os autores, das ex-colônias, integrando a literatura nacional ou seriam os franceses (nascidos nos territórios ultramarinos e departamentos) que queriam ter, sua própria literatura, mas escrita na língua do colonizador, e assim, integrar o cenário nacional?

A partir das questões, ficamos, então, com a definição que o negro é *ipso facto*, da diferença somada no durante. Ela se faz perceber consubstancial à humanidade, incolor dos outros. Trata-se de um aspecto dinâmico, a vontade das comunidades negras de **ser**. Os escritos da *Négritude* seguiram entre os anos de 1934, data da publicação da revista “O Estudante negro” (*L'Étudiant noir*) e da *Antologia da nova poesia negra e malgaxe de língua*

francesa (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*), de Senghor, em 1948. Entre esses dois marcos, são publicados: *Pigmentos* (*Pigments*, 1937), do guianense, Léon-Gontran Damas; o *Caderno de um retorno ao país natal* (*Cahier d'un retour au pays natal*, 1939), *Cantos de sombras* (*Chants d'Ombres*, 1945), *As armas miraculosas* (*Les armes miraculeuses*, 1946), de Aimé Césaire e *Hóstias negras* (*Hosties noires*, 1948) de Léopold Sédar Senghor.

Cada um deles tem um estilo. Diop (2007) assinalou que Césaire apresenta a denúncia, Senghor a expressão de amargura mais filtrada e em Damas, acentua-se o humor, a brincadeira, a ironia e a malícia. Ao citar George Ngala em *Aimé Césaire, um homem em busca de uma pátria*⁴⁶, Diop anotou que 1948 é o ano do manifesto. Neste contexto, anteriormente, surgiram várias vozes da *Négritude*, e elas veicularam o debate, que tem a identidade, como premissa. Mencionamos algumas: “O Despacho colonial” (*La Dépêche coloniale*); que era um órgão de imprensa, em defesa da raça negra; a publicação “A Revista do Mundo negro” (*La Revue du Monde Noir*, 1931-1932)⁴⁷, “O grito dos negros” (*Le cri des nègres*) que era o jornal da União dos Trabalhadores Negros e “Legítima Defesa” (*Légitime Défense*, 1932) revista escrita por estudantes martiniquenses.

As almas da gente negra (*The soul of Black People*, 1890) do escritor W.E.B Du Bois e *Assim falou o tio* (*Ainsi parla l'oncle*, 1928) de Jean Price Mars são obras que discutem a cultura africana e são consideradas referências na constituição e inserção dos autores negros. A pesquisadora Lilyan Kesteloot considerou que Du Bois é o verdadeiro inventor da *Négritude*, conforme se pode ler em *História da literatura negro africana* (*Histoire de la littérature negro africaine*, 2001). Porém, para Moura (2013, p.122, tradução nossa), a referência é anterior:

Sabemos que a referência maior da *Négritude* continua a ser *A História da civilização africana* de Frobenius, com a sua recusa ao racionalismo e do positivismo tidos como produtos da razão francesa (oposta ao misticismo alemão) e o elogio de um pensamento globalizante e empático.⁴⁸

O que se pode notar, a partir das abordagens da *Négritude*, é que elas foram fundamentais para que se traçasse um caminho que, inscreveu escritores negros, por meio de

⁴⁶ NGALA, Georges. *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*. Paris/ Dacar : Présence africaine, 1994.

⁴⁷ O ano de publicação da revista é o mesmo ano da publicação de *Batuque* de Bruno de Menezes.

⁴⁸ No original: “On sait que la référence majeure de la *Négritude* demeure l’*Histoire de la civilisation africaine* de Frobenius, avec son refus du rationalisme et du positivisme, tenus pour les produits de la raison française (opposé au mysticisme allemand) et l’éloge d’une pensée globalisante et empathique.”

diversas vozes: poética, jornalística e histórica. O surgimento desses textos tornou conhecido o espaço para que o debate que inclui a poesia negra e o uso da língua francesa por autores, oriundos de espaços, que não eram europeus, iniciasse. Nesta mesma perspectiva, notou-se que, a coexistência do ser na obra literária, no caso do mundo francófono, poderia ter, em vista, duas situações: 1) o colonizador que, bem conhece, e quer seu espaço cultural, legitimado no território, língua e costumes; 2) o colonizado que insiste; usando a língua, em diferentes espaços (fora da Europa) e associando-a aos povos colonizados.

O espaço de enunciação tem sido construído pelas literaturas coloniais e pós-coloniais. As culturas dos povos colonizados, que por muito tempo, foram negligenciadas, são expressas na forma literária, como um projeto coletivo: Assia Djbar, Tahar Ben Jelloun, Amin Maalouf (Magrebe), Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi (África Subsaariana), Boris Gamaleya (Oceano Índico), Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant (Caribe), são exemplos de autores que seguiram, nesta mesma trajetória. A literatura se tornou ação política, no processo de inscrição das memórias e de representatividades nacionais.

A cenografia pós-colonial mostrou um retorno às origens dos autores, seja com a temática do lamento, da saudade, ou seja, pela memória do Reino da Infância. A memória escrita se mostra contra um presente de alienação, orienta a situação atual ou explica uma problemática. Nesta perspectiva, a história se tornou fundamento para a construção da temporalidade enunciativa. Considerando a perspectiva da legitimação das obras, portanto, notamos que: “O estudo de políticas francófonas se dedica a cenografia das obras, dispositivo constituinte de sua inscrição legítima no mundo. São assim identificadas certas regularidades formais na pressuposição da enunciação e no status genérico do texto”⁴⁹ (MOURA, 2013, p.157, tradução nossa).

Elementos e formas são marcados pela coexistência na enunciação. O caráter híbrido do gênero constitui a fase de um estado poético, pós-colonial, que deve ser desenvolvido, nesse sentido, “A poesia francófono, na África, possui assim, desde alguns anos, um status problemático, na medida em que, não somente, ela é percebida como defasada em relação à realidade social, mais como um signo político, o veículo de uma autoridade”⁵⁰ (MOURA, 2013, p. 162, tradução nossa). Moura, pioneiro dos estudos pós-coloniais na literatura

⁴⁹ No original: “*L’étude de politiques francophones se consacre à la scénographie des œuvres, dispositif constituant leur inscription légitimant dans le monde. Sont ainsi identifiées certaines régularités formelles dans la présupposition de l’énonciation et dans le statu générique du texte.*”

⁵⁰ No original: “*La poésie francophone en Afrique possède ainsi depuis quelques années un statu problématique dans la mesure où non seulement elle est perçue comme décalée par rapport à la réalité sociale mais comme un signe politique, le véhicule d’une autorité.*”

francesa, afirmou que nos próximos anos, a crítica pós-colonialista se dividirá em duas partes: a primeira que terá uma abordagem comparatista, orientada pelo ocidente e direcionada às literaturas europeias, escrita por autores cosmopolitas; e a segunda, que fará análise dos particulares: do país ou região em questão, as suas problemáticas, distantes da mundialização ocidental. Ou seja, serão estudos adaptados ou específicos de um país ou região.

Acreditamos que os países colonizados, de certa forma, já concentram estudos das literaturas nacionais em seus laboratórios de pesquisa, pois, consideramos que recentemente, as universidades nos Departamentos ou Territórios ultramarinos tem se desvencilhado (pelo menos administrativamente), cada vez mais, das universidades mais antigas da Europa⁵¹. O que não quer dizer, que esse movimento de independência vise liquidar, por completo, estudos clássicos e mais voltados a literatura feita na metrópole. Não se trata disso. As universidades, de fato, assim como as colônias, nunca foram totalmente dominadas, de forma que pudessem perder, totalmente, características de sua identidade.

⁵¹ Ao pesquisar brevemente os sites da 1) *Université de Guyane*: <https://www.univ-guyane.fr/formation/nos-formation/>; 2) *Université aux Antilles* ; <http://www.univ-ag.fr/> e 3) *Université de la Réunion* : <https://www.univ-reunion.fr/>, percebemos que nos últimos dez anos, em média, esses laboratórios, sobretudo na área de Humanidades, têm se dedicado cada vez mais às temáticas da região e têm se fortalecido com a criação de cursos de pós-graduação *strictu-sensu*, bem como, acordos de cooperação com as universidades mais próximas. No Brasil, por exemplo, acordos de cooperação entre a Universidade Federal do Pará e a Universidade Federal do Amapá tem favorecido a criação de eventos e o lançamento de publicações conjuntas, que deslocam o cenário de pesquisa para o eixo Amazônia/ Platô das Guianas.

1.3 ENRAIZAMENTO É NÉGRITUDE

O cenário que inscreveu a *Négritude* no mundo, publicações e manifestações artísticas, consideramos fundamentais no impacto do projeto político. Também os autores que consolidaram, além do conceito, a democratização dos espaços literários, nunca antes ocupados por autores da diáspora negra. Para Elisabeth Mudimbe-Boyi (1996) Senghor foi o pós-moderno da pós-modernidade. A crítica considerou o conjunto da obra literária do poeta uma intervenção nos modos de pensar a cultura em seu tempo. A *Négritude* criou condições para focalizar a história dos países, o passado de território colonizado, efeito que repercutiu na política que rejeitava a assimilação e se posicionava contra as consequências do período colonial que cada país tinha vivido.

O projeto cultural dos fundadores do movimento não negou a política. A história das culturas negras é alinhada ao pensamento humanista que visava reconfigurar a identidade dos povos colonizados, nos quais, se visava desfazer os estereótipos instituídos aos negros. Esse foi o ponto de partida para se pensar o indivíduo fora dos padrões desenhados pelos moldes ocidentais. A redescoberta estava vinculada à libertação intelectual para subverter, por meio da literatura, aspectos silenciados antes considerados negativos. Mas, na medida em que as publicações se espalhavam pelo mundo, esses aspectos traziam à tona uma produção diversa à instituição canônica.

Nessa perspectiva, os textos de Senghor apresentam **intertextualidade interna** (MUDIMBE-BOYI, 1996). Ou seja, a cultura negra foi tratada pelo ponto de vista existencial, antes oculto. O pluralismo e a mestiçagem são temas de intervenções, além disso são sinais manifestos da realidade virtual que representou a simbiose das culturas enraizadas. Mas, desta vez, porosa às aspirações globais e às contribuições fertilizantes das outras culturas. A simbiose das culturas se fez a partir da **memória coletiva** e da **identidade abrangente** (BERND, 2011, p.41), vejamos:

A recuperação dos elementos da memória coletiva será o vetor da consolidação de uma identidade mais abrangente. Alicerçados em uma memória coletiva, os grupos dos negros passariam a ter certeza de si próprios e acesso a essa dimensão mais ampla da identidade, que os integraria como agentes e não mais como atores na realidade nacional.

Alguns autores consideram que o surrealismo exerceu grande influência nos autores da *Négritude* (TATI LOUTARD, 1996). A partir deste pressuposto, entende-se que os princípios seriam usados para a liberação total dos homens com o intuito de abandono das artes

primitivas, apontadas por André Breton. O poeta conheceu Aimé Césaire, em 1941, em Forte de França (*Fort de France*). Fato que não implica diretamente, que o segundo tenha sido influenciado pelo primeiro ou que a *Négritude* propunha uma poesia surrealista africana. Mas, sabemos que no segundo manifesto, em 1930, Breton indicava que existia um ponto de encontro que reunia todos os contrários, mas que não eram concebidos elementos contraditórios. Partindo desta anotação, recuperamos uma ideia que foi ponto de referência para Senghor.

O autor que se considerava um ser dividido, acreditava na sua “gota de sangue português” (BULL, 2002, p. 280). Em 17 de agosto de 1986, ele declarou a Robert Jouanny “É devido às minhas contradições que eu queria ir ao universal”⁵² (TATI LOUARD, 1996 apud SENGHOR, 1986, tradução nossa). Sem dúvida, o universo invisível seria aquele em que o poeta pode se manifestar livremente pela escrita automática ou confissões involuntárias, estas advindas de um sonho hipnótico, e não exatamente, uma espécie de **surrealismo africano**, conforme as palavras do escritor congolês, em que se “admite a existência de um mundo animado por forças cósmicas, deuses, ancestrais; mundo, o qual, o homem pode entrar por meio de algumas práticas que escapam ao comum dos homens”⁵³ (TATI LOUARD, 1996, p. 180, tradução nossa).

Ou seja, quando tratado de **naturalismo cosmológico**, a composição das coisas está entrelaçada ao universo e suas manifestações ligadas ao divino. Preferimos, nesse sentido o emprego de imagens poéticas, pois elas se constituem a partir de elementos do mundo visível. Portanto, não designaremos o que seria surrealismo por Breton ou Senghor. Apenas anotamos as perspectivas confrontam a união entre as forças irracionais e que reforçam ausência de uma fronteira que separa a vida e a morte.

Senghor registrou o que ele pensava ser a *Négritude* e como ela deveria ser vivida. Mais que uma ideia ou um conceito, ela deveria ser experimentada. Nos textos, ele explicou em que baseou sua produção lírica. Vejamos três deles.

O primeiro é o artigo “Porque uma ideologia negro-africana?” (*Pourquoi une idéologie négro-africaine?* 1972), o qual inicia com a reflexão de que autores/ intelectuais podem ser úteis para seus países e que política de assimilação implementada, nos territórios coloniais, foi fracassada. Considerando que os negros foram rejeitados pelo ocidente devido à

⁵² No original: “C’est à cause de mes contradictions que j’ai voulu aller à l’universel”.

⁵³ No original: “Le surréalisme négro-africain admet l’existence d’un monde animé par des forces cosmiques, dieux, génies, ancêtres ; monde auquel l’homme peut accéder par certaines pratiques qui échappent au commun des hommes.”

sua cultura, essa pode ser a razão, pela qual eles foram estigmatizados. Essa situação começou a mudar com o surgimento da ideologia fundamentada na realidade dos valores africanos e que surgiu como força resultante. A ruptura do indivíduo confrontado em seu espaço, o progresso da ciência e das populações modificaram o comportamento humano e as relações sociais.

Em vista dessas questões, a ideologia representava coerência de ideias, de princípios intelectuais e valores espirituais. O desenvolvimento industrial e a Revolução francesa modificaram máquinas e homens. Por esse motivo, foi considerada a ideologia por um viés étnico ou nacional, sobretudo dos povos menos desenvolvidos. No artigo citado, o ensaísta faz um longo percurso refletindo os conceitos de ideologia em diversos países do mundo. As abordagens se encaminham à seguinte questão: por que a África deveria repetir modelos de outros países, ao invés de propor o seu próprio?

A ideologia seria conhecida, a partir do século XIX, apoiada nos valores do mundo negro e em territórios diferentes: “[...] entre os Negros da diáspora, os Estados Unidos, as Antilhas, agora no Brasil, e na África negra, nela mesma”⁵⁴ (SENGHOR, 1972, p.23, tradução nossa). Essa ideologia se definiu um conceito, em duas fases, de caráter objetivo e subjetivo: o conjunto dos valores dos povos do mundo negro, começando pela *Nigritie*⁵⁵ da África e terminando com a diáspora nas Américas. No contexto subjetivo, ela trata da maneira como cada negro vive e seus valores étnicos. Eficaz e de atitude militante, a legitimação se tornou um processo de enraizamento natural, pois, retomou as primeiras civilizações que fundaram o Egito, a Suméria e a Índia. A *Négritude*, portanto, foi apresentada sendo o humanismo **atualizado**, por relevar questões do ser e do mundo.

Para os africanos a cosmogonia compõe o universo. Através do mito a imagem simbólica representa a criação. A ação recíproca entre o espírito e o corpo, o pensamento e a técnica, a teoria e prática fundamentam o humanismo contemporâneo, diferenciando-se a partir do espírito. Nesses termos, a ontologia negro africana se compõe de pensamentos, da energia do ser e da força vital em movimentos diversos. O ser se compõe a partir de sua relação com outros. A existência comporta: materialidade e a espiritualidade; e a sensualidade não se encaminha à sexualidade. A sensualidade se dá pelo fato, de poder perceber o mundo a

⁵⁴ No original: “[...] *parmi les Nègres de la diaspora, aux Etats-Unis, aux Antilles, maintenant au Brésil, puis en Afrique noire elle-même.*”

⁵⁵ Ou países dos negros na África. Ver cartografia em: <https://digital.library.illinois.edu/items/55f6bf40-e946-0133-1d3d-0050569601ca-4#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-628%2C650%2C5230%2C2378>. Acesso em: 24 mar. 2020.

partir das sensações, dos sentidos. As qualidades sensíveis de perceber as cores, os movimentos. Portanto, a arte é considerada expressão de um ideal de beleza.

Em *A poesia dos negros (La poésie des noirs, 1967)* de Roger Mercier, no capítulo “Retorno às fontes africanas”, o professor afirmou que existem autores que antecederam o movimento dos escritores negros. Um deles é Jaques Roumain, que nos anos de 1931, escrevia sobre as tradições nacionais populares do Haiti, em seus romances, celebrando a luta da raça negra e o misticismo que envolve as forças da natureza. Com a revista “Legítima Defesa” (*Legitime Défense, 1932*) e a adesão dos intelectuais das Antilhas, de inspiração marxista, a função revolucionária da poesia foi potencializada no levante do mundo negro.

De acordo com o professor, a revista “O estudante negro” (*L'Étudiant noir*) era menos agressiva. A originalidade constava, justamente no grupo que compunha a edição da revista, que em sua maioria vinha de outros países, colonizados pela França. Descendentes de escravos falavam de negros e afirmavam a sua unidade de raça, apesar de sua diversidade geográfica. Sinteticamente, a palavra *Négritude* figurava na representação e inserção do mundo negro através das artes, sobretudo, na poesia.

Nesse contexto, um dos redatores da revista, Léon-Gontran Damas publicou *Pigmentos (Pigments)* em 1937. Nesta obra, o pacifismo e a revolta dos povos colonizados precediam a Segunda Guerra Mundial. Aimé Césaire, em 1939, publicou seu *Caderno de um retorno ao país natal (Cahier d'un retour au pays natal)*. A inspiração contida na pátria, nas Antilhas, tornou-se o foco de produção de Césaire, pois ele escreveu a partir da luta pela independência e não escondeu o sentimento de esperança pelo futuro. O autor também escreveu teatro, são os títulos: *Os cães se calam (Les chiens se taisent)*; de 1956 e *Uma estação no Congo (Une saison au Congo)*, de 1966.

A poética, portanto, inspirou-se em um lirismo pessoal. Essa produção tão expressiva comunica entre os homens, as coisas, a natureza. Nesse contexto de ascensão do ser local ao global, prefigurou-se uma sociedade, na qual, as gerações presentes continuavam as relações ancestrais e cada autor contribuiu na formação de um patrimônio coletivo, geograficamente compartilhado. A intenção era, dessa forma, equilibrar por meio do conhecimento e da literatura, assuntos silenciados, considerando que o patrimônio humano deve ser composto, por todos em origem, história e cultura.

Em consequência, às jovens gerações coube fazer o inventário da África. Autores como Bernard Dadié, Laye Camara e Édouard Glissant propuseram novas poéticas que resistem, sobretudo nos mercados editoriais e a indústria dos livros comerciais. O

compartilhamento cultural segue e se apresenta bem distinto das literaturas europeias. Na escrita, nota-se outro perspectivismo com temas análogos às culturas diversas.

Nas origens da *Négritude* não podemos obliterar a revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*, 1947), referência na circulação de crítica e obras. Escolhemos, na segunda abordagem, o artigo “Por uma ideologia negro-africana” (*Pour une idéologie négro-africaine*, 1972, p.14, tradução nossa), no qual, Senghor escreveu sobre **assimilação**, termo bastante utilizado pelo autor:

Era a política de assimilação, que se assentava sobre o princípio, generoso de resto, e não inteiramente falso, que qualquer homem valia outro tendo recebido uma parte igual da razão, que fazendo uso judicioso desta, como tinham feito os Brancos europeus em geral, os Franceses em particular, conseguiríamos, nós também participar em mesmo pé de igualdade, à edificação da civilização do século XX : de uma civilização de eficacidade.⁵⁶

Para Senghor, a política de assimilação, na França, foi um projeto fracassado graças ao próprio general Charles de Gaulle: que não aprendeu a conhecer os valores nacionais, negro-africanos. Ideologia, nesse contexto, seria o conjunto coerente de ideias, de princípio intelectual e valores espirituais e que não deixam de fazer síntese de suas tradições: “Uma ideologia é sempre um idealismo”⁵⁷ (SENGHOR, 2001, p. 62, tradução nossa). A única atitude realista para um negro estaria conforme a sua verdade, por isso, era preciso transcender através da poesia.

Assim, o questionamento que movimentou o cenário inscrito foi: existe um realismo negro-africano que poderia comportar todas as questões na forma, no ritmo ou na retórica? Se consideramos os postulados de Césaire e Senghor, notamos que sim. Pois, o que compõem a poética africana é um conjunto de formas, que no todo, soma às questões históricas à cultura. A poética de expressão africana não se impõe na construção de paralelismos e cadenciamentos, mas sim, por todo um conjunto que envolve, principalmente, o léxico pertencente à região.

O **realismo negro africano**, de fato, não é o realismo pensado pelo Ocidente para o Ocidente. Ele sofreu a intervenção dada pela ótica subjetiva que emergiu no processo de criação. A crítica de Senghor vai de encontro ao determinismo que influencia o realismo

⁵⁶ No original: “*C’était la politique de l’assimilation, qui reposait sur le principe, généreux au demeurant et pas entièrement faux, que tout homme en valait un autre ; ayant reçu une égale part de raison, qu’en usant judicieusement de celle-ci, comme l’avaient fait les Blancs européens en général, les Français en particulier, nous parviendrions, nous aussi, à participer, sur un pied d’égalité, à l’édification de la civilisation du XX siècle: d’une civilisation de l’efficacité.*”

⁵⁷ No original : “*Une idéologie est toujours un idéalisme*”.

exposto pelo Ocidente. O realismo se apresentava de forma fragmentada e mostrando aspectos negativos da sociedade. Neste caso, as referências eram as tendências naturalistas que se espalharam como um objeto abstrato.

O ano de 1954, denominado o ano da angústia e o de 1955, de ano da graça foram assinalados pelo autor, que anotou: “[...] escolheram nossos teóricos para nos pregar o regresso tanto ao soneto, quanto ao realismo” (SENGHOR, 2001, p. 64, tradução nossa)⁵⁸. Nesse período, a palavra socialismo se tornou o epíteto para esses autores que escreveram à margem do cânone ocidental e conforme as suas próprias leituras do mundo e da existência. O estilo do poema, por vezes considerado surrealista, se faz presente na escrita negro-africana. Por isso, ao se referir aos contos de Birago Diop, *Os contos de Amadou Koumba (Les contes de Amadou Koumba, 1947)*, Senghor (id., p. 64-65, tradução nossa, grifo do autor) explicou:

O narrador negro-africano não interpreta as coisas nem os homens que permanecem como objetos. Ele não conta suas experiências, não comenta os fatos, ele os apresenta. Mas, ele não os domina; ele não é impassível; ele é paixão. Ele olha os homens e as coisas por dentro, ele participa da vida do outro, deixando a sua: ele engaja-se neles. É por isso que o narrador negro é **lírico**. Entretanto, eu lhe digo mais além, as metáforas para ele não são uma necessidade. Usando de uma língua, na qual, as raízes das palavras são concretas, mergulhando na terra entalada de seiva e sucos, ele se satisfaz de **nomear**; as palavras as mais simples, se fazem imagens, objetos vivos. Este estilo de poesia, eu o confesso menor, porque ele é um jogo verbal, como eu já o mostrei, pois, ele é lirismo, paixão, entrada da coisa ao reverso.⁵⁹

Senghor ressalta que a liberdade dos homens está na expressão das palavras e a narrativa é a **liberdade**. O termo neste contexto, refere-se à oralidade, a marca da memória dos povos em África. O aspecto, também está presente no poema em prosa, na criação da sociedade negro-africana. Neste caso, pode-se dizer que a construção poética parte do princípio etnológico da forma social, espiritualizada. Conforme o filósofo essa é uma definição de realismo socialista, pois, os narradores, bem como os poetas negro-africanos, não precisam procurar fora de sua cultura ou de seu país por fontes inspiradoras, uma vez que todas elas estão presentes, mais especificamente, no âmbito da oralidade.

⁵⁸ No original: “[...] choisissent nos théoriciens pour nous prêcher le retour qui au sonnet, qui au réalisme.”

⁵⁹ No original: “Le conteur négro-africain n’interprète les choses ni les hommes qui restent objets. Il ne raconte pas ses expériences, il ne commente pas les faits, il les présente. Mais il ne les domine pas ; il n’est pas impassible ; il est passion. Il regarde les hommes et les choses du dedans, il participe à leur vie, quittant la sienne : il est engagé en eux. C’est pourquoi le conteur nègre est lyrique. Cependant, je l’ai dit plus haut, les métaphores ne lui sont pas nécessité. Usant d’une langue où les racines des mots sont concrètes, plongent dans la terre gorgée de sève et sucs, il lui suffit de nommer ; les mots les plus simples se font images, objets vivants. Ce style est poésie, je le confesse, moins parce qu’il est jeu verbal, comme je l’ai montré, que parce qu’il est lyrisme, passion, saisie de la chose à revers.”

A nosso ver, o objetivo da chamada **civilização universal** não era formar guetos culturais, mas, de fato colocar em questão as identidades. São valores fortes que tendiam às outras civilizações. Por esse motivo, o enraizamento dos valores profundos do mundo negro foi essencial para fazer notar as civilizações e as expressões múltiplas. E acrescentamos que a política e a história têm parte no processo criativo. É fato que Senghor presidiu o Senegal, por quase vinte anos. Por isso, não se pode separar a produção lírica e vida política do poeta. No Brasil, Bruno de Menezes participou na luta sindicalista e pesquisa da cultura. Ou seja, ambos se lançaram no projeto de consolidar a *Négritude* e a Negritude, numa abordagem do negro sobre si mesmo.

Na ocasião do “VIII Congresso Mundial dos Poetas” ocorrido em Marraquexe, em abril de 1984, foram tratados temas da estética do século XX, entre eles, destacaram-se: a imagem analógica, o ritmo e a melodia, o diálogo entre as culturas como fator de desenvolvimento e a poesia feita no mediterrâneo. A poesia foi discutida dentre os elementos que compõem a civilização do universal. Carrere e Dia (1996, p. 66, tradução nossa), citam Senghor, que na ocasião, presidiu o evento:

Com efeito, a estética contemporânea é, graças à poesia, uma fonte fecunda do diálogo das culturas, para além das clivagens ideológicas e políticas, além das raças e continentes, por um mundo de solidariedade na cooperação de dar e de receber, para um mundo de desenvolvimento na criação da beleza.⁶⁰

Para o senegalês era necessário desenvolver o ser humano em todos os aspectos, em outras dimensões; o princípio da cultura deveria servir de base para todas as outras formas de expressão. Nestes termos, angústia, nostalgia e ausência são temas frequentes na poesia senhoriana. Geneviève Fondville (2009) afirmou que o caráter existencialista do escritor deve ser reconhecido. Pois, na poesia a primeira, por exemplo se torna elemento de fuga passiva diante à época. Esse sentimento é interpretado pela autora enquanto desejo de desvelar ao mundo o povo africano, bem como as limitações do poeta diante desta tarefa. A vivência dessa angústia é tema ativo para a sublimação das questões da época e que forçou pensar a sociedade como uma interrogação ativa. Afirmção de valores e consciência devem funcionar na arte, em função da transformação humana.

⁶⁰ No original: “*En effet, l'esthétique contemporaine est, grâce à la poésie, une source féconde du dialogue des cultures, au-delà des clivages idéologiques et politiques, au-delà des races et des continents, pour un monde de solidarité dans la coopération du donner et du recevoir, pour un monde de développement dans la création de la beauté.*”

A angústia obriga o poeta a negar a singularidade do mundo. A inquietude assevera nas relações imagéticas, que por vezes, estão nos poemas. O poeta integra as partes usando a lírica para transmutar o inconsciente, seus valores, ou ainda, sua crença. A fé, neste caso, é um elemento catalisador. O outro é a **língua quanto escapatória** (FONDVILLE, 2009), na qual, o poeta se vê cúmplice da sociedade. Ele emprega a língua para evidenciar a angústia; as palavras não expressam o desejo, e sim a visão do poeta diante das questões do mundo, o espírito ausente.

O poeta renuncia o real, para condensá-lo de forma expressiva e lírica, na representatividade de um povo ou de uma nação, a qual, ele faz parte como sujeito. Na criação literária, ele a representa na condição de interlocutor que se projeta para, em nome dos outros, mostrar a época, a região, o lugar. Esse encontro na alteridade faz com que o autor demonstre a capacidade de apreender o real para expor o interior de seu ser: “O poeta se fecha em uma visão de um mundo que faz a relação harmoniosa entre o homem e o cosmos. Ele se fecha em um sonho imóvel e sereno, que é desejo de uma matriz onde ele desfruta de uma vida fetal”⁶¹ (FONDVILLE, 2009, p. 793, tradução nossa).

A outra perspectiva se vincula à nostalgia; é a ilusão de encerramento em um mundo pleno. Senghor reinventa o paraíso perdido, por meio do seu **Reino da Infância**. A eliminação da angústia dessa fase pueril, dos desejos contraditórios do ser que é percebido através do sentimento de plenitude figura na forma circular da lua cheia. Essa plenitude se encontra na contemplação, no olhar que se dirige ao outro. O sonho da angústia revela a distância entre a contemplação do objeto e o homem.

Há imagens representativas da fuga condensadas nos seres vivos, nos animais. O inconsciente onírico e a angústia mudam o centro da gravidade dos desejos, a consciência. O conhecimento orienta a aflição, não para que seja tomada a consciência, mas no sentido de criação artística para que ela seja atemporal. Assim, o renascimento do homem em seu interior revela imagens profundas de mitos fundadores, a atividade onírica se mescla às sensações físicas para o nascimento da imagem poética, na qual, se apresentam a náusea, a febre e os delírios. Algumas vezes, a imagem dos animais é admitida na experimentação integrando o processo de composição lírica.

A angústia na criação poética, torna-se, enfim algo onipresente. A provocação dada pelo vazio se faz presente. A lírica, mostra-se como um grito que surge no silêncio ou no

⁶¹ No original: “*Le poète se clôt dans une vision d’un monde qui dit le rapport harmonieux entre l’homme et le cosmos. Il s’enferme dans un songe immobile et serein, qui est désir d’une matrice où se complaire dans une vie fœtale.*”

mistério da natureza e se destina ao outro, no momento de ser visto. Sem assimilação nas identidades de um povo de línguas próprias. Fondville (2009) ao enveredar por alguns vieses de Senghor, considera que referir-se ao outro é uma maneira de ver a si mesmo. Além de registrar que o grito ou o silêncio podem representar o sentimento de um povo ou nação.

Esse posicionamento corrobora com a ideia de que a poética emana o sentimento de transcendência individual, o lirismo traduz a linguagem sentimental, a memória guardada. A forma discordante é o paradoxo na escrita poética e transcende o pensamento individual: “Essas sonoridades bárbaras batem em nossos ouvidos suas entonações discordantes. Como existe uma música negra e uma arte negra, existe uma poesia negra, original, diferente, na qual, os representantes maiores são Aimé Césaire, o antilhano e Senghor, o africano” (XAVIER, 2002, p. 08, tradução nossa)⁶².

Outrossim, da interpretação do objeto denso nasce o mito na poesia popular: “Sacralizar o objeto ou a matéria é reconhecer as qualidades essenciais ao seu uso. Acontece que este aqui é cotidiano e determina uma **atitude** diante da natureza. Ele entra na existência”⁶³ (DIAKHATÉ, 1961, p. 60, tradução nossa, grifo do autor). Essa perspectiva, antecipa Xavier (2002), pois o autor considera o lírico uma forma de tradução dos sentimentos humanos e das diversas atitudes. Além disso, ele registra a dificuldade que envolve práticas de alteridade que são chamadas pelo autor de razões **de viver**.

O negro-africano propõe a própria interpretação do universo, a mitologia compõe a narrativa, a maneira de contar de cada pessoa que se dispõe à natureza, para compreender o mundo e a si mesmo. O olhar da vidência é a ação manifesta no próprio verbo. A atitude diante da vida, atualiza-se a partir do encontro com a natureza. No mais, há uma transposição para a vida cotidiana ilustrada pela intervenção dos elementos cósmicos nas tradições. Algumas vezes, há uma ligação entre o mito pagão e o mito religioso, a representação do indivíduo não se limita a morte, que não é considerada o fim. Nas sociedades animistas a morte não é o fim da vida. O espaço e o tempo são bases para a criação e os elementos que compõem este cenário são: fogo, água, lua, árvore, seres e pessoas.

O tempo e o espaço são sentidos ou visualizados. Eles são elementos determinantes para as atividades da vida. Os ancestrais são preceptores do mundo. O mito é usado como fonte da criação, permitindo a transposição do real, das coisas que não podem ser explicadas

⁶² No original : “*Ces sonorités barbares frappent nos oreilles de leurs intonations discordantes. Comme il y a une musique nègre et un art nègre, il y a une poésie nègre, originale, différente, dont les représentants majeurs sont Aimé Césaire l’Antillais et Senghor, l’africain.*”

⁶³ No original : “*Sacraliser l’objet ou la matière, c’est lui reconnaître des qualités essentielles à son usage. Il se trouve que celui-ci est quotidien et détermine une attitude devant la nature. Il entre dans l’existence*”.

facilmente, tal como “Essa identificação com o animal símbolo da força equilibrada, símbolo da coragem e da bravura. O leão, rei da floresta, animal reconhecido pela dignidade de seu comportamento; animal protetor dos fracos nos contos”⁶⁴ (DIAKHATÉ, 1961, p. 66, tradução nossa).

Os animais transcendem a forma humana, a imagem do leão, por exemplo, está presente nos versos, nos quais o leão é celebrado, um símbolo mitológico que se apresenta de forma dúbia. O mito existe na oralidade organizando a forma de vida e a concepção de mundo. A criação, desenvolve-se a partir da condição de ver o mito que permite esse duplo aprofundamento da forma, por meio da palavra e das forças cósmicas, que muitas vezes compõem o objeto. A nostalgia, presente no Reino da infância, é a forma transcendental.

Segundo Diakhaté (1996) a noite é o mito mais persistente na cultura negro-africana. Com ela se tem os mistérios e as imagens. Tanto a mistura de sentimentos angustiosos que tendem à evocação de imagens surreais, quanto à dominação que vem com o cair da noite, na escuridão. A reflexão dos fatos da vida, torna-se mais lenta, pois o espaço e esfera noturna são reveladores. Justifica-se: é durante a noite que as pessoas tem sonhos e na cultura senegalesa este momento, vincula-se ao aspecto cultural, pois eles acreditam que o indivíduo pode se encontrar consigo mesmo, desvelar-se através do sonho.

O noturno permite, ainda, a tensão e a conseqüente iniciação. A noite revela um tempo em que os ancestrais podem proporcionar um encontro real, no qual, as pessoas podem encontrar com os mortos ou com seu próprio espírito: “Celebrar as virtudes da Noite e invocar o Espírito supõe um grau de iniciação profunda”⁶⁵ (DIAKHATÉ, 1961, p. 71, tradução nossa). Há duplicidade nas vozes poéticas, especialmente, na evocação ancestral que remonta os mitos africanos. Por exemplo, o sangue é um elemento comum nesta mitologia. Ele é o elemento de mutação de pessoas e ao mesmo tempo de aproximação, pois, é o sangue que une a mãe e o filho. O sangue representa o início, o momento em que a pessoa passa a compreender o que é a honra, dando continuidade à linhagem, a sucessão familiar. A consanguinidade entre homens e animais é, também, mito recorrente nessas comunidades.

Na perspectiva filosófica já se investigou o mito na concepção linguística e na etimologia como veículo de interpretação. Nesse sentido, na mitologia superior, acreditou-se

⁶⁴ No original : “*Cette identification avec l’animal symbole de la force équilibrée, symbole du courage et de la vaillance. Le Lion, roi de la forêt, animal reconnu pour la dignité de son comportement ; animal, protecteur des faibles dans les contes*”.

⁶⁵ No original: “*Célébrer les vertus de la Nuit et invoquer l’Esprit suppose un degré d’initiation profond.*”

que a essência de cada configuração mítica pudesse ser lida a partir de seu nome. Cassirer (1992, p. 17, grifo do autor) explicou assim:

A ideia de que o nome e a essência se correspondem em uma relação intimamente necessária, que o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser, e que contém em si a força do ser, são algumas das suposições fundamentais dessa concepção (**Anschauung**) mítica, suposições que a própria pesquisa filosófica e científica também parecia aceitar. Tudo aquilo que no próprio mito é intuição imediata e convicção vivida, ela converte num postulado do pensar reflexivo para a ciência da mitologia; ela eleva, em sua própria esfera, ao nível de exigência metodológica a íntima relação entre o nome e a coisa, e sua latente identidade.

O método foi aprofundado e aperfeiçoado através da história da investigação mitológica, da história da filologia e da ciência da linguagem. Toda designação linguística é ambígua e, nesta forma, na paronímia das palavras está a fonte de todos os mitos. Se considerarmos que o mito reflete algo real, o reflexo nunca alcançará a totalidade. Segundo o filósofo “[...] toda plasmção artística será também mera reprodução, que permanecerá sempre e necessariamente à retaguarda do original” (CASSIRER, 1992, p. 20). A cópia existe a partir do sensorial e é o resultado da idealização, pois a ela própria não passa de distorção subjetiva e desfiguração. Os sons da linguagem expressam o caráter subjetivo e objetivo, o mundo interno e externo; o que transparece no texto não atinge a realidade, e sim, alude à primeira ideia. O que resta é pouco diante da multiplicidade da percepção humana.

1. 4 NASCE UMA IDEIA

No pós-guerra, durante os anos de 1947-1948, revistas contextualizaram e debateram o tema do racismo, debate que inclusive serviu como ponto de partida para contestações políticas feitas na época. Entre as publicações, destacamos os “Cadernos socialistas” (*Cahiers Socialistes*, n. 16 e 17) e a “Revista Internacional” (*Revue Internationale*, n. 19); essa última propôs uma edição inteira, na qual, a discussão era sobre os judeus e negros que viviam nos Estados Unidos⁶⁶.

Outras publicações, no mesmo período, surgiram e reforçaram as abordagens. Eram as revistas: “A nave” (*La Nef*, n. 38) na África Negra⁶⁷, “Os tempos modernos” (*Les Temps modernes*) e “Presença africana” (*Présence Africaine*). A crítica destes periódicos se posicionava contra o racismo, o qual, considerava-se que deveria ser banido. Mas, foi somente após 1972 que o termo raça passou a ser contestado cientificamente pelo professor Jacques Ruffié. O debate iniciou durante uma aula inaugural no *Collège de France* com a apresentação do artigo “Antropologia física e raças humanas” (*Anthropologie physique et races humaines*) que foi apresentado pela primeira vez em formato de conferência em 1972. Na íntegra, o texto só foi publicado em 1973. O pesquisador não contestava o racismo pontualmente, mas ele explicou a motivação que justificava a reivindicação e revolta nas colônias francesas. Além da repressão em Madagascar e posteriormente, em Camarões e Argélia, neste contexto revolucionário ocorreu a Guerra na Indochina, período de conflito sobre o qual anotamos as considerações feitas por Ayerbe (2002, p. 160):

A permanente busca do equilíbrio de forças, a partir de uma postura pragmática na política de alianças, será a marca distintiva do período presidencial de Nixon. Explorando o conflito sino-soviético, ele se aproxima da China em 1971, o que não impede o início dos acordos de limitação de armas estratégicas com a União Soviética. A descentralização dos conflitos para evitar o confronto direto das duas superpotências conduz à vietnamização da guerra na Indochina e à retirada das tropas americanas. Com a intervenção na guerra de Yom Kippur, os Estados Unidos obtêm um cessar-fogo no momento em que as tropas egípcias enfrentavam dificuldades e a União Soviética estava prestes a interferir no conflito.

⁶⁶ O historiador Alain Ruscio é citado por Lilyan Kesteloot em *História da literatura negro africana (Histoire de la Littérature négro-africaine*, 2004) como o pesquisador de referência do período. Consideramos as anotações de Kesteloot, pois não tivemos acesso às edições mencionadas.

⁶⁷ Corresponde à parte do continente africano situada ao sul do Deserto do Saara. Esse território é chamado de subsaariana devido a sua localização, ao sul do Saara. É constituída de quarenta e oito Estados, cujas fronteiras resultaram da descolonização (PENA, 2020). Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/Africa-subsaaariana.htm>. Acesso em: 27 mar. 2020.

Em consequência, o império colonial francês se enfraqueceu, diante do apoio que recebeu dos Estados Unidos (BESSON, 1931). Eles foram hostis na colonização da África e Ásia. Por outro lado, a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, de 10 de dezembro de 1948 favoreceu a proteção aos direitos no mundo. A ascensão da União soviética⁶⁸ reforçou o caráter comunista e as formas de independência africanas. Aliados aos movimentos sindicais e ao Partido Comunista Francês, iniciou-se um processo de condenação do colonialismo. Em 1946, os deputados votaram contra os trabalhos forçados. Em 1949, Aimé Césaire começou a desenvolver propostas para transformar as colônias em Departamentos franceses ultramarinos. Ele foi representante no debate e posicionamento contra a assimilação.

A partir dos anos 1950 e 1960, o discurso era em torno da condenação, desta vez do imperialismo estadunidense. Na conferência de Brazzaville que ocorreu em 8 de fevereiro de 1944, o general Charles de Gaulle anunciou as reformas sob o aspecto da União francesa que em 1956 transformou as colônias em departamentos (SENA, 2012).

Nesse contexto, os intelectuais, em Paris, logo se tornaram ativistas: Senghor tornou-se político, em 1947, no Senegal; Césaire foi eleito deputado na Martinica em 1945 e Léon-Gontran Damas em 1948 na Guiana francesa. Além deles, Alioune Diop foi eleito senador no Senegal, e assim a revista se tornou um meio de legitimação desses autores; uma espécie de canal que reunia figuras políticas/ intelectuais que tinham entre seus objetivos valorizar a escrita e cultura africana.

Em 1948, Senghor publicou sua antologia no momento em que se comemorava a abolição da escravatura. As obras, nesta ocasião, representavam um brado contra a opressão política e cultural do ocidente. A *Antologia da nova poesia negra e malgaxe de língua francesa* (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1948) iniciou o processo de reconhecimento da literatura negra-africana, em língua francesa e ela não se parecia, nem lembrava, a literatura francesa canônica, embora as literaturas francófonas fossem consideradas, por alguns autores, como “derivadas” da primeira (COMBE, 1995). Sem obliterar que antes de 1948 outras publicações anunciavam, desde 1932⁶⁹, as questões que encaminharam a *Négritude*. Gounongbe e Kesteloot (2007, p. 82, tradução nossa, grifo dos autores) afirmaram que;

⁶⁸ “A União Soviética ou União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) existiu durante grande parte do século XX e ficou marcada por ser a grande representante da ideologia socialista. Seu surgimento está relacionado com a Revolução de 1917, que transformou a Rússia em uma nação socialista” (SILVA apud SIEGELBAUM, 2017, p. 364). Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/urss.htm>. Acesso em: 28 mar. 2020.

⁶⁹ O Despacho colonial” (*La Dépêche coloniale*); “Revista do Mundo negro” (*La Revue du Monde Noir*, 1931-1932), “O grito dos negros” (*Le cri des nègres*) e “Legítima Defesa” (*Légitime Défense*, 1932).

Foi Senghor, enfim, quem criou as Novas Edições Africanas (NEA) que publicavam as obras vindas de toda a África. Foi ele quem impulsionou o estilo do **paralelismo assimétrico** na arquitetura que inspirou a construção de inúmeros edifícios públicos, do Camarões ao Congo. Seu papel de mecenas foi determinante na imagem e na influência do Senegal no exterior. Essa imagem permanece hoje mais do que nunca, quando foi celebrado em sua ausência e seu centenário⁷⁰

Com temas relativos à cultura e as artes, as publicações que seguiram ficaram conhecidas nos territórios ou departamentos franceses e em outros países. Senghor apesar de ser um grande motivador da Francofonia, jamais deixou de valorizar as publicações feitas em língua materna e sempre se mostrou um incentivador. Kesteloot (2006, p.175, tradução nossa) registrou as palavras do autor:

Nós avançamos lentamente, certamente, mas nós avançamos metodicamente e sabe-se bem que eu jamais desencorajei nem os estudos de linguística negro-africana nem as publicações em língua nacional: eu faço doações aos organismos, como a associação para os Pulaar.⁷¹

No Brasil, Bernd (2011) concorda com o surgimento do termo nos anos 1960 e ao empregá-lo, em sentido mais amplo, a professora afirmou que “A poesia que se inspira na tomada de consciência está duplamente vinculada à questão da identidade: ela se origina da consciência de sua perda e se desenvolve na busca de sua reconstrução” (BERND, 2011, p. 16). Senghor definiu como o conjunto de valores culturais da África negra. Ao notar sobre o que isso representava, ele explicava que era preciso incarnar a cultura negro-africana na realidade do século XX, e que dessa forma, se faria de maneira solidária a integração do movimento no mundo contemporâneo. Em *Césaire e Senghor: Uma ponte sob o Atlântico* (*Césaire et Senghor: Un pont sur l’Atlantique*, 2006), podemos ler um trecho da Conferência de Psicologia Negro-africana (KESTELOOT apud SENGHOR, 1945, p. 50, tradução nossa):

Eu, frequentemente, escrevo que a emoção era negra. Alguns, me reprovaram. Ledo engano. Eu não vejo como podemos dar conta, de outra forma, da nossa especificidade, dessa negritude que é um conjunto de

⁷⁰ No original : “C’est Senghor enfin qui crée les Nouvelles Éditions Africaines (NEA) qui publient des ouvrages venant de toute l’Afrique. C’est lui qui impulsa le style du parallélisme asymétrique en architecture qui inspira la construction de nombreux bâtiments publics, jusqu’au Cameroun et au Congo. Son rôle de mécène fut déterminant dans l’image et l’influence du Sénégal à l’étranger. Elle demeure aujourd’hui plus que jamais, alors qu’a été fêté en son absence et son centenaire”.

⁷¹ No original : “Nous avançons lentement, bien sûr, mais nous avançons méthodiquement et vous savez bien que je n’ai jamais découragé ni les études de linguistique négro-africaine ni les publications en langue nationale : je donne même des subventions à des organismes comme l’association pour les Poular.”

valores culturais do mundo negro, incluindo as Américas, e que Sartre definiu como uma certa atitude afetiva a respeito do mundo⁷²

Além dessa definição se aplicam as alusões à terra natal e há presença de elementos noturnos, como podemos ler em: “Noite que me livra das razões, dos salões, dos sofismas, das piruetas, dos pretextos, dos ódios calculados, das carnificinas humanizadas. Noite que derrete todas as minhas contradições, todas contradições na unidade primeira da Negritude”⁷³ (id., ib., tradução nossa). Outras vezes a indicação é feita a partir da cor, a raça excluída do mundo moderno: “[...] a nobreza de sangue negro proibida/ E a Ciência e a Humanidade, elevam as suas cordas de polícia fronteira da Negritude”⁷⁴ (KESTELOOT apud SENGHOR, 1942, p.133, tradução nossa).

É, também, revolta contra o homem branco, a recusa de não se deixar assimilar (KESTELOOT apud SENGHOR, 1959, p. 25, tradução nossa):

Está tanto na Independência quanto na Negritude. É, antes, uma negação, eu disse, mais precisamente a afirmação de uma negação. É o momento necessário de um movimento histórico: a recusa do Outro, a recusa de o assimilar, de se perder no outro. Mas, como esse movimento é histórico, ele é, ao mesmo tempo, dialético. A recusa do Outro, é a afirmação de si⁷⁵.

Négritude e Francofonia, segundo a autora não são termos muito distantes. O primeiro foi utilizado em referência às origens africanas e o segundo expressa apropriação da língua francesa. Senghor, inúmeras vezes, pode se servir desse conceito, conforme suas demandas, fossem elas literárias ou políticas. Kesteloot considera que há uma espécie de romantismo quanto ao uso da língua africana e que foi suspenso pela língua do colonizador. Por isso, esses autores que são perfeitamente bilíngues, reivindicam esse direito de manifestação. Ao ser questionado sobre os motivos que o levavam a ser um defensor da língua francesa Senghor respondeu em entrevista, posteriormente publicada, em *O sol (Le soleil)* no ano de 1972, que (KESTELOOT, 2006, p. 173, tradução nossa);

⁷² No original: “*J’ai souvent écrit que l’émotion était nègre. On m’en a fait le reproche. A tort. Je ne vois pas comment rendre compte autrement de notre spécificité, de cette négritude qui est l’ensemble des valeurs culturelles du monde noir, les Amériques comprises et que Sartre a défini comme une certaine attitude affective à l’égard du monde*”.

⁷³ No original: “*Nuit qui me délivre des raisons, des salons, des sofismes, des pirouettes, des prétextes, des haines calculés, des carnages humanisés. Nuit qui fond toutes mes contradictions, toutes contradictions dans l’unité première de la Négritude*”.

⁷⁴ No original: “*la noblesse au sang noir interdite/ Et la Science et l’Humanité, dressant leurs cordons de police aux frontières de la Négritude*”.

⁷⁵ No original: “*Il en est de l’indépendance comme la Négritude. C’est d’abord une négation, je l’ai dit, plus précisément l’affirmation d’une négation. C’est le moment nécessaire d’un mouvement historique : le refus de l’Autre, le refus de l’assimiler, de se perdre dans l’autre. Mais parce que ce mouvement est historique, il est du même coup dialectique. Le refus de l’Autre, c’est l’affirmation de soi*”.

A Negritude deve ser um enraizamento e não um gueto. Um enraizamento e uma abertura ao mesmo tempo. É por isso que eu sou a favor da Francofonia, porque nós precisamos de uma língua de comunicação internacional. Porém do ponto de vista da comunicação da clareza, eu não conheço língua superior à língua francesa.⁷⁶

Nesta citação, a concepção de Senghor se opõe completamente a de Fanon. Vejamos: “[...] o negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro na medida em que adotar a língua francesa” (FANON, 2008, p. 34). Nesta concepção, ele recupera a assertiva que o negro “se quer” branco para ser aceito socialmente, e por esse motivo, reivindica a condição de ser e não “ser negro”. Para o autor, reconhecer esta ou aquela língua como superior é reforçar a condição de inferioridade dos povos colonizados. É separar as linguagens em dois usos: do colonizador e colonizados. Além disso, Fanon critica, nestes termos, os franceses nascidos nas ex-colônias ou territórios que vão à França e depois de um tempo voltam “transformados”. Ao citar Damourette e Pichon registra que “todo idioma é uma forma de pensar” e que a mudança na linguagem representa um **deslocamento**, uma clivagem” (id., p. 40, grifo do autor).

Esse pensamento se opõe ao do senegalês que considerou a língua francesa um meio que serviria ao compartilhamento. Ressalvamos que dada a necessidade de uso de uma língua internacional, consideramos que essa perspectiva se aproxima mais dos **autores híbridos**, assim explicados: “No Brasil não se produz uma distinção clara, como nas sociedades europeias, entre a cultura artística e o mercado massivo, nem suas contradições adotam uma forma tão antagonica”⁷⁷ (CANCLINI, 1989, p.66, tradução nossa). Apesar de se referir ao contexto da América Latina, o argentino ao fazer o comparativo da condição do escritor na Europa (que exerce o ofício como profissão) pontua uma questão que também se aplicará aos autores da diáspora: eles são escritores, servidores públicos, docentes, entre outras profissões, e essa característica o constituem o autor híbrido. Aqueles que escreveram em língua estrangeira para se tornarem conhecidos no meio literário e para que sejam reconhecidos entre os que escreveram em outras línguas que são conhecidas pelo compartilhamento cultural e intelectual.

⁷⁶ No original: “*La Négritude doit être un enracinement et non un ghetto. Un enracinement et une ouverture en même temps. C’est pourquoi je suis aussi pour la Francophonie, car nous avons besoin d’une langue de communication internationale. Or du point de vue de la communication de la clarté, je ne connais pas de langue supérieure à la langue française.*”

⁷⁷ No original: “*En Brasil no se produce una distinción clara, como en las sociedades europeas, entre la cultura artística y el mercado masivo, ni sus contradicciones adoptan una forma tan antagonica.*”

A contraponto convém registrar que a situação de silenciamento das línguas maternas permanece, pois, na maior parte das escolas dos países colonizados pela França, muitas se recusam a reconhecer o estatuto cultural e o uso escolar das línguas africanas nas instituições de ensino. Assim sendo, os estudantes falam francês, por obrigação, em seus estabelecimentos de estudos, mas, eles mantem entre si, o contato de suas línguas familiares e locais.

Notamos ainda que, a abordagem sobre a mestiçagem cultural e o processo de aculturação estão presentes na escolarização ocidental. A imposição do idioma e a repetição dos padrões do sistema educativo europeu, nos países que antes foram colônias, transformaram o espaço e as relações culturais nesses territórios. Além disso essas mudanças são agregadas à outras influências, que mesclam caracteres naturais desses povos e dos franceses, por exemplo. Ángel Rama (2008, p. 41, tradução nossa) assinalou que:

Com maior frequência, contudo, as culturas internas recebem a influência transculturadora desde suas capitais nacionais ou a partir da área que está em contato estreito com o exterior, o qual traça um variado esquema de disputas. Se acontecer que a capital, que é normalmente a orientadora do sistema educativo e cultural, estar atrasada na modernização relativamente aos acontecimentos numa das regiões internas do país, teremos um julgamento que lhe farão os intelectuais desta aos da capital.⁷⁸

Nestes termos, a antropologia e a história explicam que todas as civilizações são resultantes de grandes momentos de mestiçagem cultural e biológica e este é um processo natural e consequente. Em *A poesia da Ação (La poésie de l'action, 1980)* Senghor afirmou que grandes civilizações são mestiças, por exemplo, o Egito, a Índia e a França, que se compuseram a partir da união de vários povos. A teoria da mestiçagem obedeceu a filosofia mais exaustiva, complementar das raças e culturas. Na obra citada, o autor assinalou que a mestiçagem resulta, ainda, do antagonismo das raças e povos, além de ser o melhor caminho para a igualdade se considerarmos que os povos são fraternos.

⁷⁸ No original: “*Con más frecuencia, sin embargo, las culturas internas reciben la influencia transculturadora desde sus capitales nacionales o desde el área que está en contacto estrecho con el exterior, lo cual traza un muy variado esquema de pugnas. Si ocurre que la capital, que es normalmente la orientadora del sistema educativo y cultural, se encuentra rezagada en la modernización respecto a lo ocurrido en una de las regiones internas del país, tendremos un enjuiciamiento que le harán los intelectuales de ésta a los capitalinos.*”

2 TRADUCTIO.ONIS

2.1 DE JOAL ÀS TRADUÇÕES

Neste tópico nos dedicamos a contextualizar a biografia de Senghor, para que adiante, possamos iniciar a tradução dos poemas. Começamos pelo nascimento do autor que registra duas datas: a primeira, 15 de agosto de 1906, está inscrita nos registros de batismo na igreja de Joal, cidade próxima a Dakar no Senegal. A segunda, 9 de outubro de 1906, foi registrada tardiamente em Djilôr. A cidade de origem materna, onde moravam os demais parentes da família, se faz também presente na escrita do autor.

Joal fica na costa de frente para o mar. O cenário que inscreveu como pano de fundo o Reino da Infância (*Royaume d'enfance*) foi colonizado por portugueses vindos, diretamente de Lisboa. Em algumas citações, Senghor fez alusão a “gota de sangue português” que ele tinha e dava graças por essa ascendência. Não por se sentir menos africano, mas pela possibilidade de exercitar a diversidade, mestiçagem. Djilôr se localiza no interior, sob o rio Sine afluente do Saloum. É um lugar patriarcal. A mãe, Gnilane Ndiémé Bakhoum era de origem peul, o pai Basile Diogoye Senghor era serere. Benoist (1998, p. 09, tradução nossa) cita o autor confirmando as informações sobre sua ascendência:

Meu pai me disse que meus ancestrais vieram do Gabou que é a região da Alta Guiné portuguesa. Os Senghor são encontrados sobretudo em Casamansa, na fronteira da antiga Guiné portuguesa, e uma parte da Casamansa, como se sabe, é uma antiga colônia portuguesa, cedida por permuta à França.⁷⁹

Senghor jamais ignorou suas origens e antepassados. Em 1913, ele foi entregue a missão católica sob a tutela do abade Léon Dubois. No ano seguinte, na missão Saint-Joseph de Ngasobil, ele começou a estudar a língua wolof. No ano de 1923, estudou no colégio seminarista *Libermann*, em Dakar no Senegal. Nesta época, aprendeu latim e grego. Em 1926, foi para o liceu *Van Vollenhoven*, no qual, ele era o único estudante negro. No *Louis Le Grand*, Senghor fez o primeiro ano superior. Nos liceus dessa época, classes superiores de Letras eram uma espécie de cursos preparatórios para as Escolas Normais, na área de Humanas. Nesses estabelecimentos professores universitários, pesquisadores e intelectuais

⁷⁹ No original: “*Mon père m'a dit que mes ancêtres venaient du Gabou qu'est la région de Haute Guiné portugaise. Les Senghor se trouvent surtout en Casamance, à la frontière de l'ancienne Guiné portugaise, et une partie de la Casamance, comme on le sait, est une ancienne colonie portugaise, cédée par échange à la France.*”

ensinavam. Após o liceu, Senghor seguiu para a Sorbonne, instituição na qual, ele seguiu o curso de Letras em Paris.

Na metrópole, Senghor, Césaire e Damas já tinham a consciência que tinham um papel a desenvolver como intelectuais de seu tempo. Em 1932, tem-se o primeiro número da revista “Legítima Defesa” (*Légitime Défense*), na qual, eles se engajaram politicamente. No ano seguinte, em 1934 houve a primeira publicação da “Estudante Negro” (*L’Étudiant Noir*). A partir desse ano, ele teve contato com obras socialistas, as quais, não aderiu completamente às suas teses. O racismo sofrido em Paris, o fez refletir sobre a alteridade e o respeito, questões que embasaram seus ideais na vivência dos valores ligados à africanidade, conforme podemos ler no trecho que segue (BENOIST apud SENGHOR, 1980, p. 155, tradução nossa):

Estamos todos ao redor do Mediterrâneo, dos seres sensuais, sem dúvida subjacente pelo sangue negro. Nós não separamos a matéria do espírito, o corpo da alma. É precisamente na medida onde florescemos na Santa Matéria que florescemos na espiritualidade. Mesmo os grandes místicos foram subjacentes pela sensualidade. Em todo caso, meu fervor espiritual.⁸⁰

Importa destacar que dentre os postulados de Karl Marx, algumas abordagens foram mais efetivas para o autor: a filosofia humanista, a teoria econômica, o método dialético e os meios, o sindicalismo e a planificação. Em 1935, ele foi o primeiro negro a ser agregado de gramática francesa na Sorbonne, tornou-se o primeiro africano a completar uma licenciatura na universidade parisiense. Durante os anos de guerra, em 1939, Senghor se tornou soldado em Paris. No ano seguinte foi aprisionado em *Charité-sur-loire*, comunidade francesa localizada em Nièvre, região de Borgonha. Este território foi uma região administrativa da França entre 1986 e 2015, atualmente integra a região Borgonha-Franco-Condado. Em setembro de 1940, ele foi preso no campo de Amiens, ao norte da França.

Devidos alguns problemas de saúde, Senghor foi liberado e voltou a trabalhar no liceu, era professor em *Saint-Maur-des-Fossés*. Em 1944, participou na Conferência de Brazzaville, organizada pelo general Charles de Gaulle. Tornou-se linguista na Escola Nacional da França e publicou sobre línguas wolof e serere. No ano da Segunda Guerra Mundial fez a sua primeira publicação literária, pela Edição do *Seuil*, *Cantos de Sombra* (*Chants d’Ombre*). No mesmo ano ganhou uma bolsa de estudos do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS)

⁸⁰ No original: “*Nous sommes, tous autour de la Méditerranée, des êtres sensuels, sans doute parce que soutenu par le sang noir. Nous ne séparons pas la matière de l’esprit, le corps de l’âme. C’est précisément dans la mesure où nous épanouissons dans la Sainte Matière que nous nous épanouissons dans la spiritualité. Même les grands mystiques ont été sous-tendus par la sensualité. En tout cas, ma ferveur spirituelle.*”

e coletou cantos em língua serere. Na ocasião, conheceu as três maiores poetisas de sua cidade: Koumba Ndiaye, Siga Diop e Marône Ndiaye de Faliouth.

Em 1946, tornou-se deputado, casou-se com Ginette Éboué, filha do governador da África Equatorial Francesa (A.E.F) Félix Éboué. No ano seguinte, aliado à Jean-Paul Sartre, na revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*) reforçou o movimento cultural negro-africano. Outros intelectuais também compuseram este cenário, entre eles o escritor Richard Wright, estadunidense que escreveu sobre o racismo e outras temáticas relativas ao mundo negro: preconceito, fragmentação, segregação, invisibilidade e exclusão do sujeito (NIGRO, 2010). E Paul Hazoumé que era escritor, etnólogo e político. Por meio de sua literatura tratou das múltiplas faces da existência humana e Negritude (ADANDE,1980) na revista “Presença Africana”.

Ao buscar as informações biográficas, contatamos que são poucos os estudos e as traduções⁸¹ sobre Senghor no Brasil. Por esse motivo, neste tópico optamos a partir das publicações, mencionar os principais fatos biográficos aliados à trajetória literária. Para facilitar a consulta das obras traduzidas, no apêndice desta pesquisa pode-se ler as principais informações das publicações e seus tradutores.

Assim, em 1947 foi publicado, na Checoslováquia⁸², *Cantos de Sombra (Chants d'Ombre)* com tradução feita, por Zpevy Stinu em eslovaco. A partir de 1948, Senghor era o intelectual que escrevia sobre a poesia negra em língua francesa. Nessa época, um momento de grande expressão foi o discurso proferido na Sorbonne, por ocasião da abolição da escravidão no Senegal.

Em 1948, *Hóstias Negras (Hosties Noires)* chegou ao mercado pela editora Seuil, coleção Pierre Vives. No ano seguinte, *Cantos para Naëtt (Chants pour Naëtt)* foi publicado em Paris, pela editora Seghers na coleção *Poésie* 49.

⁸¹ Importa registrar que Léo Gonçalves (2012) traduziu alguns poemas em seu blog <http://revistamododeusar.blogspot.com/2012/09/leopold-sedar-senghor-1906-2001.html>. Contudo, o professor e tradutor não organizou a obra impressa e os textos ainda estão disponíveis no blog. Além dele, há de se mencionar no Brasil somente *Poemas, Léopold Sédar Senghor* (1969), tradução feita por Gastão Jacinto Gomes.

⁸² “País da Europa Central que existiu entre 1918 e 1992 (com exceção do período durante a Segunda Guerra Mundial). No dia 1º de janeiro de 1993 foi dividido, pacificamente, em dois países: República Checa e Eslováquia. Ambos fazem parte da União Europeia (UE) desde 2004. A Checoslováquia foi fundada em 14 de novembro de 1918 como um dos estados sucessores do Império austro-húngaro ao término da Primeira Guerra Mundial. Consistiu nos territórios atuais da República Checa, Eslováquia e (entre 1939 e 1945) Rutênia dos Cárpatos (brevemente independente como Cárpatos-Ucrânia). Seu território incluía algumas das regiões mais industrializadas do antigo Império austro-húngaro. Foi uma república democrática e próspera durante o período de entre guerras, porém, se caracterizou por problemas étnicos devido ao fato de que as duas maiores minorias étnicas (alemães e eslovacos) não ficaram satisfeitas com a dominação política e econômica dos checos, e também pelo fato de que a maioria dos alemães e húngaros da Checoslováquia nunca estiveram de acordo com a criação do novo estado.” Informações disponíveis em: <https://br.historyplay.tv/hoje-na-historia/e-fundada-republica-da-checoslovaquia>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Em 1951, Senghor foi eleito deputado. Em 1953 surgiram *A bela história de Leuk – a lebre* (*La belle histoire de Leuk – le lièvre*) e em Copenhague, Dinamarca, a publicação de *Modern Alrikansk Dictning* com a tradução de Uffe Harder para o dinamarquês. A editora foi Jarl Borgens Forlag. No ano de 1955, tornou-se secretário de estado e se divorciou de Ginette Éboué. Neste ano foi traduzido para o alemão a *Antologia de poemas de Léopold Sédar Senghor*, sob o título de *Tam-tam Schwartz*, na cidade de Edelberga (Heidelberg). A tradução foi feita por Wolfgang Roth Verlag.

Em 1956 houve a reedição de *Cantos de Sombra* (*Chants d’Ombre*) e *Hóstias Negras* (*Hosties Noires*), pela editora Seuil, que também publicou *Etiópicos* (*Éthiopiques*). O poeta tornou-se prefeito de Thiès. No ano de 1957, casou-se com Colette Hubert. No ano seguinte a publicação foi em inglês, feita por Peggy Rutherford. O título *Darkness and Light* chegou em Londres, capital da Inglaterra pela editora *Saith Presse*. No mesmo ano *Poeti d’Africa nera*, em italiano, teve a tradução feita por Cristina Brambilla. A edição foi feita em Roma, na Itália, pela editora Carucci.

Para os africanos crer é uma maneira de ser que engaja integralmente a vida, o espírito e alma, sem esquecer o corpo. Por isso, as expressões das raízes culturais sempre estiveram presentes na escrita literária. Senghor no “II Congresso de Artistas e Escritores Negros” ocorrido em 1959 teve o discurso publicado, posteriormente, na revista “Liberdade 1” (*Liberté I*). Em 1960 com a Proclamação da República no Senegal, foi eleito presidente. No ano seguinte, *Noturnos* (*Nocturnes*) foi publicado pela editora Seuil. E o autor recebeu o título de doutor *honoris causa*, na Universidade de Paris e a Medalha de Ouro, na Academia Francesa. Neste ano foram publicados três livros de poesia em italiano. O primeiro, *Nuova poesia nera*, na cidade de Parma, com a tradução feita por Maria Grazia Leopizzi, editora Ugo Guanda. O segundo, *Litteratura negra: la Poesio* com a tradução de Mário de Andrade, publicado em Roma pela editora Riuniti. O terceiro, *Sédar Senghor* contém trechos de *Cantos de sombra* (*Chants d’Ombre*), *Hóstias negras* (*Hosties noires*), *Cantos para Naëtt* (*Chants pour Naëtt*) e *Etiópicos* (*Éthiopiques*) em versão bilíngue. A tradução foi feita por Carlo Castellaneta e publicada em Milão, Itália.

No ano de 1963, ele foi designado o “Príncipe dos poetas”, pois, tinha recebido a “Medalha de Ouro da língua francesa”. Esse foi o ano da primeira tradução para o alemão de: *Cantos de sombra* (*Chants d’Ombre*), *Hóstias Negras* (*Hosties Noires*) e *Etiópicos* (*Éthiopiques*) feitas por Janheinz Jahn, em Munique na Alemanha, sob título *Botschaft und anruf sämtliche gedichte*. Em 1964, tem-se *Poemas* (*Poèmes*) e os *Poemas Perdidos* (*Poèmes Perdus*). No mesmo ano houve a publicação de “Liberdade 1: Negritude e humanismo”

(*Liberté 1: Négritude et humanisme*), na qual, constam ensaios, prefácios, artigos, conferências, discursos, entre outros escritos. Os *Poemas selecionados* (escolhidos aleatoriamente) tiveram a tradução de John Reed e Clive Wake, eles receberam o título *Selected Poems: Léopold Sédar Senghor*. O livro foi publicado em Nova Iorque, pela editora Atheneum.

Em 1965, John Reed e Clive Wake publicaram em Oxford, na Inglaterra, o título *Senghor: Prosa e poesia (Senghor: Prose and Poetry)* que reunia narrativas e poemas, pela editora Oxford University Press. No mesmo ano na cidade de Tel Aviv, Israel, foi publicado em Hebreu, *Poemas escolhidos (Poèmes choisis: Léopold Sédar Senghor)*. A tradução foi feita por Aharon Amb e Atarnar Even-Zohar pela editora Equed.

Em 1966 ocorreu o “Primeiro Festival Mundial de Artes Negras” e a publicação em árabe *Mukhtaratmin Atharihi*, texto traduzido por Abdul Latif Charara, na cidade de Beirute, no Líbano. No mesmo ano, outro livro em árabe surgiu em Dacar, no Senegal. O título *Poemas escolhidos (Poèmes choisis de Léopold Sédar Senghor)* foi traduzido por Nemer Sabbah. Houve ainda a versão em dinamarquês *Shyggessance: Antologia dos poemas de L.S. Senghor (Shyggessance: Anthologie des poèmes de L. S. Senghor)* feita por Hans Frede Rasmussen, pela editora Paul Kristensen Hernig.

Em 1967 o político sofreu atentado. Em 1968 ocorreu a “Greve dos estudantes na Universidade de Dacar” contra o sistema de ensino francês. Na ocasião foi publicado em Nova Iorque *Um Tesouro Africano (An African Treasury: Léopold Sédar Senghor)* traduzido por Langston Hughes. Esse é um trabalho relevante por se tratar da tradução feita por um poeta americano, que era também ativista social, novelista, dramaturgo, comunista e colunista na cidade de Joplin, Missouri, Estados Unidos. Ele foi um dos primeiros americanos a incorporar as propostas iniciadas pela *Négritude*, a forma moderna de arte literária que misturava à composição lírica, percussão e jazz. No mesmo ano, Nemer Sabbah traduziu para o árabe alguns poemas de Senghor sob o título de *Poemas de Léopold Sédar Senghor (Poèmes de Léopold Sédar Senghor)* pela editora Hayek et Kamel, em Beirute no Líbano.

A primeira tradução de *Noturnos (Nocturnes)* em inglês, foi em 1969, sob o título de *Nocturnes: Léopold Sédar Senghor* feita por John Reed e Clive Wake, publicada em Londres na Inglaterra. Na Romênia os poemas que compõem *Cantos de sombra (Chants d’Ombre)* e *Noturnos* foram traduzidos para o romeno sob o título de *Jertfe Negre: Léopold Sédar Senghor* e publicados na cidade de Bucareste, pela editora Pentru Leteratura Universala. No mesmo ano surgiu a *Antologia lírica (Antologia Lirica)*, em italiano, edição bilíngue com tradução feita por Carlo Castellaneta. A publicação foi feita em Milão na Itália.

No Rio de Janeiro, Gastão Jacinto Gomes traduziu alguns poemas sob o título *Poemas: Léopold Sédar Senghor*, pela Grifo edições. O livro *Léopold Sédar Senghor: Anthologie des poèmes de L.S. Senghor* foi traduzido em russo, por Varksmaker, em Moscou, pela editora Molodiaia Gvardia. O mesmo livro também foi traduzido em servo croata, na cidade de Belgrado, pela editora Stojana Erotica. E em sueco por pares de tradutores: primeiro; Ingemar Leckius e Lasse Söderberg, e segundo, Gun Bermanlet e Artur Lundkvist em Estolcomo, Suécia, respectivamente pelas editoras Wahlström widstrand e A. Bonniers.

Em 1970 Senghor recebeu o prêmio internacional da poesia na Bienal de *Knokke-le-Zoutte*. O texto “Liberdade 1: Negritude e humanismo” (*Libertad, negritud y humanismo*) foi traduzido para o espanhol por Julián Marcos e a publicação surgiu em Madri na Espanha. No mesmo ano, em italiano *Poemas: Léopold Sédar Senghor (Poèmes: Léopold Sédar Senghor)* com a tradução de Olga Karosso e Franco Poli. O livro foi lançado em Parma, pela editora Ugo Guanda.

Em 1971, tem-se “Liberdade 2: Nação e voz africana do socialismo”. É a segunda tradução para o inglês de *Noturnos (Nocturnes: Léopold Sédar Senghor)* feita por John Reed e Clive Wake, desta vez, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Em pesquisas recentes é possível localizar um texto que indica data de publicação anterior⁸³, contudo, consideramos a de 1970, em Londres, Inglaterra. Também houve a publicação de *Poema africano (Poemi africani)* em italiano, na cidade de Milão. O texto foi prefaciado por Miguel Angel Asturias e a tradução foi feita da língua francesa para a italiana por Carlo Castellaneta e Franco de Poli. A editora foi Rizzoli.

No ano de 1972 foi traduzido para o espanhol o texto “Os fundamentos da Africanidade, Negritude e Arabidade” (*Les fondements de l’Africanité, Négritude et Arabité*), por C. M. J. Bartel. Alguns trechos de poemas foram traduzidos para o alemão por Irmgard Hant, com título *Léopold Sédar Senghor: um ditador africano (Léopold Sedar Senghor: Ein afrikanischer dicther)* em Munique, editora W. Fink, 1972.

Cartas de invernagem (Lettres d’hivernage), em 1973, pela editora Seuil recebeu as ilustrações de Marc Chagall. Nesta época, Senghor estava no seu quarto mandato como presidente do Senegal. No ano seguinte, ganhou o prêmio literário “Apollinaire” em Mônaco. “Para uma releitura africana de Marx e de Engels” (*Pour une relecture africaine de Marx et d’Engels*) surgiu em Dacar, pelas Edições Africanas. Neste mesmo ano em Milão, Itália, a

⁸³ O ano indicado no livro é 1969. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Nocturnes_Translated_by_John_Reed_Clive.html?id=OIuPwgEACAAJ&redir_esc=y. Acesso em: 31 mar. 2020.

editora Rizzoli apresentou “Liberdade 1: Negritude e humanismo” (*Libertà I: Negritudine e umanesimo*) com a tradução feita por Amos Segala. Dez anos depois da primeira edição “*Liberté 1: Négritude et humanisme*”. Em seguida, em Estocolmo na Suécia, o poema “Chaka” (*Chaka: dramatisk dikt for flera roster*) em sueco, com a tradução feita por Ingemar e Midhaela Leckius.

Em 1975 foi feita a tradução em servo-croata de alguns poemas, por Slobodan Glumac. A primeira com o título *Palma nad mojom partajam*, na cidade de Belgrado, Sérvia. A editora foi Izelavako Preduzece Rad, que também publicou a segunda, *O amor da poesia (Ljubavi poezija)* feita por Slobodan Lazic na mesma cidade. No mesmo ano, tem-se em macedônio o livro *A coroa de ouro de Struga (Brateh Bsebeu Ctryga)* com a tradução feita por S. Aco, V. Urosevic, G. Staley. A publicação foi feita na Escócia, Macedônia do Norte, pela editora Nip Nova Makedonya. Em esloveno, encontramos o título *Coletânea lírica: poemas (Recueil lyrique: poèmes de Léopold Sédar Senghor)* com a tradução feita por Ales Berger, na cidade de Liubliana, Eslovênia. A editora foi Mladiska Kujigo.

O ano da reedição de *Cantos de Sombra (Chants d’Ombre)* foi 1976. Essa obra conta com as gravuras originais feitas por André Masson, escultor e pintor francês no século XX. Foi publicado em Genebra, na Suíça, pela editora Regard. A tradução para o romeno de *Hóstias Negras (Hosties Noires)* feita por Rodu Carneci teve o título *Sacrifício Negro (Jertfe negre)*. A cidade da publicação foi Bucareste, na Romênia, pela Editora Univers. Neste mesmo ano, Senghor instituiu a reforma no Senegal e instaurou o multipartidarismo: socialista, comunista e liberalista. No mesmo ano, foi feita a tradução em albanês, *Kunginet e Zeza* feita por Muhamed Kervashi, na Pristina, atual território do Kosovo. Neste ano, *Senghor Sanger* foi a tradução feita para o norueguês por Kolbein Falkheid. A cidade da publicação é Stavanger, Noruega e a editora foi J.W. Cappelens Forlag. Jonh Reed e Clive Wake traduziram em inglês, *Prosa e poesia (Prose and Poetry)* em Londres, pela editora Africa Writers Series. Além de alguns trechos de *Cantos de sombra (Chants d’ombre)* e *Noturnos (Nocturnes)*. Neste ano, Senghor entrou para Academia Mallarmé, prêmio concedido desde 1939 aos poetas de língua francesa, normalmente, entregue por ocasião da Feira do livro. O evento ocorreu na cidade de Brive-la-Gaillarde, departamento de Correze, região de Limusino, na França.

Senghor ganhou o prêmio literário “Alfred Vigny” em 1977. Tornou-se “Comandante das Artes e Letras” e recebeu a “Grande Cruz da Legião de Honra” (*Grand-Croix de la Légion d’Honneur*). Em seguida “Liberdade 3: Negritude e civilização do universal (*Liberté 3: Négritude et civilisation de l’universel*) e no mesmo ano *Poemas selecionados de Léopold*

Sédar Senghor (Selected poems of Léopold Sédar Senghor) foi traduzido por Abiola Irele, na cidade de Cambridge, Inglaterra, editora University Press. No mesmo ano Luiza Neto Jorge traduziu em Lisboa, Portugal, o título *Poemas: Léopold Senghor* pela editora Arcádia. Esta foi a primeira tradução, que se tem registro, feita para a língua portuguesa. Em italiano, tem-se as traduções de *Cartas de invernagem (Lettres d'hivernage)* e *Poesia d'amore*, feita por Marcella Glisenti, em Milão na Itália, pela editora Accademia. Em coreano, alguns poemas foram traduzidos por Lee Whan Pydna Yang, sob o título de *Poemas (Poèmes)*, na cidade de Seul, Coreia do Sul, editora Kuk Jae. Em 1977 Giacomo Lazzaretti traduziu para o italiano *Léopold Sédar Senghor: poesio* que foi publicado na cidade de Macerata, na Itália.

O ano de *Elegias Principais (Elégies Majeures)* foi 1978. Sobre esta obra, há registros dos manuscritos na Biblioteca Nacional da França e algumas traduções feitas pelo poeta para o inglês. Neste mesmo ano, outros fatos foram também marcantes: Senghor foi consagrado na Biblioteca Nacional da França e foi eleito, para o seu quinto mandato, de presidente. Em 1979 o mesmo livro foi publicado em Genebra, na Suíça, pela editora Regard. Nele constam imagens originais em litografia de Hans Hartung, Zao Wou-ki, Manessier, Vieira da Silva, Pierre Soulages e Etienne Hadju. No mesmo ano, uma edição seguida pelo texto “Diálogo sobre a poesia francófona” (*Dialogue sur la poésie francophone*) foi feita por Alain Bosquet, Pierre Emmanuel, Jean Claude Renard, pela editora Seuil em Paris. Além desse, *Misturas oferecidas à Léopold Sédar Senghor: línguas, literaturas, história antiga (Mélanges offerts à Léopold Sédar Senghor: langues, littératures, histoire ancienne)* surgiu em Dacar, pelas Novas Edições Africanas (NEA).

Em 1980 surgiram duas obras: um livro que se institui a partir da memória *A poesia da Ação: Conversação com Mohamed Aziza (La poésie de l'action: conversation avec Mohamed Aziza)* e *Cantos de sombra (Chants d'Ombres)*, desta vez traduzido para a língua espanhola, por J.J. Arnedo. No mesmo idioma, *Poemas da Negritude (Poemas de la Negritud: Léopold Sédar Senghor)* foi feita por Nicolás Cócara e Julio Alvarez, em Buenos Aires, Argentina. No idioma provençal (ou arpitrano) recebeu o título de *Canto da Negritude (Cant de la negritudo: Léopold Sédar Senghor)* com tradução de Hughes Jean de Dianoux, em Toulon na França, pela editora l'Astrade. Neste ano Senghor se afastou da presidência.

Em 1983 “Liberdade 4: Socialismo e planificação” (*Liberté 4: Socialisme et planification*) foi publicado pela editora Seuil. E também o autor ingressou na Academia de Letras Francesa, sendo o primeiro negro a integrar a cúpula. No ano seguinte, *Obra poética (Oeuvre poétique)* foi editada pela Seuil, em Paris. Neste mesmo ano foi traduzido para a

língua holandesa *O canto do pólen dourado: poemas (De Zang van Het Gouden Struifmeel)* com tradução feita pelo poeta e tradutor Bert Decorte. O texto foi ilustrado por Gerard Thij.

Outra tradução para o inglês, de alguns poemas, surgiu em 1986 com o título *Selected Poems: Léopold Sédar Senghor* em edição bilíngue, feita por Craig Williamson, em Londres, Inglaterra. No mesmo ano, *Cantos para Yacine Mbaye (Chants pour Yacine Mbaye)* e *Epitáfio (Épitaphe)* foram publicados em Marselha, França. E, no ano seguinte *Djebianas (Djerbiennes)*. Na sequência, a obra *Isso que eu acredito (Ce que je crois)* de 1988 e *Negritude, francidade e civilização do universal (Négritude, Francité et civilisation de l'universel)* são obras que se destacam pela confissão de fé religiosa, contudo, não obliteram ideias de que o autor desenvolveu por toda vida. O último é um texto, que com o passar dos anos, mostrou-se inspirador de outros escritos.

Em 1990 ocorreu a inauguração em Alexandria, no Egito, da Universidade Internacional da Língua Francesa Léopold Sédar Senghor (*Université Internationale de la Langue Française Léopold Sédar Senghor*). Além disso, a publicação de “Liberdade 5: O diálogo das culturas” (*Liberté 5: Le dialogue des cultures*) e uma edição definitiva e integrada de *Obra poética (Œuvre poétique)*, na qual, consta uma introdução detalhada em que pode-se ler as seguintes informações; “Ela se compõe essencialmente de seis coleções e de *Poemas diversos* completados pelo *Canto* por Jackie Thompson e *As Djebianas* as quais eu acrescentei uma sétima coleção, que intitulei *Poemas perdidos*”⁸⁴ (BENOIST, 1998, p. 179, tradução nossa).

O livro consta com os primeiros poemas feitos pelo autor, os quais, ele acreditava não serem relevantes. Apesar disso, a esposa Colette Hubert os guardou e anos mais tarde, ela entendeu que esses escritos, na verdade, compunham parte da evolução poética de Senghor, assim ela obrigou-o a relê-los. Por esse motivo, consta nesta edição da *Obra poética*, após *Elegias principais (Elégies Majeures)*, os *Poemas perdidos (Poèmes Perdus)* que trazem, digamos, o início da produção literária.

Em 1991, foi publicada a tradução *The collected poetry by Léopold Sédar Senghor* feita por Melvin Dixon, na cidade de Charlottesville, pela editora University Virginia. Em 1996, ele foi homenageado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) devido a comemoração de seus noventa anos. Nesta data, foi inaugurado um museu, na casa de família em Dacar, Senegal. Em 1997 a UNESCO publicou *Presença Senghor: 90 escritos em homenagem aos 90 anos do poeta presidente (Présence*

⁸⁴ No original: “Elle se compose essentiellement de six recueils et de *Poèmes divers complétés* par *Chant pour Jackie Thompson* et *Les Djebiennes* auxquels j’ai ajouté un septième recueil, que j’ai intitulé *Poèmes perdus*.”

Senghor: 90 écrits en hommage aux 90 ans du poète-président). Em 1998, *Etiópicos (Éthiopiennes)* passou a ser leitura recomendada para o ingresso em universidades na França. No ano seguinte, *Senghor, Léopold Sédar: Obra poética* foi traduzido para o espanhol por Javier del Prado.

Ao longo de sua vida o autor recebeu *honoris causa* em trinta e sete universidades pelo mundo e faleceu em 2001, na cidade de Verson, Normandia. Neste ano, a obra póstuma *A rosa da paz e outros poemas (La rose de la paix et autres poèmes)* foi publicada em língua inglesa e o texto foi traduzido, por ele mesmo, com a colaboração de John Aremy. O local da publicação foi Paris, na França e a editora l'Harmattan. Além dessa, em 2002 *Senghor em sua eternidade (Senghor en son éternité)* e um número especial da revista “Etiópicos” (*Éthiopiennes*) foi totalmente dedicado ao poeta-presidente.

Dentre as várias traduções que encontramos, destacamos uma de 2004 em edição bilíngue (francês/ italiano) organizada por Antonella Emina. O título é *Nuit d'Afrique ma nuit noire (Notte d'Africa mia notte nera)* da editora L'Harmattan Italia. Nesta obra, encontramos um processo de tradução diferente, que foi feito pelos tradutores: Giorgio Favaro, Luca Ghielmetti, Isa Rousselout, Alessio Lega, Valerio Magrelli e Alfredo Rienzi.

Explica-se: o que torna essa edição especial, a nosso ver, são as informações que os tradutores acrescentaram, no pós-texto, no qual eles explicam as dificuldades e escolhas que fizeram durante o processo. Essa prática identificada é a mesma que será aplicada à tradução que proporemos em *Etiópicos*. Há outra particularidade que está escrita no prefácio: os tradutores propõem duas abordagens a partir do olhar de dois grupos distintos; são três poetas e três compositores (*cantautori*), por esse motivo, o processo foi realizado sob perspectivas diferentes. O primeiro prezou pela exigência da técnica, que algumas vezes, mostrava-se oposta aos outros. O poeta ao executar um trabalho de tradução se concentrou, cada vez mais, em apresentar profundidade. Já o *cantautori* correspondeu a um outro movimento de interpretação que visou elaborar um projeto mais voltado para a oralidade. No prefácio consta nota da dificuldade em traduzir Senghor devido as informações vinculadas ao seu cotidiano político, por vezes tão específico.

Entendemos a expressão poética, nesse contexto, um exercício de transcendência em que o não dito compõe a criação literária e as escolhas são determinantes. Os tradutores não são apenas leitores. Eles escolheram a ordem dos poemas na antologia de forma aleatória, o critério foi misto e de acordo com as preferências de cada um. A organizadora da obra escreveu: “O próprio poeta da metafísica e das leis secretas que encerram o sentido do mundo e das coisas, Rienzi reconheceu em Senghor uma leitura do mundo centrada no elemento

esotérico concebido como um sistema de conhecimento complexo”⁸⁵ (EMINA, 2004, p. 13, tradução nossa). Por isso, a tradução se tornou o resultado da afinidade e da percepção entre os dois poetas. Longe de ser um texto imediato e acabado, a tradução resultou de uma reflexão lenta e atenta.

Retomando a trajetória do autor, para que possamos encaminhar as informações sobre a produção literária, anotamos que em 2006 com a reedição de *Obras poéticas* (*Œuvres poétiques*) a editora Seuil marcou o centenário do poeta. *Poemas escolhidos* (*Poemas escogidos*) foi traduzido por José Manuel Cruz Rodríguez e Patricia Pareja Ríos, para o espanhol. Além desse, *Dez poemas* (*Diez poemas*) foi publicado em Caracas, na Venezuela, pela editora do Ministério da Informação e Turismo. São eles: “Mulher negra” (*Femme noire*), “O Totem” (*Le totem*), “O retorno da criança pródiga” (*Le retour de l’enfant prodigue*), “Cantos de primavera” (*Chants de printemps*), “O furacão” (*l’Ouragan*), “Jardim de França” (*Jardin de France*), “*In memoriam*”, “Carta a um poeta” (*Lettre à un poète*), “Joal” e “Oração às máscaras” (*Prière aux masques*).

Outras publicações saíram em outros meios; jornais e revistas, entre os anos de 1938 a 1987, totalizando trinta e cinco textos. São eles: “À morte” (*À la mort*) e “Noite no Sine” (*Nuit dans Sine*) em 1938, “Neve sobre Paris” (*Neige sur Paris*), “Legado aos atiradores senegaleses mortos pela França” (*Héritage et aux tirailleurs sénégalais morts pour la France*) em 1939, “Porta dourada” (*Porte dorée*), “Liberação” (*Libération*) e “Visita” (*Visite*), em 1943. “*In memoriam*”, “Carta a um poeta” (*Lettre à un poète*), “O furacão” (*L’Ouragan*), “Máscara negra” (*Masque nègre*), “É o tempo de partir” (*C’est le temps de partir*), “Mulher negra” (*Femme noire*) em 1944. Este último teve outra edição em 1948. Anteriormente, “Que me acompanham kora e balafon” (*Que m’accompagnent kôra et balafong*) em 1945.

“Ah! Esquecer” (*Ah! Oublier*, 1946), “Estava sentado” (*J’étais assis*), “Na noite do abismo” (*Dans la nuit Abyssale*), “Porque fugir” (*Pour quoi fuir*) e “Canto do iniciado” (*Chant de l’Initié*) em 1947. Os poemas “Congo”, “Kaya-Magan” e “Cantos da primavera” (*Chants du printemps*) em 1948. “Chaka” em 1951, “A Ausente” (*l’Absente*) em 1953. No período de 1957 a 1987 as elegias foram frequentes. De caráter triste e melancólico, tiveram destaque a “Elegia à Aynina Fall” (*Elégie à Aynina Fall*) e a “Elegia da meia noite” (*Elégie de minuit*) em 1957; “Elegia das saudades” (*Elégie des saudades*, 1959), a “Elegia para Jean-Marie” (*Elégie pour Jean-Marie*, 1969), “Elegia para Martin Luther King” (*Elégie pour*

⁸⁵ No original: “Poète lui-même de la métaphysique et des lois secrètes qui renferment le sens du monde et des choses, Rienzi a reconnu dans Senghor une lecture du monde centrée sur l’élément ésotérique conçu comme un système de connaissance complexe.”

Martin Luther King, 1977), “Elegia de Cartago” (*Elégie de Carthage*, 1978), “Elegia para a rainha Sabá” (*Elégie pour la reine Saba*) e “Elegia para George Pompidou” (*Elégie pour George Pompidou*) de 1979. Após este apanhado biográfico e da produção literária, passamos a contextualização do livro *Etiópicos* (*Éthiopiennes*).

2.2 ETIÓPICOS

Com a publicação em 1963 de *Os escritores negros de língua francesa (Les écrivains noirs de langue française)* e *Antologia negro-africana (Anthologie négro-africaine)* em 1968, Lilyan Kesteloot se tornou a crítica literária de referência sobre os autores da diáspora negra, especialmente, os da *Négritude*. Por isso, pontos importantes elencados pela pesquisadora são retomados nesta tese. Num segundo momento, Thomas Melone, Barthélemy Kotchy, George Ngal e Mohamadou Kane elaboraram uma Teoria da literatura negra, na qual, indicavam as abordagens que deveriam ser feitas pelos escritores que compunham o movimento. Contudo, nos dedicaremos apenas aos estudos que foram direcionados, especificamente, à obra *Etiópicos*.

Nesse sentido, vimos Michel Hausser, Locha Mateso e Roger Chemin, respectivamente, *Um poeta na cidade (Un poète dans la cité, 1993)*, *A literatura africana e sua crítica (La littérature africaine et sa critique, 1986)* e *O imaginário no romance africano de expressão francesa (L'imaginaire dans le roman africain d'expression française, 1986)* avançaram sobre as abordagens que tratam da literatura francófona feita fora da Europa.

Pierre Brunel em *Poesia Completa: edição crítica (Poésie complète: édition critique, 2007)* afirmou que o posfácio de *Etiópicos (Éthiopiennes)* trata-se de um esforço para se constituir o mito africano. O pesquisador em outra publicação (BRUNEL, 2006) tratou sobre as influências que Senghor recebeu em sua formação literária: os escritores André Breton, Saint John Perse e Marône Ndiaye, a última, uma das graças negras (poetisas da terra natal) e inspiração advinda do signo da criação de Charles Baudelaire que escreveu, anteriormente, sobre a Vênus negra⁸⁶.

Etiópicos (Éthiopiennes, 1956) é a obra, na qual, notamos que a africanidade é elemento principal da criação literária, valorização da identidade e marco da dupla carreira de Senghor: o político e o poeta. A vivência em Paris e a memória foram decisivas para a escrita do livro. Formado a partir da cultura greco-latina, fascinado por ícones da literatura francesa como Victor Hugo, ele não escapou do preconceito, por ser escritor negro em um mundo dominado pelos valores ocidentais. Dentre as críticas destinadas ao livro que escolhemos traduzir, vimos principalmente Brunel (2007).

⁸⁶ Senghor escreveu sobre as *Flores do mal* de Charles Baudelaire e as graças negras no artigo “Diálogo sobre a poesia francófona” (*Dialogue sur la poésie francophone*). In: *Œuvre poétique*. Paris: Seuil, 1964, p. 371.

Em *Etiópicos* (1956), Senghor visava as Olímpicas, as Píticas, as Ístmicas⁸⁷ de Píndaro (BRUNEL, 2007). E o significado do título está vinculado ao sentido do grego *aithíops* (*αιθίωψ*)⁸⁸, “negro”. Além disso, há alusão à invasão da Etiópia que ocorreu em outubro de 1935 (BARKER, 1979), a partir da entrada das tropas italianas que sinalizavam o maremoto nazista (*Raz-de-marée nazi*) que se instalava na Europa (KLUGE, 1979). Registramos também que Etiópia já havia sido o título, da primeira parte, de *Hóstias Negras* (*Hosties noires*, 1948).

A escolha lembra ainda, o etnólogo Léo Frobenius que escreveu *História da civilização africana* (*Histoire de la civilisation africaine*, 1936) que foi para Senghor fonte de inspiração. A tese, do autor alemão, era de que a África jamais teria tido uma era de prosperidade econômica e cultural, devido ao fato de permanecer fiel à sua natureza. Frobenius, a partir do termo **etíopanite** (*étiopanite*), definiu as disposições fundamentais da alma que dominam a longa sucessão de culturas e civilizações. Étiopanite aspira o homem que busca se fundir com o cosmos e o **apanágio do ocidente** (*Apanage de l'Occident*), o qual, visa sujeitar o mundo e dominá-lo.

É importante fazer algumas anotações sobre posfácio, no qual, Senghor reconheceu que leu poetas franceses, mas, não negou os negro-africanos, ao citar Césaire, Damas e Perse. Além disso, a monotonia é inscrita característica que tende a complementar o argumento e a repetição e se tornam alusões e assonâncias. Assim, o uso da língua francesa não é gratuito, pois, Senghor considerou-a língua de vocação, na qual a mestiçagem cultural favoreceu a poesia negra que não se recusou, entretanto, em ser francesa.

Neste posfácio, o título alude às narrativas fontes, os mitos presentes nas narrativas e cultura do Senegal. Um deles é o reino das águas habitado por mulheres sedutoras, mulheres peixe, que possuem um canto mortal. O enraizamento cultural presente na oralidade é recurso empregado pelos poetas, valorizando o canto e a música. A enunciação poética é uma função determinante da nomenclatura, na qual, se tem a ideia de que o poeta é um vidente; e essas são fontes fundamentais. Nesta perspectiva, a visão apresentada do cosmos intriga quanto à sua existência, sendo indivíduo africano, integrante e integrado, por um território natural majestoso, completo e nativo. O indivíduo pertence a um território, que o integrou culturalmente. E as instâncias de sua vivência e constância são escritas tendo a língua francesa

⁸⁷ Nos clássicos mencionados, vimos os arquivos disponíveis em domínio público, nas edições seguintes: *Odes Olímpicas de Píndaro* (2016); *Odes Píticas* (2006) e *Odes de Píndaro* (2010).

⁸⁸ A tradução encontrada para o inglês é *burnt-face* ou “cara queimada”. Nos significados arrolados no verbete, consoantes à literatura grega, em Homero, resultam “negro” ou “etiopiano”. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=aiqioy&la=greek#lexicon>. Acesso em: 12 fev. 2021.

como ponto de partida e vai além, pois, agrega os idiomas africanos em sua quintessência. Por esse motivo, nomear é ato cardinal na obra senghoriana, conforme anotou Brunel (2007, p.233, tradução nossa, grifo do autor):

Observando, além disso, que as línguas africanas são essencialmente as línguas concretas de uma **inacreditável riqueza vocabular**. Senghor reforça em “Liberdade 1” que frequentemente, como nos poemas populares negros, as imagens saltam da simples nomeação de coisas, a condição que elas sejam ritmadas.⁸⁹

Etiópicos é, basicamente, constituído por três partes, sendo a primeira pelos poemas: “O Homem e a Besta” (*L’Homme et la Bête*); “Congo”, “Kaya-Magan”, “Mensagens” (*Messages*), “Teddungal”, “A Ausente” (*l’Absente*) e “Em Nova Iorque” (*À New York*). A segunda pelas “Epístolas à princesa (*Épîtres à la Princesse*) composta por dois poemas dedicados à mulher, em especial Colette Hubert (com quem ele se casou, em 1957), lembranças de outras relações amorosas e a figura alegórica da mulher. O último poema, “Outros cantos” (*D’Autres chants*) é da última parte, seguido do posfácio “Como os lamantins⁹⁰ vão beber na fonte” (*Comme les lamantins vont boire à la source*), no qual, há reflexão sobre a escrita de autores negros em língua francesa.

Passemos a tradução de primeiro poema “O Homem e a Besta” (*L’Homme et la Bête*)⁹¹. Apresentando-o em francês, seguida da tradução para a língua portuguesa do Brasil. Na sequência, escrevemos sobre as escolhas feitas durante o processo. Optamos em apresentar, lado a lado para efeito comparativo.

⁸⁹ No original: “*Observant, par ailleurs, que les langues africaines sont essentiellement des langues concrètes d’une incroyable richesse de vocabulaire. Senghor remarque dans Liberté 1 que souvent, comme dans les poèmes populaires nègres, les images jaillissent de la plus simple nomination de choses, à la condition qu’elle soit rythmée*”.

⁹⁰ Peixes-boi, vacas-marinhas ou lamantins.

⁹¹ A partir desta tradução, os poemas se apresentam na mesma ordem em que estão dispostos em *Éthiopiennes* (1956). Anotamos ainda que todos os textos foram transcritos, integralmente, apenas não traduzimos, o posfácio.

2. 3 O HOMEM, A BESTA, O CONGO

| <i>“L’Homme et La Bête”</i> | “O Homem e a Besta” |
|--|---|
| <p><i>(pour trois tabalas ou tam-tam de guerre)</i></p> <p><i>Je te nomme Soir ô Soir ambigu, feuille mobile je te nomme.</i></p> <p><i>Et ce l’heure des peurs primaires, surgies des entrailles d’ancêtres.</i></p> <p><i>Arrière inanes faces de ténèbre à souffle et mufle maléfiques !</i></p> <p><i>Arrière par la palme et l’eau, par le Diseurs-des-choses très cachées !</i></p> <p><i>Mais informe la Bête dans la boue féconde qui nourrit tsé tsé stegomyas</i></p> <p><i>Crapauds et trigonocéphales, araignées à poison caïmans à poignards.</i></p> <p><i>Quel choc soudain sans éclat de silex !</i></p> <p><i>Quel choc et pas une étincelle de passion.</i></p> <p><i>Les pieds de l’Homme lourd patinent dans la ruse,</i></p> <p><i>où s’enforce sa force jusques à mi-jambes.</i></p> <p><i>Les feuilles les lient des plantes mauvaises.</i></p> <p><i>Plane sa pensée dans la brume.</i></p> <p><i>Silence de combat sans éclats de silex, au rythme du tam-tam tendu de sa poitrine</i></p> <p><i>Au seul rythme du tam-tam que syncope la Grande-Rayée à sénestre.</i></p> <p><i>Sorcier qui dira la victoire !</i></p> | <p><i>(para três tabalas ou tantã de guerra)</i></p> <p>Eu te nomeio Noite ô Noite ambígua, folha móvel, eu te nomeio.</p> <p>E, nesta hora de medos primários, surgidos das entranhas dos ancestrais.</p> <p>Atrás inútil frente à treva que venta e grosso maléfico!</p> <p>Atrás pela palma e água, pelo Dizer-das-coisas muito escondidas!</p> <p>Mas informe a Besta na lama fecunda que se alimenta tsé-tsé stegomyias</p> <p>Sapos e trigonocéfalos, aranhas venenosas, crocodilos ao punhal.</p> <p>Que choque repentino sem tiro de sílex!</p> <p>Que choque e não uma faísca de paixão.</p> <p>Os pés do Homem pesado patinam na astúcia,</p> <p>onde se afunda a força até o joelho.</p> <p>As folhas os ligam às plantas malvadas.</p> <p>Plana seu pensamento na neblina.</p> <p>Silêncio de combate sem tiros de sílex, no ritmo do tantã suspenso no colo</p> <p>O único ritmo do tantã que síncope da Grande-Cruzada ao sinistro.</p> <p>Feiticeira que dirá a vitória!</p> |

| | |
|---|---|
| <p><i>Des griffes paraphent d'éclairs son dos de nuages houleux</i></p> <p><i>La tornade rase ses reins et couche les graminées de son sexe</i></p> <p><i>Les kaicedras sont émus dans leurs racines douloureuses</i></p> <p><i>Mais l'Homme enforce son épieu de foudre dans les entrailles de lune dorées très tard.</i></p> <p><i>Le front d'or dompte les nuages, où tournoient des aigles glacés,</i></p> <p><i>Ô pensée qui lui ceint le front ! La tête du serpent est son œil cardinal.</i></p> | <p>Das unhas rubricam relâmpagos suas costas de nuvens onduladas</p> <p>O tornado raspa seus rins e deita as gramíneas de seu sexo</p> <p>Os kaicedras estão emocionados nas suas raízes dolorosas</p> <p>Mas o Homem carrega seu raio épico dentro das entranhas de lua douradas tão tarde.</p> <p>A frente de ouro doma as nuvens, onde giram as águias geladas,</p> <p>Ô pensamento que franze a testa! A cabeça da serpente é seu olho cardeal.</p> |
| <p><i>La lutte est longue trop ! dans l'ombre, longue des trois époques de nuit millésime.</i></p> <p><i>Force de l'Homme lourd les pieds dans le potopoto fécond</i></p> <p><i>Force de l'Homme les roseaux qui embarrassent son effort.</i></p> <p><i>Sa chaleur la chaleur des entrailles primaires, force de l'Homme dans l'ivresse</i></p> <p><i>Le vin chaud du sang de la Bête, et la mousse pétille dans son cœur</i></p> <p><i>Hê! vive la bière de mil à l'Initié!</i></p> | <p>A luta é longa, muito! na sombra, longa de três épocas de noite milésima.</p> <p>Força de Homem pesado os pés no potopoto fecundo</p> <p>Força de Homem os juncos que embaraçam seu esforço.</p> <p>Seu calor o calor das entranhas primárias, força do Homem na embriaguez</p> <p>O vinho quente do sangue da Besta e a espuma borbulhante no seu coração</p> <p>Hê! Viva a cerveja de mil a Iniciada!</p> |
| <p><i>Un long cri de comète traverse la nuit, une large clameur rythmée d'une voix juste.</i></p> <p><i>Et l'Homme terrasse la Bête de la glossolalie du chant dansé.</i></p> <p><i>Il la terrasse dans un vaste éclat de rire, dans une danse rutilante dansée</i></p> <p><i>Sous l'arc-en-ciel des sept voyelles. Salut Soleil-levant Lion au-regard-qui-tue</i></p> | <p>Um longo grito de cometa atravessa a noite, um largo clamor ritmado de uma voz justa.</p> <p>E o Homem derruba a Besta da glossolalia do canto dançado</p> <p>Ele a derrubou numa vasta faísca de riso, numa dança brilhante dançada</p> <p>Sob o arco-íris das sete vogais. Saúdo o Sol-Levante Leão com-olhar-que-mata</p> |

| | |
|--|---|
| <p><i>Donc salut Dompteur de la brousse, Toi Mbarodi! seigneur des forces imbéciles.</i></p> | <p>Então, saúdo Domador da mata, Tu Mbarodi!</p> |
| <p><i>Le lac fleurit de nénuphars, aurore du rire divin.</i></p> | <p>senhor das forças imbecis. O lago flori de nenúfar, aurora do riso divino.</p> |
| <p>(SENGHOR, 1990, p.103-105)</p> | <p>(SENGHOR, 1990, p.103-105, tradução nossa)</p> |

Em “O Homem e a Besta” optamos por manter a grafia, conforme a publicação consultada, da mesma maneira faremos em *Batuque* (1931). Por exemplo, se a palavra, no texto de partida foi escrita com a inicial maiúscula ou sem pontuação, assim a mantivemos, no intuito de manter a forma, a quantidade de palavras e certo equilíbrio.

Em se tratando da poética e das características da expressão do filósofo, destacamos alguns dos elementos, mais frequentes na composição. Os versos são cadenciados pelo som do tantã, registrando a monotonia dos tambores. O ritmo não se configura na base nos versos, que muitas vezes não rimam. Esse é um recurso que faz lembrar o canto tradicional na língua materna: *woï*, em wolof e *kim*, em serere. O ritmo binário não é regular, ele oscila e tem as variantes sonoras, bem marcadas que se integram em síncope⁹², no qual, o som é articulado na parte fraca do compasso, prolongando-se na parte forte seguinte. Os versos mais curtos indicam as variantes em tons monótonos, o ritmo silábico se modifica sob a ausência dos acentos, marca da poética africana.

O autor mescla, na composição lírica, palavras de outras línguas, Kesteloot (2006, p.140, tradução nossa) comentou sobre esse aspecto:

Resta contemplar, obviamente, este panorama por uma decodificação de acentuação de frases e expressões idiomáticas, que Senghor deve à sua língua materna. Isso poderia ser um tema de pesquisa para um linguista wolof ou serere, se ele prova, exatamente, que Senghor fala o wolof tão bem (ou tão mal) e se nós o acreditamos detrator do serere. Vamos descobrir, sem dúvida, que muitos elementos ou processos, que nos pareciam literários em francês, relevam, simplesmente, a oralidade africana, mais que de um efeito literário procurado⁹³.

⁹² Extinção do fonema no interior de um vocábulo.

⁹³ No original : “*Il reste évidemment à contempler ce panorama par un décodage de l’accentuation des phrases et des expressions idiomatiques que Senghor doit à sa langue maternelle. Ce pourrait être un sujet de recherche pour un linguiste wolof ou sérère, s’il s’avère exact que Senghor parle le wolof aussi bien (ou aussi mal, si l’on croit des détracteurs que le sérère. On y découvrira sans doute que beaucoup d’éléments ou de procédés, que l’on ressent comme littéraires en français, relèvent tout simplement de l’oralité africaine plus que d’un effet littéraire recherché*”.

O ritmo em “O homem e a besta” é fúnebre, oriundo do serere do Sine Saloum que é uma região no Senegal que se localiza ao norte da Gâmbia e ao sul da Pequena Costa (*Petite Côte*)⁹⁴. Essa área abrange, aproximadamente, vinte e quatro mil quilômetros quadrados. E o território corresponde a quase doze por cento das terras do Senegal. A porção ocidental contém o Delta do Saloum, um delta fluvial na junção do Saloum e do Atlântico Norte.

Há especificidades da região, vimos nos seres vivos (*tsé tsé, stegomyias*) e certos vegetais (kaicedras). Na busca por uma tradução, por exemplo deste último, que é só existe na África, optamos em repeti-lo em português. Dessa forma, mantemos além da estrutura sintática, a fonética. Nesse percurso, consideramos o apontamento feito por Celina Scheinowitz (2004, p. 01, tradução nossa), no qual, a autora assinala:

A poesia senghoriana é marcada por um dualismo que deriva do duplo pertencimento do poeta, sua origem senegalesa e sua formação francesa. Espírito modelado pelo poder colonial francês, L. S. Senghor mantém, no entanto, as referências profundas com suas raízes africanas. Em *Etiópicos*, a África não surge como a descrição de um panorama que vem de sua memória. Ela é antes de tudo uma intimidade sensual e mítica que o poeta comunica ao leitor através das anotações relativas à sua flora, sua fauna, sua toponímia, seu colorido e por alusões históricas e etnológicas, como se o leitor dividisse com o autor o conhecimento do objeto, em uma convivência de um saber prévio da realidade africana.⁹⁵

Concordamos com a autora ao afirmar que a obra é marcada pelo dualismo de sua formação linguística e cultural, africana e francesa. E, que além disso, os temas que traduzem a cultura, a língua e a identidade são apresentadas como se o leitor conhecesse ou soubesse, de maneira preliminar, de tal realidade. Senghor inicia em *Etiópicos* uma trajetória que incorpora, na criação literária, o ato de enaltecer seu povo e cultura. Ele escreve sobre temas, nos quais a África é plano central. A riqueza natural, característica marcante do continente, é tomada simbolicamente em aspecto global.

O fato é que a coexistência entre os universos transpôs a relação profunda que existe entre o escritor e a sua origem. O espaço onde ele nasceu, a natureza do local, as

⁹⁴ É um trecho de costa, no Senegal, que corre para o sul da península do Cabo verde até o delta de Saloum, perto da fronteira com a Gâmbia.

⁹⁵ No original: “*La poésie senghorienne est marquée par un dualisme qui découle de la double appartenance du poète, son origine sénégalaise et sa formation française. Esprit modelé par la puissance coloniale française, L. S. Senghor garde cependant des rapports profonds avec ses racines africaines. Dans Ethiopiennes, l’Afrique n’émerge pas comme la description d’un panorama surgi de sa mémoire. Elle est plutôt une intimité sensuelle et mythique que le poète communique au lecteur à travers des notations concernant sa flore, sa faune, sa toponymie, son coloris, et par des allusions historiques et ethnologiques, comme si le lecteur partageait avec l’auteur la connaissance de l’objet, dans une connivence d’un savoir préalable de la réalité africaine.*”

nomenclaturas que existem na região africana, na qual, os aspectos do nacional se transformam em caracteres poéticos e são de profundo caráter simbolista. As paisagens criadas nas imagens representativas, de seu país, evidenciam as características culturais de uma nação. Além disso, há evidências, nas quais, podem-se se identificar o lócus por meio da fauna e flora.

As raízes culturais, sobretudo, são referenciadas. A poesia propõe uma intimidade sensorial, na qual, o poeta comunica a partir de suas anotações sobre a natureza e o conhecimento de objetos musicais ou lugares do continente africano. Vejamos na primeira parte:

O Homem e a Besta
(para três tabalas ou tantã de guerra)

Eu te nomeio Noite ô Noite ambígua, folha móvel, eu te nomeio.
E, nesta hora de medos primários, surgidos das entranhas dos ancestrais
Atrás, inútil, frente à treva que venta e grosso maléfico!
Atrás pela palma e água, pelo Dizer-das-coisas muito escondidas!
Mas, informe a Besta na lama fecunda que se alimenta
tsé-tsé stegomyias
Sapos e trigonocéfalos, aranhas venenosas, crocodilos
ao punhal.

No título, logo se constata a presença de duas figuras simbólicas. Nesse aspecto consideramos o termo a partir da seguinte citação: “[...] à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível” (DURANT, 1993, p.10, grifo nosso): o Homem e a Besta. Notamos que os substantivos, escritos em letra maiúscula, nomeiam. A voz lírica é definida em primeira pessoa; o subtítulo “para três tabalas ou tantã de guerra” evidencia o acompanhamento feito por instrumentos de percussão. Acompanhamentos musicais fazem parte de todos os poemas de *Etiópicos*. Neste, especialmente, a presença marcante é dada pelos instrumentos de percussão: a tabala e o tantã.

A enunciação começa com a noite. A voz lírica se manifesta em tom de evocação. A lama fecunda, refere-se às emergências de limo citadas na mitologia egípcia pelo pântano: “[...] zona incerta, meio aquática, meio terrestre, exuberante de verdura, cheia de aves e de pequenos animais”⁹⁶ (BRUNEL, 2007, p. 279, tradução nossa). A Besta, figurada em caráter e sentido profundo, se alimenta de insetos e animais peçonhentos. Percebemos que o léxico é

⁹⁶ No original: “[...] zone incertaine, mi-aquatique mi-terrestre, luxuriante de verdure, grouillante d’oiseaux et de petites bêtes.”

formado pelos seguintes elementos: 1) moscas e mosquitos; a primeira tsé-tsé, ser que pertence à família *muscidae*, transmissora da doença do sono. Essas moscas não existem nas Américas, mas elas são comuns na África. E segundo, o mosquito *stegomyias*; popularmente conhecido no Brasil, como *Aedes aegypti*, transmissor de doenças como a chicungunha, o zika vírus e a febre amarela. Seguem 3) sapos; 4) a serpente; animal venenoso, asqueroso e de aspecto ameaçador; e a aranha e crocodilos. Eles se distribuem desde a bacia do Nilo até regiões a sul do deserto do Saara, Madagascar e ao arquipélago das Comores. São perigosos e algumas espécies foram veneradas como divindade no Antigo Egito. Esses são elementos que representam a natureza nociva e alimentam a Besta.

O Homem é a forma metafórica e novamente, a **imagem**. Novamente, recorremos a Durant (1993, p. 11-12):

Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o “significante”, estará sempre carregado da máxima concreção.

Da paisagem natural recriada pela poética, compreendemos que a junção dessas unidades simbólicas forma um léxico que remete a um contexto de palavras singulares. Mesmo traduzidas para a língua portuguesa não são vocábulos acessíveis, pois, para que se possa compreendê-las, pressupõe-se um conhecimento da forma ou da nomenclatura, desses seres usada na biologia.

O trigonocéfalo, por exemplo, é um substantivo que designa um indivíduo que tem a cabeça triangular ou mesmo a serpente crotalídea que vive na Ásia e na América. A palavra “tsé-tsé” não foi traduzida por “mosca”, pois, mesmo dada a inexistência do inseto no Brasil, encontramos o vocábulo em língua portuguesa. Ao desenvolver posição utópica, potencialmente transformadora, Senghor exige a ligação entre o engajamento e a criação literária. As escolhas tornam-se uma pré-condição para individualização artística e a transformação criadora do *status* de dominado e se dirige à uma ou outras instâncias dominantes (KELLY, 2013/4). A nosso ver utópico não seria o termo, mais adequado seria simbólica. Continuando a tradução, tem-se:

Que choque de repente sem tiro de sílex!
Que choque e não uma faísca de paixão.
Os pés do Homem pesado patinam na astúcia,
onde se afunda a força até o joelho.
As folhas os ligam às plantas malvadas. Plana seu

pensamento na neblina.
 Silêncio de combate sem tiros de sílex, no ritmo
 do tantã suspenso no colo
 O único ritmo do tantã que síncope da Grande-Cruzada ao sinestro.
 Feiticeira que dirá a vitória!

Há duas referências, nesta estrofe, presentes nas figuras de estilo e de linguagem: a antítese e a sinestesia. A primeira é provocada por um choque, mas sem o som. Um tiro de pedra, o sílex “a primeira arma do homem pré-histórico, mas também, a origem do fogo invocada **no canto bantu**, um dos poemas africanos”⁹⁷ (KELLY, 2013/14, p. 280, tradução nossa, grifo do autor). É uma rocha sedimentar silicatada, constituída de quartzo criptocristalino que dura muito e tem densidade elevada. O mineral se apresenta, geralmente, compacto de cor cinzenta e negra. A pedra tem fratura concoidal que ocorre sob a forma de nódulos ou massas em formações de giz ou calcário. Ela pode apresentar várias impurezas como argilas, carbonato, silte, pirita e matéria orgânica. O sílex partido, com arestas cortantes, foi utilizado pelos homens pré-históricos como arma e instrumento de corte. Por isso, no choque silencioso está contido o tiro, rarefeito. Seria então conferido pela faísca, não necessariamente o fogo, o elemento natural, mas a paixão. Logo, fogo e paixão são comparativos de luminosidade, sensações visuais e de sentimentos, causados na oposição.

Em “Grande-Cruzada ao sinestro”, o último termo vem do latim: *sinistru*. A expressão é frequentemente interpretada por hiena que se desloca à esquerda, ou seja, seria a tradução de um termo malinque. Contudo, é preciso registrar que ela pode também designar “um tantã que está à esquerda em um grupo de tantãs, coberto por uma pele de hiena, e introduzindo o contratempo no ritmo”⁹⁸; ou ainda “um tantã com sonoridade particular se distinguindo dos outros pelo seu aspecto e evocando pelas suas intervenções os batimentos sincopados do coração”⁹⁹ (KELLY, 2013/14, p. 280, tradução nossa.). Ou por fim, pode ser não somente um instrumento, mas uma parte do corpo humano à esquerda, perto do coração.

Além de analisar a semântica vocabular foi preciso escolher qual seria a palavra, mais adequada à imagem proposta. Sabemos que “a operação de tradução consiste precisamente em transformar o estrangeiro – o estranho – no conhecido, transpondo-o de um idioma alheio para

⁹⁷ No original: “la première arme de l’homme préhistorique, mais aussi l’origine du feu invoqué dans le chant bantou, l’un des poèmes africains”.

⁹⁸ No original: “un tam-tam qui est à gauche dans un groupe de tam-tams, recouvert d’une peau d’hyène, et introduisant le contretemps dans le rythme.”

⁹⁹ No original: “un tam-tam à sonorité particulière, se distinguant des autres par son aspect et évoquant par ses interventions les battements syncopés du cœur.”

o do leitor” (BRITTO, 2012, p. 69). Por esse motivo, o tradutor não pode se limitar as características gerais do texto, ele precisa reproduzi-las com o estilo do autor. Para tanto, o tradutor deve se informar sobre autor e obra a ser traduzida e exercer seu senso de medida. Continuamos assim, na estrofe seguinte:

Das unhas rubricam relâmpagos suas costas de nuvens
onduladas
O tornado raspa seus rins e deita as
gramíneas de seu sexo
Os kaicedras estão emocionados nas suas raízes
dolorosas
Mas o Homem carrega seu raio épico
dentro das entranhas de lua douradas tão tarde.
A frente de ouro doma as nuvens, onde giram as
águias geladas,
Ô pensamento que franze a testa! A cabeça da serpente é
seu olho cardeal.

Outra questão pontuada ao se tratar da tradução literária é que, por vezes, a língua-fonte (BRITTO, 2012) possui apenas um item lexical, forma verbal ou outro elemento qualquer. Enquanto que a língua meta possui mais de um em cada caso e o tradutor deve optar por uma ou outra estrutura correspondente, pois “Nem sempre é fácil saber qual das formas deve ser usada” (id., p. 77). Por exemplo, nos versos acima, os elementos da natureza mencionados, tais como o raio, a lua e as nuvens estão aliadas de forma oculta ao sentido de personificação, não necessariamente pela presença de aspectos humanos nestes vocábulos. Mas, devido a edificação semântica, composta pela citação de substantivos que remetem às partes do corpo (rins e testa), pode-se relacionar os termos aos animais. Em kaicedras, optamos por fazer tradução direta (retirando acentos), uma vez que se trata de uma árvore característica da savana africana e que também, assim como as tsé-tsé, não existe no Brasil. Para a árvore descrita com raízes longas e fortes, decidimos aporuguesar o termo.

A tradução de poesia, não é fácil, tão pouco tarefa mecanizada e que tenha correspondentes simultâneos. Por esse motivo, nesta tradução, optamos, em não traduzir determinados termos. Normalmente, essa escolha foi feita porque o objeto, a coisa ou a definição não é conhecida no português. Pontuamos, nesse sentido que a tradução a quem se destina é o público imediato de pessoas que falam ou escrevem, no português brasileiro. Sabe-se, inclusive, que o português é idioma de outros territórios, contudo, não foi investigado se nestes países, pontualmente, estas palavras existem.

O simbolismo é frequente na representação do ser. O símbolo é a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também pela própria natureza do significado

inacessível, epifania, isto é, aparição através do e no significante, do indizível. De acordo com Durant (1993, p.11, grifo do autor)

Vemos, de novo, qual vai ser o domínio de predileção do simbolismo: o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal. Estas **coisas ausentes ou impossíveis de perceber**, por definição, vão ser, de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, **finalidade sem fim**, alma, espíritos, deuses, etc.

Palavras de léxico bélico estão presentes e permaneceram na tradução (tiro, sílex, luta). Consideramos a presença de um ser forte ou uma força dada a partir da nomeação noite; que situa um espaço de medos. Algumas vezes, o canto épico lembra a poesia clássica e as imagens do inferno. Nos versos, podemos ler:

A luta é longa, muito! na sombra, longa de três
épocas de noite milésima.
Força de Homem pesado os pés no potopoto
fecundo
Força de Homem os juncos que embaraçam seu
esforço.
Seu calor, o calor das entranhas primárias, força do
Homem na embriaguez
O vinho quente do sangue da Besta e a espuma borbulhante
no seu coração
Hê! Viva a cerveja de mil, a Iniciada!

A passagem de tempo é indicada, tal como em uma narrativa em “três épocas de noite milésima” proporcionando, assim, um prolongamento simbolicamente descrito. O Homem pesado em seu corpo tem a força. Na estrofe, ela se inscreve: símbolo de energia vital. O vigor é intensificado pela repetição da palavra força, mostrando o homem em sua robustez. Na mesma sequência, temos a antítese construída a partir de duas unidades da natureza: o homem e o potopoto¹⁰⁰; uma ave trepadora comum na África ocidental.

Ao final da estrofe a sinestesia é recorrente. A figura estilística provoca cruzamento de percepções sensoriais. Na linguagem poética, ela é expressa na associação de palavras, nas quais, ocorre a combinação de sensações diferentes feitas em um só enunciado. Pode se ver no emprego de calor e quente, vejamos na composição: “o calor das entranhas primárias”; “O vinho quente [...]”. São termos que remetem o leitor às sensações, neste caso térmicas: no

¹⁰⁰ É também uma onomatopeia que reproduz o barulho dos passos na lama espessa e pegajosa.

primeiro, a partir do imaginário do espaço do ventre materno; e no segundo, a bebida quente que provoca embriaguez facilitando a exaltação, o êxtase. A última parte foi assim traduzida:

Um longo grito de cometa atravessa a noite, um largo
Clamor ritmado de uma voz justa.
E o Homem derruba a Besta da glossolalia do canto dançado
Ele a derrubou numa vasta faísca de riso, numa dança
brilhante dançada
Sob o arco-íris das sete vogais. Saúdo o Sol-Levante
Leão com olhar que mata
Então, saúdo Domador da mata, tu Mbarodi!
Senhor das forças imbecis.

O lago flori de nenúfar, aurora do riso divino.

O silêncio das antíteses anteriores é cortado pelo grito de um cometa. Mais uma vez, a personificação ocorre, mas relativa ao corpo celeste. Consideramos a personificação devido à inclusão de uma característica humana: gritar. Compreende-se, pois este gesto vocal um ato de libertação, ou mesmo, a manifestação de um povo silenciado ao longo dos anos. A emancipação, que não era somente literária, registra a voz de uma coletividade simbolizada pela escrita poética. A emancipação coletiva dos povos africanos inicia a partir da individualidade que propõe um espaço literário, no qual, figura a presença do fator cultural, histórico e geográfico.

A literatura é usada para transcender as tensões sociais oriundas do processo de colonização dos territórios africanos. Na linguagem literária, o espaço nacional é recriado em aspectos simbólicos. A língua utilizada representa, a nosso ver, a constituição de um patrimônio específico a partir da aquisição cultural, além daquela, a qual pertence o escritor.

De volta a leitura, encontramos no terceiro verso: “E o Homem derruba a Besta da **glossolalia** do canto dançado”. O termo destacado significa dom de línguas. No poema, o Homem vence a glossolalia, que descreve um evento, segundo os princípios da religião cristã aconteceu no dia de Pentecostes. Os povos reunidos, nesse dia, conseguiram ouvir a mensagem de Deus na língua ou dialeto que falavam. E essa comunicação entre Deus e os homens registrava que todo aquele que tinha sido purificado, não deveria ser rejeitado, independentemente de sua origem.

Mais adiante, os versos que encerram o poema apresentam a fauna africana, e também, a natureza que representa o país, tais como a figura de Mbarodi, símbolo do Senegal representado pelo rei da selva, o leão. O termo peul tem, entre seus significantes, as seguintes

definições: assassino, leão e campeão¹⁰¹. No texto, o substantivo funciona na função de vocativo que encerra e simboliza a vitória.

Contudo, ao propor o texto em língua portuguesa, reiteramos que se trata de uma tradução literária que sugere aos leitores o desvelar da poética de Léopold Sédar Senghor. Concordamos assim com Britto (2012) ao afirmar que a tradução que ocorre de um idioma para outro não pode corresponder completamente aos sentidos criados pelo texto fonte.

Por esse motivo, ressaltamos a importância de informar que a tradução feita é uma proposta que objetiva incitar os leitores a buscar o texto fonte, em língua francesa. A tarefa de traduzir, para lembrar Benjamin (2008), deve comunicar a princípio algo de uma língua para outra. Cabe ao tradutor fazer as escolhas, encontrar as possibilidades. Por isso, novamente reiteramos Britto (2012, p. 19):

Traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. O tradutor não é necessariamente um traidor e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis

Nesses aspectos, a tradução e a criação literária podem ser consideradas a mesma coisa. Propomos que “O Homem e a Besta” (*l’Homme et la Bête*) configure, no cenário da tradução literária brasileira, como um texto que possa reportar, em alguma medida, os leitores ao texto fonte.

Ao partir do pressuposto que a literatura é um veículo de compartilhamento entre as culturas, línguas e pessoas, entendemos o quão fundamental é incitar o conhecimento de outras, para dessa forma, propor encontros culturais na alteridade, que possam contrapor comportamentos derivados do preconceito e o julgamento antecipado, desta ou daquela cultura. As obras devem ser compartilhadas em caráter mundial. No caso do texto poético, não se trata de produzir um texto que apenas contenha as mesmas informações que o primeiro; “Trata-se de produzir um texto que provoque no leitor um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar que leu determinado autor” (BRITTO, 2012, p. 50).

Passemos, então, ao segundo poema.

¹⁰¹ Pode ser, também, empregado no sentido de “leão, crocodilo ou um campeão de luta”. No original: “[...] lion, crocodile ou un champion de lutte” (BRUNEL, 2007, p. 920).

| Congo | Congo |
|--|---|
| <p><i>(guimm pour trois kôras et un balafong)</i></p> <p><i>Oho! Congo oho ! Pour rythmer ton nom grand sur les eaux sur les fleuves sur toute mémoire</i></p> <p><i>Que j'émeuve la voix des kôras Koyaté ! L'encre du scribe est sans mémoire.</i></p> <p><i>Oho ! Congo couchée dans ton lit de forêts, reine sur l'Afrique domptée</i></p> <p><i>Que les phallus des monts portent haut ton pavillon</i></p> <p><i>Car tu es femme par ma tête par ma langue, car tu es femme par mon ventre</i></p> <p><i>Mère de toutes choses qui ont narines, des crocodiles des hippopotames</i></p> <p><i>Lamantins iguanes poissons oiseaux, mère des crues nourrice des moissons.</i></p> <p><i>Femme grande ! eau tant ouverte à la rame et à l'étrave des pirogues</i></p> <p><i>Ma Saô mon amante aux cuisses furieuses, aux longs bras de nénuphars calmes</i></p> <p><i>Femme précieuse l'ouzougou, corps d'huile imputrescible à la peau de nuit diamantine.</i></p> <p><i>Toi calme Déesse au sourire étale sur l'élan vertigineux de ton sang</i></p> <p><i>Ô toi l'Impaludée de ton lignage, délivre-moi de la surrection de mon sang.</i></p> <p><i>Tamtam toi toi tam-tam des bonds de la</i></p> | <p><i>(canto para três koras e um balafon)</i></p> <p>Oho! Congo oho! Para ritmar teu grande nome sobre as águas sobre os rios sobre toda memória</p> <p>Que eu movo a voz de kôras Koyaté! A tinta do escriba está sem memória.</p> <p>Oho! Congo adormecido na tua cama de florestas, rainha sobre a África dominada</p> <p>Que os falos dos montes tenham alto teu pavilhão</p> <p>Pois tu és mulher para minha cabeça para minha língua, porque tu és mulher pelo meu ventre</p> <p>Mãe de todas as coisas que tem narinas, dos crocodilos dos hipopótamos</p> <p>Lamantins iguanas peixes pássaros, mãe das cheias ama das colheitas.</p> <p>Grande Mulher! água tanto aberta à rama e no arco dos barcos pequenos</p> <p>Minha Saô minha amante nas coxas furiosas, nos longos braços de nenúfar calmos</p> <p>Mulher preciosa ozugu, corpo de óleo imputrescível na pele de noite diamantina.</p> <p>Tu calma Deusa de sorriso espalhado no alce vertiginoso de teu sangue</p> <p>Ô tu Pura de tua linhagem, liberta-me da exaltação de meu sangue.</p> <p>Tantã tu tu tantã de saltos de pantera,</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>panthère, de la stratégie des fourmis</i> <i>Des haines visqueuses au jour troisième</i> <i>surgies du potopoto des marais</i> <i>Hâ ! sur toute chose, du sol spongieux et</i> <i>des chants savonneux de l'Homme-blanc</i> <i>Mais délivre-moi de la nuit sans joie, et</i> <i>guette le silence des forêts.</i> <i>Donc que je sois le fût splendide et le bond</i> <i>de vingt-six coudées</i> <i>Dans l'alizé, sois la fuite de la pirogue sur</i> <i>l'élan lisse de ton ventre.</i> <i>Clairières de ton sein îles d'amour, collines</i> <i>d'ambre et de gongo</i></p> <p><i>Tans d'enfance tans de Joal, et ceux de</i> <i>Dyillôr en Septembre</i> <i>Nuits d'Ermenonville en Automne – il avait</i> <i>fait trop beau trop doux.</i> <i>Fleurs sereines de tes cheveux, pétales si</i> <i>blancs de ta bouche</i> <i>Surtout les doux propos à la néoménie,</i> <i>jusques à la mi-nuit du sang.</i> <i>Délivre-moi de la nuit de mon sang, car</i> <i>guette le silence des forêts.</i></p> <p><i>Mon amante à mon flanc, dont l'huile fait</i> <i>docile mes mains mon âme.</i> <i>Ma force s'érige dans l'abandon, mon</i> <i>honneur dans la soumission</i> <i>Et ma science dans l'instinct de ton rythme.</i> <i>Noue son élan le coryphée</i> <i>À la proue de son sexe, comme le fier</i> <i>chasseur de lamantins.</i></p> | <p>da estratégia das formigas Dos ódios viscosos do terceiro dia surgidos do potopoto dos pântanos Hâ! sobre toda coisa, do chão esponjoso e dos cantos ensaboado de Homem-branco Mas liberta-me da noite sem alegria, e observe o silêncio das florestas. Então, que eu seja o feito esplêndido e o salto de vinte e seis côvados No alísio, seja a fuga do barco sobre o impulso liso de teu ventre. Clareiras de teu seio ilhas de amor, colinas de âmbar e de gongo</p> <p>Tans de infância tans de Joal, e estes de Djilôr em Setembro Noites de Ermenonville no Outono – O tempo estava muito bonito muito agradável. Flores serenas de teus cabelos, pétalas muito brancas de tua boca Sobretudo os mansos sobre a neomênia, até a meia noite de sangue. Liberta-me da noite de meu sangue, porque espreita o silêncio das florestas.</p> <p>Minha amante ao meu lado, cujo o óleo faz dócil minhas mãos minha alma Minha força se erige no abandono, minha honra na submissão E minha ciência no instinto de teu ritmo. Amarre seu impulso o corifeu Na proa de seu sexo, como o orgulhoso caçador de lamantins.</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p><i>Rythmez clochettes rythmez langues rythmez rames la danse du Maître des rames.</i></p> <p><i>Ah ! elle est digne, sa pirogue, des chœurs triomphants de Fadyoutt</i></p> <p><i>Et je clame deux fois deux mains de tam-tams, quarante vierges à chanter ses gestes.</i></p> <p><i>Rythmez la flèche rutilante, la griffe à midi du Soleil</i></p> <p><i>Rythmez, crécelles des cauris, les bruissements des Grandes Eaux</i></p> <p><i>Et la mort sur la crête de l'exultation, à l'appel irrécusable du gouffre.</i></p> <p><i>Mais la pirogue renaîtra par les nénuphars de l'écume</i></p> <p><i>Surnagera la douceur des bambous au matin transparent du monde.</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 105-107)</p> | <p>Rítme sinos ritme línguas ritme remos a dança do Mestre dos remos.</p> <p>Ah! ele é digno, seu barco, os coros triunfantes de Fadyoutt</p> <p>E eu clamo duas vezes duas mãos de tantãs, quarenta virgens a cantar seus gestos.</p> <p>Rítme a flecha brilhando, a garra ao meio dia do Sol</p> <p>Rítme, chocalhos de cauri, os sussurros das Grandes Águas</p> <p>E a morte sobre a crista da exaltação, ao chamado irrecusável do abismo.</p> <p>Mais o barco renascerá pelos nenúfares de espuma</p> <p>Flutuará a doçura dos bambus na manhã transparente do mundo.</p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 105-10, tradução nossa)</p> |
|--|---|

O texto foi publicado, pela primeira vez, na revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*, n. 04, 1948). Refere-se ao mítico rio da África negra, o Nilo no Egito. O feminino presente na metáfora “Pois tu és mulher...”, agrega-se à fecundidade e sensualidade. As memórias da cidade natal, dos costumes locais, da savana africana são motivos inspiradores na composição. De acordo com as palavras de Bosi (2010, p. 19-20):

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentativa começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele. Pode-se falar em deformação ou em obscurecimento da imagem pela ação do tempo.

Entendemos que a memória apreendida está atrelada às relações fundamentais que o escritor teve, por exemplo, na infância, em suas origens. Elas podem ser confirmadas nos versos que demonstram dimensões espaciais, recortes temporais, figuras ilustres reais ou que compõem o imaginário cultural senegalense, de forma a constituir um apanhado de informações de um lócus para a composição lírica. Essa junção propõe um objeto estético animado, que se baseia na presença (constituída a partir da memória) e na ausência (abandono de formas).

Senghor apresenta-se resultante de uma época capital para a expansão de valores que colocam em evidência, no corpus literário, a liberdade intelectual e seus locais de origem. Oriundo de uma etnia minoritária do Senegal, ele conservou o culto animista, designação cultural nas sociedades secretas. Esse culto foi amplamente divulgado na cultura africana por meio da literatura oral, do conto, da epopeia e do mito. O poeta resguardava crenças próprias, fundamentadas sob o respeito aos ancestrais e o lugar mantido entre os vivos e os mortos “Tudo no meu universo intelectual, moral, religioso era animista e isso tinha me marcado profundamente. É por isso que nos meus poemas, eu falava às vezes do Reino da Infância”¹⁰² (VURM, 2014, p.53, tradução nossa, grifo do autor).

A lírica se enriquece ao se desvelar nas formas criadas pelo imaginário, que é ao mesmo tempo, duplo (social-histórico e psíquico) e irresolvível. É finalmente a capacidade elementar de evocar uma imagem, a faculdade originária de afirmar ou se dar, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não existe. O imaginário tanto psíquico, quanto social depende de qualquer que seja o esforço de racionalidade: ou seja, “o resíduo inexplicável permanece um magma, dinamizado por um fluxo incessante de representações, concebidas como expressões de uma imaginação radical e não como reflexo ou cópia de algo” (BARBIER, 1994, p. 20).

Para além desta capacidade de evocação, o elemento chave reside na força psíquica liberada dos entraves das urgências perceptivas e de toda referência forçada a uma realidade exterior por intermédio da imagem. Podemos observar no poema “Congo” que a imagem se projeta, por meio dos elementos que mesclam questões individuais do escritor enquanto sujeito perceptivo de seu tempo. Ao leitor cabe ser a oposição que ele cria subjetivamente, ao descobrir o poema, seja de forma consciente ou inconsciente. Isso quer dizer que os sinais, o real e o imaginário, não estão ainda reconciliados, eles estão visíveis. Esta reconciliação é

¹⁰² No original: “*Tout mon univers intellectuel, moral, religieux était animiste, et cela m’a profondément marqué. C’est pourquoi dans mes poèmes, je parle souvent du Royaume d’Enfance.*”

apenas, conforme Barbier, uma **esperança poética**, o encontro entre a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável que deixam de ser percebidos contraditoriamente.

A poesia e a natureza se complementam. Entendemos a natureza viva, considerando Barbier (1994) na concepção de que não há como organizá-lo, separando-o, como se ele fosse um coeficiente regular, um resultado. Pelo contrário, poética e imaginário se constituem de elementos individuais, históricos, sociais. Por isso, Senghor têm em si essa capacidade, que o instinto provoca. Alfredo Bosi ao discorrer sobre o caráter concreto da palavra poética anotou que, primeiro, é preciso compreender que ela não se identifica, necessariamente, com o caráter icônico, mais imediato das artes visuais. O concreto do poema cresce nas fibras espessas da palavra, para Bosi (2010, p. 134) trata-se de:

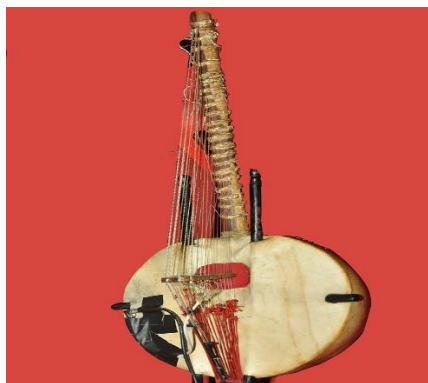
Um código sonoro e temporal; logo, um código de signos cujos referentes não transparecem, de pronto, à visão. Para compensar esse intervalo, próprio de toda atividade verbal, o poema se faz fortemente motivado na sua estrutura fonética, na sintaxe e no jogo das figuras semânticas.

Acrescentamos que, além da fonética, as imagens são caracteres étnicos, que mencionam, por vezes, o uso de uma língua local ou especificidades da cultura africana. No título, tem-se o topônimo: Congo¹⁰³. Após a linha do título, encontra-se a indicação que o poema tem acompanhamento musical de instrumentos de percussão. No verso, a palavra *guimm* refere-se à dicção que deve ser dada, pois, a poesia oral é normalmente ligada à canção. No enunciado “canto para três kôras e um balafon”, tratam-se de dois instrumentos comuns aos países africanos. Em *Etiópicos* esses instrumentos são mencionados a cada texto, ou mesmo, os estilos musicais (*jazz*, *blues*), sendo o primeiro mais frequente.

Assim, na aspiração de encontrar uma palavra em português, que pudesse corresponder ao objeto musical, encontramos as seguintes imagens. A primeira é a kora, a qual, pode-se ver abaixo:

Imagem 01: Kora.

¹⁰³ O lugar já teve várias designações, entre elas, destacam-se, a república, anteriormente chamada de Congo-Brazzaville, e antes Congo Médio, na época em que o território fazia parte do Congo francês. O nome de República do Congo surgiu entre os anos de 1960 a 1965. O território, foi então, República Popular do Congo de 1969 a 1992. Em seguida, República democrática do Congo, também chamada Congo-Kinshasa ou Congo-Léopoldville antes 1966, anteriormente, Estado Independente do Congo (1877-1908), Congo Belga (1908-1960), República do Congo (1960-1966) et Zaire (1971-1997).



1 fotografia, 2012. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Kora#/media/File:Kora_DSC_0355.JPG. Acesso em: 28 set. 2018.

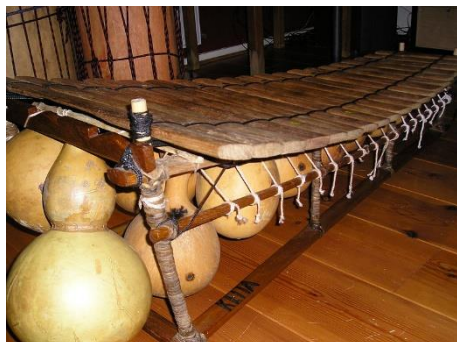
Esse é um instrumento de cordas comum na África do Oeste. É uma harpa usada no Senegal, Mali, Mauritânia, Gambia e conhecida entre outros lugares do continente. A narrativa sobre a primeira kora conta que ela pertencia a uma mulher muito inteligente, conhecida como “mulher gênio”. Ela vivia nas grutas de Missirikoro, no Mali e se emocionava com os sons que saíam deste instrumento. Certo dia um líder de guerra chamado Tiramakhan Traore decidiu pegar a kora para si. A mulher, com o auxílio de seus companheiros que eram caçadores, recuperou-o. Eles se chamavam Waly Kelendjan e Djelimaly Oulé Diabaté. O último transmitiu o instrumento ao seu filho, chamado Kamba e assim, ele foi passado de pai para filho, até chegar às mãos de Tilimaghan Diabaté que o trouxe para o Mali.

Ao traduzir o nome para a língua portuguesa do Brasil, algumas decisões precisaram ser tomadas. Por exemplo, no primeiro vocábulo *kôras*, não houve nenhuma adaptação, em relação ao sentido, pois, a palavra existe na língua portuguesa. Apenas, o acento foi retirado, mas, a pronúncia permaneceu a mesma, por se tratar de um paroxítono. Este vocábulo pode receber vários nomes no continente africano, logo, nesta região a palavra “kôra” pode ser escrita com ou sem o acento circunflexo. No Brasil, o substantivo pode ser grafado tanto com a letra “k”, quanto com a letra “c”, cora. Optamos pela primeira proposição, para dessa forma, manter a semelhança entre as grafias.

A segunda imagem, refere-se a um balafon. Esse instrumento também pode receber o nome de balafo, bala, balafone, balafong, balani, gyil e balangi, dependendo da região. A nomenclatura muda, mas, trata-se do mesmo objeto musical. Importa destacar que a parte musical de *Etiópicos* não se constitui somente nos versos, a percussão também integra-se no plano de expressão poética. Se declamados, os poemas são exaltantes e foram escritos para

serem acompanhados por tais instrumentos. O Congo é a esfera de criação, na qual, se vê o espaço, a vegetação, os animais e as marcas da região impressas nesses versos.

Imagem 02: Balafon.



1 fotografia, 2005. Disponível em: <https://www.meloteca.com/instrument-bala.html>. Acesso em: 30 set. 2018.

O balafon é um instrumento de percussão, idiofone melódico, originário da África Ocidental. Ele se parece ao xilofone pentatônico ou heptatônico. Possui, geralmente, de dezesseis a vinte sete notas produzidas por teclados feitos em madeira, os quais, são tocados com bastões. O som é ampliado através de cabaças organizadas abaixo. Em malinke, o nome deriva dos termos *bala*, que significa instrumento e *fon* que significa som e é conhecido desde o século XVI. As formas são variantes nas regiões africanas, alguns são sofisticados, outros mais simples. Em língua portuguesa e inglesa, ele é escrito quase da mesma forma, apenas, é retirada a consoante ao final, a letra “g”. Uma vez que não é pronunciado, entendemos que suprimindo a consoante final em *balafong*, manteríamos a homofonia.

Explicados os termos, voltemos ao poema. São quatro estrofes diversificadas na estrutura e os versos não seguem uma ordenação clássica, característica comum nos poemas modernistas. Eles são versos livres e brancos e a composição sonora acentua a tônica grave. O poema faz da ausência dos sinais de pontuação, um recurso poético que atinge diretamente o leitor, pois cabe a ele atribuir as pausas, individualmente.

No primeiro verso, observamos o tom de exaltação definido pelo emprego da exclamativa “Oho! Congo oho!”. A primeira estrofe, mostra-se como um canto, a imposição do ritmo é dada na voz lírica, expressão de um grito que exalta. Para essa sucessão de tempos fortes ou fracos no texto, consideramos o “ritmo que tem por base o princípio da alternância,

devendo-se entender os ritmos biológicos, cósmicos, musicais, do trabalho e da linguagem como realizações particulares desse princípio” (MELLO, 2002, p. 125).

Nos versos, encontramos ainda: “sobre as águas sobre os rios sobre toda memória”, em uma construção sem pontuação, o cenário aquático é explorado. A presença cultural se dá na voz de kôras Koyaté¹⁰⁴, o anúncio que tinta do escriba está sem memória. De forma composta a música integra, este verso, na voz indicada; que representa as muitas vozes musicais, do Senegal. A memória aparece pela primeira vez, como substantivo, compondo o verso que apresenta metonímia em “a tinta do escriba está sem memória”. Brunel (2007, p. 281, tradução nossa) comentou sobre:

A tinta do escriba está sem memória, porque seu estilo (antes de qualquer pena) é apenas um instrumento. A verdadeira memória ela é, como *Mnemosine*, a figura da mitologia grega que a representa, colocada de maneira inefável/ no próprio pulso do Ser. Senghor conhece essa evocação admirável da mãe das Musas por Claudel. Mas é a África que é o tema do poema, é o rio Congo, é essa artéria do continente negro cuja pulsação deve ser ouvida.¹⁰⁵

A tinta substitui a palavra “poeta” definindo o momento em que autor está sem escrita, talvez, por isso, ele está sem memória. Poderia também ser a união do poeta com seu instrumento de trabalho, pois, a caneta sozinha nada faz por se tratar de um objeto inanimado, sem memória. O poeta, o que detém o saber e a memória, vale-se da caneta para perpetuar sua memória – e a de seu povo e sua cultura –, do começo ao fim do poema vão se armando as formas das oralidades/musicalidades alusivas à tradição oral.

Na estrofe seguinte, tem-se uma longa descrição temática que expressa a natureza. A exaltação ao país permanece com a exclamação, na expressão “Oho! Congo” que se repete no início da segunda estrofe. O ritmo da invocação primeira é “ao mesmo tempo o do grito dos remadores e o de um encantamento do rio”¹⁰⁶ (BRUNEL, 2007, p. 281, tradução nossa). A seguir, podemos ler a descrição sobre a fauna, no trecho “adormecido na tua cama de florestas/ rainha sobre a África dominada/ Que os falos de montes têm alto teu pavilhão”. Nos quais, importa destacar a escolha feita para a tradução da palavra *pavillon*. Este vocábulo

¹⁰⁴ “Grupo considerado de tocadores de kora, um dos dois instrumentos previstos para acompanhar a declamação do poema” (BRUNEL, 2007, p.282, tradução nossa). No original: “*groupe réputé de joueurs de kôra, l’un des deux instruments prévus pour accompagner la déclamation du poème.*”

¹⁰⁵ No original: “*L’encre du scribe est sans mémoire, car son style (avant toute plume) n’est qu’un instrument. La vraie mémoire elle est, comme Mnemosyne, la figure de la mythologie grecque qui la représente, posée d’une manière ineffable/ sur le pouls même de l’Être. Senghor connaît cette évocation admirable de la mère des Muses par Claudel. Mais c’est l’Afrique qui est le sujet du poème, c’est le fleuve Congo, c’est cette artère du continent noir dont il faut faire entendre le pouls.*”

¹⁰⁶ No original: “*à la fois celui du cri des rameurs et celui d’une incantation du fleuve*”

pode significar sequencialmente casa, lugar separado, bandeira ou pavilhão. Optamos pelo último, pois *pavillon* dentre os sentidos destacados tem semanticamente como hiperônimo, o sentido de tenda, casa, construção pequena ou parte externa. Ou seja, na maior parte das designações expressa lugar. Por esse motivo, optamos pelo sentido designativo de espaço, próprio de pavilhão.

Assim, reiteramos que em nossa concepção nenhuma tradução pode ser absoluta. O tradutor literário precisa relativizar, por meio da recriação e os sentidos devem ser analisados: “para traduzir poemas, o tradutor deve produzir um texto regular. Cabe ao tradutor, dentro do limite do idioma com que trabalha, e de suas limitações pessoais, produzir na língua meta um texto que seja tão próximo do texto fonte” (BRITTO, 2012, p. 55). No caso da tradução para a língua portuguesa da palavra *pavillon*, consideramos ainda a forma para que ela ficasse estruturalmente parecida com o verso em língua francesa.

As palavras que designam a condição do feminino estão presentes nesta estrofe, nos versos “Pois, tu és a mulher para minha cabeça minha língua/ porque tu és mulher pelo meu ventre/ Mãe de todas as coisas que tem narinas, dos crocodilos/ dos hipopótamos [...]”. Os substantivos mulher, mãe, amante e preciosa ozugu, reforçam o uso dos termos do léxico maternal ou próprios do feminino. Há neste sentido, uma sequência de termos relativos à nação, quanto sujeito de composição vinculado ao feminino, pois a África é apresentada como ponto fulcral que emana os sentidos da fertilidade da terra e da condição humana de reprodução.

A segunda parte da segunda estrofe não é separada por parágrafos, mas podemos identificá-la, sendo a segunda, pois a distribuição da temática e da continuidade dos verbos e nomes designam um vocativo, claramente ilustrado no verso: “Tu calma Deusa de sorriso largo no impulso vertiginoso de teu sangue/ Ô tu Pura de tua linhagem”. Observamos que *impaludée*, é adjetivo criado a partir de *impaludisme*, doença que no Brasil, chama-se malária. Em português, termo parecido é amarelada e impaludismo. Contudo, o sentido empregado muda na língua francesa, pois, além desses, há também “pura de qualquer sujeira”¹⁰⁷, imundície ou contaminação (BRUNEL, 2007, p. 283, tradução nossa). Na tradução, consideramos pura, um dos sentidos dados pela língua fonte, no contexto que foi traduzido.

O instrumento de percussão em “Tantã tu tu tantã”, a oralização dá ênfase à nasalização dos sons. Notamos que a palavra está grafada em letra maiúscula, como um nome próprio, ou seja, designando um sujeito. Na sequência, a imagem que segue é figurativa, dada

¹⁰⁷ No original: “*pure de toute souillure*”.

pelos movimentos em “saltos de pantera” e a “estratégia das formigas”. Um potopoto significa, também o som de gotas caídas ou passos no chão. Outra possibilidade é que o termo propõe um comparativo entre os insetos (formigas) e a população residente em um bairro popular, dos mais antigos de Brazzaville, o Potopoto, que existe no Congo. Este bairro reúne pessoas de origens étnicas diversas. Elas moram em um espaço de casas populares, para africanos que vieram à Brazzaville, devido ao êxodo rural.

A natureza está presente, desta vez no pântano, no chão esponjoso. O “Homem-branco” recorre a um sujeito de condição diferente, exterior àquela apresentada pelas massas populares, metaforicamente ilustrada pelas formigas que marcham uniformes, em grupo. Há um suplício no verso “liberta-me da noite sem alegria, e observe o silêncio das florestas”. O verbo observar foi traduzido no sentido de espreitar, pois, a palavra *guetter* tem sentido de espiar, esperar alguém ou algo de passagem, espionar. Assim, a palavra foi traduzida, na forma conveniente, “observar”.

Na parte seguinte, a composição é metafórica, transcendente. Expressões de distância, menção ao léxico terrestres e aquático, a luminosidade, recriam um Congo místico. Naturalmente composto pela exuberância, os elementos visuais são inscritos a partir da memória do autor, que em vários trechos, recorre à infância e outros lugares. Essa assertiva pode ser confirmada em “Tans¹⁰⁸ de infância tans de Joal/ e estes de Djilôr em setembro/ Noites de *Ermenonville* no Outono – O tempo estava muito bonito e agradável”. Joal e Djilôr são locais, nos quais, o escritor viveu parte de sua infância. *Ermenonville* e *Fadyoutt* são lugares que existem na memória e derivam das vivências pessoais. Emina (2002, p. 01, tradução nossa, grifo da autora) já havia pontuado esta questão:

Os textos poéticos de Léopold Sédar Senghor levam o leitor para o meio de um país. Através da crítica literária, da geografia humanista e de uma tomada de dados históricos pertinentes, vamos explorar a relação entre o *genius loci* e o sentimento do país assim como é pintada em sua escrita, pela análise de algumas peças poéticas. Através dos marcos metafóricos da paisagem sonora, corporal, olfativa e os da paisagem simbólica, o poeta traça uma cartografia literária, apoiando-se visivelmente sobre uma paisagem interior, sendo capaz de fazer o porta-voz da História Nacional, para alcançar os elementos constitutivos, essenciais, profundamente ativos.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Tann* significa terra plana, que cobre o mar ou o braço do mar na época das grandes marés.

¹⁰⁹ No original: “*Les textes poétiques de Léopold Sédar Senghor emmènent le lecteur au milieu d’un pays. Par les moyens de la critique littéraire, de la géographie humaniste, et d’une prise en charge des données historiques pertinentes, nous allons explorer la relation entre le genius loci et le sentiment du pays ainsi qu’elle est peinte dans son écriture, par l’analyse de quelques pièces poétiques. A travers les repères métaphoriques du paysage sonore, corporel, olfactif et ceux du paysage symbolique, le poète trace une cartographie littéraire, en s’appuyant visiblement sur un paysage intérieur, tout en étant capable de se faire le porte-parole de l’Histoire nationale, pour atteindre les éléments constitutifs, essentiels, profondément actifs.*”

O meio de um país, o território desconhecido, é desvelado. Há certa proximidade entre a realidade e a expressão lírica, pois o autor se vale de elementos que existem no Senegal, na África para transmitir ao leitor a espacialidade subjetiva. O *genius loci* ou “espírito do lugar” é interno e relativo ao sentimento do país. Bosi escreveu que “toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som” (BOSI, 2010, p. 31, grifo nosso). Partindo dessa premissa, concluímos que a diferença entre o que é o código verbal, parece mover-se. O que Bosi chamou de aparência-parecença. É algo construído e a semelhança de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.

Aspectos femininos estão presentes em duas faces: primeiramente, podemos ver nas construções sobre o rio Congo que é comparado à uma grande mulher, rainha, que lidera a África dominada. É “uma deusa calma” exaltada pelo lirismo interior do poeta que se vê filho dessa mãe, mulher fértil e forte. A outra face é substantiva é a palavra Saô; que designa uma etnia do Chade (*Tchad*), na qual, as mulheres são celebradas pela sua beleza e exuberância. Optamos em não traduzir Saô, pois, nos dois idiomas podem ser lidos da maneira como são escritos. Outros termos colocam em evidência o feminino: neomênia representa a noite da lua nova e clareira. Em “Mulher preciosa ozugu¹¹⁰, corpo de óleo imputrescível na pele de noite diamantina” vimos uma imagem dos *Cânticos dos cânticos* “onde desde o princípio, o símbolo do óleo está presente quando a Bem-amada diz **teu nome é um óleo que derrama**. A audácia, como no Cântico é de associar um símbolo do espírito ao corpo”¹¹¹ (BRUNEL, 2007, p. 282, tradução nossa, grifo do autor).

A nosso ver, a criação de imagens na poética moderna está de acordo com Friedrich (1978, p. 17) ao afirmar que:

A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo entre o belo e o feio, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar, - é esta última que domina na poesia moderna, e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua.

¹¹⁰ A palavra deriva de *Ouzougou* que é uma árvore tropical. *Ouzougou* pode designar, também, madeira de alta qualidade.

¹¹¹ No original: “où dès le début, le symbole de l’huile est présent quand la Bien-aimée dit ‘ton nom est une huile qui s’épanche’. L’audace, comme dans le Cantique est d’associer un symbole de l’esprit au corps.”

A lírica relaciona-se às características étnicas e nelas se inscreve. Sem esquecer suas origens, Senghor inspira-se em Charles Baudelaire e Paul Claudel. E não escondeu a admiração que ele tinha por esse poeta, lembramos que o autor apresentou à Sorbonne, no ano de 1932, o estudo intitulado *O Exotismo em Baudelaire (L'Exotisme chez Baudelaire)*. Além disso, o “Reino da infância”, a memória na infância e a terra natal, também se relaciona ao “verde paraíso da infância” (*verts paradis de l'enfance*) das *Flores do mal (Les fleurs du mal)* de 1857. Nesse sentido é importante destacar que “Para essa poesia negra, ele decidiu queimar todos seus poemas de antes de 1935, onde ele não havia feito, segundo ele, apenas imitar os poetas franceses, e em particular Baudelaire” (BRUNEL, 2006, p.61)¹¹². Essa afirmação se conforma com a analogia feita por Dramé (2004, p.25, grifo nosso), na qual se faz um comparativo entre autores e suas referências:

Senghor e Nelligan, um fala do Senegal, antiga colônia francesa, o outro do Quebec, uma província francófona sob o domínio inglês. **Eles, todos os dois, sofreram a influência de Charles Baudelaire, Paul Claudel, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud.** A música é um dos principais elementos constitutivos de sua poesia, alguns textos são acompanhados de instrumentos: clavicórdio, kora, piano, balafon, violão.¹¹³

Nestes termos, podemos concluir que a influência não somente de Baudelaire, mas também de outros escritores do Romantismo, no âmbito da poesia moderna é verdadeira. A infância é sem dúvida um elemento catalisador de imagens poéticas e que se repete nos poemas. Em Baudelaire, pode-se ler a interpretação na poesia pós-industrialização, as mudanças que começaram com a criação das máquinas e a produção em série do comércio. Baudelaire mostra um caminho e a prosa examina o mundo, assim como Senghor.

¹¹² No original: “*Pour cette poésie noire, il a décidé de brûler tous ses poèmes d'avant 1935, où il n'avait fait, selon lui, qu'imiter les poètes français, et en particulier Baudelaire.*”

¹¹³ No original: “*Senghor et Nelligan, l'un parle du Sénégal, ancienne colonie française, l'autre du Québec, une province francophone sous domination anglaise. Ils ont, tous les deux, subi l'influence de Charles Baudelaire, Paul Claudel, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud. La musique est un des principaux éléments constitutifs de leurs poésies, certains textes sont accompagnés d'instruments : clavecin, kôra, piano, balafong, violon.*”

2.4 KAYA MAGAN, MENSAGENS, HONRA

| LE KAYA-MAGAN | O KAYA-MAGAN |
|--|--|
| <p><i>(guimm pour kôra)</i></p> <p><i>KAYA-MAGAN je suis ! La personne première</i></p> <p><i>Roi de la nuit noire de la nuit d'argent, Roi de la nuit de verre.</i></p> <p><i>Paissez mes antilopes à l'abri des lions, distants au charme de ma voix.</i></p> <p><i>Le ravissement de vous émaillant les plaines du silence !</i></p> <p><i>Vous voici quotidiennes mes fleurs mes étoiles, vous voici à la joie de mon festin.</i></p> <p><i>Donc paissez mes mamelles d'abondance, et je ne mange pas qui suis source de joie</i></p> <p><i>Paissez mes seins forts d'homme, l'herbe de lait qui luit sur ma poitrine.</i></p> <p><i>Que l'on allume chaque soir douze mille étoiles sur la Grand-Place</i></p> <p><i>Que l'on chauffe douze mille écuelles cerclées du serpent de la mer pour mes sujets</i></p> <p><i>Très pieux, pour les faons de mon flanc, les résidentes de ma maison et leurs clients</i></p> <p><i>Les Guélowars des neuf tatas et les villages des brousses barbares</i></p> <p><i>Pour tous ceux-là qui sont entre par les quatre portes sculptées – la marche Solennelle de mes peuples patients !</i></p> | <p><i>(canto para kora)</i></p> <p>KAYA-MAGAN eu sou! A pessoa primeira</p> <p>Rei da noite escura da noite de prata, Rei da noite de vidro.</p> <p>Apascentem meus antílopes ao abrigo dos leões, distantes ao encanto da minha voz.</p> <p>O êxtase de vos desprender-se as planícies do silêncio!</p> <p>Eis que são cotidianas minhas flores minhas estrelas, eis que são a alegria de meu banquete.</p> <p>Então apascente meus mamilos de abundância, e eu não como o que é fonte de alegria</p> <p>Apalpe meus seios fortes de homem, a erva de leite que brilha no meu peito.</p> <p>Que se ilumina cada noite doze mil estrelas sobre a Grande Praça</p> <p>Que se aqueça doze mil espécimes circulares de serpente do mar para meus súditos</p> <p>Muito devoto, para os cervos de meu flanco, os residentes de minha casa e seus clientes</p> <p>Os Guêluares de nove muralhas e as cidades dos arbustos bárbaros</p> <p>Para todos estes que entraram pelas quatro portas esculpidas – o caminho</p> <p>Solenidade dos meus povos pacientes!</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>Leurs pas se perdent dans les sables de l'Histoire.</i></p> <p><i>Pour les blancs du Septentrion, les nègres du Midi d'un bleu si doux.</i></p> <p><i>Et je ne dénombre les rouages du Ponant, et pas les transhumants du Fleuve !</i></p> <p><i>Mangez et dormez enfants de ma sève, et vivez votre vie des grandes profondeurs</i></p> <p><i>Et paix sur vous qui déclinez. Vous respirez par mes narines.</i></p> <p><i>Je dis KAYA-MAGAN je suis ! Roi de la lune, j'unis la nuit et le jour</i></p> <p><i>Je suis Prince du Nord du Sud, du Soleil-levant Prince et du Soleil-couchant</i></p> <p><i>La plaine ouverte à mille ruts, la matrice où se fondent les métaux précieux.</i></p> <p><i>Il en sort l'or rouge et l'Homme rouge – rouge ma dilection à moi</i></p> <p><i>Le Roi de l'or – qui a la splendeur du midi, la douceur féminine de la nuit.</i></p> <p><i>Donc picorez mon front bombé, oiseaux de mes cheveux serpents.</i></p> <p><i>Vous ne vous nourrissez seulement de lait bis, mais picorez la cervelle du Sage Maître de l'hiéroglyphe dans sa tour de verre.</i></p> <p><i>Paissez faons de mon flanc sous ma récade et mon croissant de lune.</i></p> | <p>Seus passos se perdem nas areias da História.</p> <p>Para os brancos do Setentrião, os negros do Meio dia de um azul muito doce.</p> <p>E eu não conto as engrenagens do <i>Ponant</i> e não os transumantes do Rio!</p> <p>Comam e durmam crianças de minha seiva, e vivam a vossa vida nas grandes profundezas.</p> <p>E paz sobre vós que declinas. Respire pelas minhas narinas.</p> <p>Eu digo KAYA-MAGAN eu sou! Rei da lua, eu uno a noite e o dia</p> <p>Eu sou o príncipe do Norte do Sul, do Sol nascente Príncipe e do Sol poente</p> <p>A planície aberta a mil rúpias, a matriz onde se fundem os metais preciosos.</p> <p>Dele sai o ouro vermelho e o Homem vermelho – vermelho minha eloquência em mim</p> <p>O Rei de ouro – que tem o esplendor do meio-dia, a doçura feminina da noite.</p> <p>Então encham a minha cabeça curvada, pássaros de meus cabelos serpentes.</p> <p>Você não se alimenta somente de erva de leite, mas encham o cérebro do Sábio Mestre do hieróglifo na sua torre de vidro.</p> <p>Apascentem cervos do meu flanco sob a minha recaída e meu crescente de lua.</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p><i>Je suis le Buffle qui se rit du Lion, de ses fusils chargés jusqu'à la gueule.</i></p> <p><i>Et il faudra bien qu'il prémunisse dans l'enceinte de ses murailles.</i></p> <p><i>Mon empire est celui des proscrits de César, des grands bannis de la raison ou de l'instinct</i></p> <p><i>Mon empire est celui d'Amour, et j'ai faiblesse pour toi femme</i></p> <p><i>L'Étrangère aux yeux de claireira, aux lèvres de pomme cannelle au sexe de buisson ardent</i></p> <p><i>Car je suis les deux battants de la porte, rythme binaire de l'espace et le troisième temps</i></p> <p><i>Car je suis le mouvement du tam-tam, force de l'Afrique future.</i></p> <p><i>Dormez faons de mon flanc sous mon croissant de lune.</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 107-109)</p> | <p>Sou o Búfalo que se ri do Leão, de seus fuzis carregados até a garganta.</p> <p>E é preciso que se preveja no recinto de suas muralhas.</p> <p>Meu império é este dos proscritos de César, os grandes banidos da razão ou do instinto</p> <p>Meu império é este do Amor, e tenho fraqueza para ti mulher</p> <p>A Estrangeira com olhos de clareira, com lábios de maçã canela no sexo de arbusto ardente</p> <p>Porque eu sou os dois batentes da porta, ritmo binário de espaço e o terceiro tempo</p> <p>Porque eu sou o movimento do tantã, força da África futura.</p> <p>Durmam cervos de meu flanco sob meu crescente de lua.</p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 107-109, tradução nossa)</p> |
|--|--|

“O Kaya-Magan” (*Le Kaya-Magan*) foi publicado, pela primeira vez, na revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*, n. 05, 1948). A exaltação ao passado pré-colonial da África ocidental foi marcada por grandes figuras épicas que compõem o cenário poético. O espaço de criação lírica foi ilustrado pelas personagens histórico-mitológicas, começando pelo título que significa a designação dada ao imperador, em uma antiga dinastia do Mali.

O texto foi inteiramente fundamentado em uma evocação do mais antigo império africano conhecido: o império de Ougadou, inadequadamente nomeado de Gana, pelos viajantes árabes vindos do Norte. O império era constituído pelos povos Soninké¹¹⁴, dentre

¹¹⁴ O povo Soninquês, ou Sarakolé (grupo Mandê) vive no Mali, no Senegal, na Gâmbia e na Mauritânia (África Ocidental). Disponível em: <https://www.hauniversity.org/pt/Soninkes.shtml>. Acesso em: 13 abr. 2019.

esses povos, as tradições citam a Palestina e o Egito antes de chegar a Adrar, na cidade da Argélia que se firmou no entorno de um oásis, no deserto do Saara. A fundação de Ougadou se fez após o mito que conta a aliança com a “Serpente do mar: alusão ao culto da grande serpente **Bida**. Quando o reino de Ougadou foi fundado, era necessário sacrificar todos os anos uma jovem” (BRUNEL, 2007, p. 285, grifo do autor).¹¹⁵

Esse poema é considerado por Gounongbe e Kesteloot (2007) texto evocativo, no qual, figura um personagem que ilustrou os povos, o império e a história. Nele, o príncipe é o centro e o coração. Os Ougadou desapareceram devido sucessivas guerras com outros clãs Soninquês vizinhos, entre eles os Touré e os Kanté de Soumahoro. Além disso, as invasões dos Mouros islamizados e a seca na região afetaram esses povos. No século XII, essa hegemonia foi substituída por Soundiata no Mali.

Senghor considerou o apogeu deste império, a dinastia dos Cissé. O rei tinha o título *Kaya-Magan* que significa “Rei de Ouro” ou “Grande caçador”. Era também chamado de Tounka. Tratava-se de uma sociedade de castas: príncipes, nobres, guerreiros e artesãos. As castas, do Senegal antigo e do Mali, são herdeiras dessa estrutura social vinda, talvez do Egito. Há uma filiação direta entre os Ougadou, Galam e Tekroure e os reinos Wolof. Foi o Mali que deu a estrutura análoga ao Gabou, na qual, os Guêluares fundaram o reino dos Sereres (etnia, a qual, Senghor pertencia). A palavra *guimm* pode indicar “Canto, poema. Palavra que vem do serere *gim*, ‘canto’, poema. É a tradução exata de ôdê/ Ode”¹¹⁶ (BRUNEL, 2007, p. 890, tradução nossa, grifo do autor).

Podemos a partir da contextualização apontar questões remarcáveis, na composição lírica. Entre elas, destacamos o contexto político da vida de Senghor, enquanto líder no Senegal, na condição de presidente por vinte anos. O rei de Ougadou é imaginado e relativizado à figura política do país. Neste texto, há três pontos chave da história africana: Antiguidade, o tempo do império, presente e futuro próximo.

O poema se divide em quatro partes e a voz lírica consta nos termos possessivos. Na primeira, o sonho de visão pastoril é evidente, no qual, percebemos a presença de animais e formas antropomórficas: o rei e a terra. A segunda, apresenta-se a partir da chegada dos Guêluares. A terceira é abordagem sobre o rei-terra, rei-pai, rei-tempo, o ouro e sua representação simbólica. E a última, já no século XX, a leitura sobre a conquista romana, o império de César e a filosofia de René Descartes sobre o corpo e o espírito. A transposição de

¹¹⁵ No original: “*Serpent de la mer : allusion au culte du grand serpent Bida. Quand le royaume du Wagadou fut fondé, il fallait lui sacrifier tous les ans une jeune fille*”

¹¹⁶ No original: “*Chant, poème. Mot qui vient du sérère gim ‘chant’, poème. C’est la traduction exacte de ôdê.*”

fatos reais e fictícios referendam a densidade temática, pois, “Também, para manifestar a dimensão propriamente literária de sua intervenção, o escritor engajado, teve a tendência a recorrer aos poderes da ficção, transpondo, com uma intensidade variável, os fatos que ele pretende reportar”¹¹⁷ (DENIS, 2000, p.15, tradução nossa).

Assim, consideramos que “Não só o símbolo tem um duplo sentido, um concreto, preciso, o outro alusivo e figurado, como também a classificação dos símbolos nos revelava os **regimes** antagônicos sob os quais as imagens vêm ordenar-se” (DURANT, 1993, p. 97, grifo do autor). Por conseguinte, não é apenas o símbolo que é duplo. Nos termos do autor alguns são redutores, **arqueológicos**, outros instauradores, amplificadores e **escatológicos**.

Lamine Diakhaté (1961), ao comparar Senghor e Birago Diop, tratou sobre o mito na poesia popular considerando a oralidade ponto fundamental entre os autores. Para o crítico, o mito é uma fonte criadora da realidade que permite a transposição de elementos. Eles certas vezes fogem das explicações lógicas dos fatos, organizando outra concepção do mundo. Para os negros-africanos a proximidade entre a experimentação humana e a natureza compõem uma espécie de simbiose, repleta de derivados representativos.

Na primeira estrofe ou primeira parte, tem-se a identificação do personagem histórico: o *Kaya-Magan*. O rei, o líder autodeclarado. Esse título foi transferido para quarenta e quatro imperadores de Gana, no oeste da África. Literalmente significa “Mestre de Ouro” (BRUNEL, 2007, p. 914), mas também encontramos a tradução “grande caçador”, mestre da música e do verbo que compreendemos ser o próprio poeta.

A voz lírica evidencia o enunciado declarante que se desenvolve ao longo dos versos. O campo semântico em que se constrói são compostos de imagens plásticas: noite, prata e vidro. A primeira: escura, sombria e misteriosa; a prata, elemento de potência sensorial, metálico, frio e de grande valor e durabilidade. O último; o vidro, transparente, contém a imagem da transposição do olhar, o movimento de ver além da matéria. O antílope é um animal com características de búfalo que na mitologia africana, especialmente na Etiópia, é chamado catópleba. Seu nome tem origem no grego e significa “olhar para baixo”.

Em “Então apascente meus mamilos de abundância”, a palavra destacada tem significado e escrita parecidos no português brasileiro. Na tradução, optamos por manter o sentido, pois, no verso anterior, apreende-se o contexto de alimentação, comida, banquete. Por isso, o uso do imperativo “Não comas” indicando ordem, professa o não fazer, a negação

¹¹⁷ No original: “Aussi, pour manifester la dimension proprement littéraire de son intervention, l'écrivain engagé, a-t-il souvent tendance à recourir aux pouvoirs de la fiction, transposant, avec une intensité variable, les faits qu'il entend rapporter.”

subliminar do gesto relativo ao corpo. A elevação do campo semântico surge a partir da ação de apalpar, pegar, tocar nas palavras: seios; peitos.

Novamente, a noite clareia entre os versos e os elementos cintilantes são nominais: as doze mil estrelas. Não conseguimos, entretanto, encontrar a referência ao espaço *Grand Place* na África apenas o famoso lugar onde se montam os tapetes em Bruxelas, na Bélgica. Os doze mil espécimes de serpentes do mar aludem ao mito sobre o culto das serpentes que existiu em quase todas as civilizações antigas. Essa narrativa ainda persiste na Índia, na África central, na Oceania e no Oriente. Para os chineses, hebreus e árabes este ser está na origem de todo poder mágico: “Na África, a prática de adorar serpentes é, ainda hoje, comum entre muitas tribos, visto que a elas são atribuídos poder mágico, sabedoria e influência energética sobre as gemas e os tesouros. Os seus adoradores acreditam que ela também controla a fertilidade humana” (RIBEIRO, 2017, p. 13).

A escolha feita para *faon* foi cervo, mas o termo pode designar animais, em sentido mais genérico, ou mesmo bezerro, novilho. Nos versos “Os Guêluares de nove muralhas e as cidades de arbustos bárbaros” explicitam o país, em serere, o descendente dos conquistadores mandigues. Nas explicações de Brunel (2007, p. 911, tradução nossa):

Os Guêluares têm por origem uma família nobre originária do Mali e instalada no Gabou. Seguido de um drama ainda misterioso e violento, confrontos internos, ele deixou Élissa e emigrou em direção ao nordeste acompanhados de Sereres nyominka (final do século XIII). Após atravessar o rio Gambia, os príncipes e princesas guêluares fundaram os reinos de países Sereres (dentre eles, o Sine, fundado por Maïssa Waly Dione).¹¹⁸

O reino de Gabu, citado no trecho, é também conhecido por Kaabu, Ngabou ou N’Gabu. Este território foi um reino mandinga que existiu entre os anos de 1537 a 1867, na região da Senegâmbia. Esse lugar, localiza-se atualmente no nordeste da Guiné-Bissau e se prolonga até a Casamansa, no Senegal. A ascensão na região ocorreu devido às origens da antiga província do império do Mali. Após o declínio deste império, Gabu, tornou-se um reino independente. Em “Os Guêluares de nove muralhas e as cidades de arbustos bárbaros”, o termo em destaque, foi a tradução encontrada para *tata*, que é uma palavra de origem mandigue, e designa fortim, *blockhaus* as paredes feitas da argila ou do tijolo “É aplicado,

¹¹⁸ No original : “*Les guelwârs ont pour origine une famille noble originaire du Mali et installée au Gabou. À la suite d’un drame encore mystérieux et violents, affrontements internes, elle quitta Élissa et émigra vers le nord-ouest, accompagnée des Sérères nyominka (fin du XIIIe siècle). Après avoir traversé le fleuve Gambie, les princes et princesses guelwârs fondèrent les royaumes du paus Sérères (dont le Sine, fondé par Maïssa Waly Dione).*”

ainda, às muralhas da terra que cercam as cidades de Sahel” (BRUNEL, 2007, p. 931). Há também uma narrativa africana que pode ser relacionada à *tata*: uma rainha teria tido de um berbere nove filhos, que ela teria colocado dentro de nove *tatas* diferentes. Nesse contexto, pode significar muralha de terra ou casa fortificada, por esse motivo optamos por muralha.

“As quatro portas” significam ainda os quatro pontos cardeais. No verso “E paz sobre vós que declinas. Respire pelas minhas narinas”, optamos em não empregar “você”, mantivemos “vós” para manter a formalidade da escrita, que preserva, certa neutralidade, ao se fazer uso do termo.

A voz lírica expressa, inscreve-se em letras maiúsculas: O KAYA-MAGAN. Novamente, a expressão escrita evidencia a intenção de elevação do tom de voz. A entonação, ou mesmo, a enunciação, neste caso do rei é retomada durante todo o poema. A natureza é representada por um conjunto de imagens que se ligam, do início ao final de um ciclo, ou seja, de um dia: começar/ terminar, dia/noite/lua/, nascer/ morrer.

O príncipe do Norte do Sul, do Sol nascente e do Sol poente estão relacionados à geografia. A planície “aberta a mil rúpias” registra longevidade espacial, leveza das formas naturais e lembra os metais preciosos. O “ouro vermelho” é a mistura entre o ouro e o cobre, que resulta na mistura para a confecção de joias, de vinte e quatro quilates. É um tipo de ouro mais puro, contudo não é tão bom para manipular. O Rei “Ouro” recupera o valor dos metais preciosos. “O homem vermelho” é o mestiço entre o negro africano e o árabe-berbere: “É a simbiose da civilização árabe berbere. O Kaya-Magan quer dizer o Imperador de Gana histórica, comandava os Negros e os Berberes”¹¹⁹ (BRUNEL, 2007, p. 286, tradução nossa).

O mito da Medusa está presente em “Então encham a minha cabeça curvada, pássaros de meus cabelos serpentes”. Além do príncipe guerreiro, a força e a sabedoria integram outro ciclo: nascer e morrer, as origens são relacionadas à lua crescente. Na mitologia grega existem três deusas associadas à Lua: Ártemis associada ao quarto crescente, Selene ligada à lua cheia e Hécate para as fases minguante e nova. Para os romanos, a Lua era associada à Diana, protetora da caça e da noite.

Ficamos com a primeira, Ártemis. A deusa da caça, da lua, da castidade, do parto e dos animais selvagens. É uma das mais veneradas divindades da mitologia grega e na mitologia romana, ela é chamada de Diana. Considerada uma fantástica caçadora, Ártemis era cultuada por aliviar as doenças femininas, proteger as crianças e os jovens. Ela é considerada irmã gêmea de Apolo, filha de Leto e Zeus “Ela permaneceu virgem durante toda a vida, selvagem,

¹¹⁹ No original: “C’est la symbiose de la Civilisation arabo-berbère. Le Kaya-Magan c’est-à-dire l’Empereur du Ghana historique, commandait aux Noirs et aux Berbères.”

e caçava usando o arco, assim como seu irmão. As flechas são mortais e causam muita dor” (GRIMAL, 2005, p. 48). As narrativas ligadas à Ártemis estão vinculadas à caçada e apresentam-na como uma deusa selvagem que luta contra gigantes, altamente vingativa.

Ártemis era honrada em todos os países montanhosos e selvagens na Grécia: na Arcádia, na região de Esparta, na Lacônia, na região de Taigeto e Élide. O seu santuário mais célebre no mundo grego era o de Éfeso, onde Ártemis substituiria a deusa da fecundidade. Os antigos já interpretavam Ártemis como a personificação da Lua que vagueia nas montanhas. O seu irmão Apolo era também visto como a personificação do Sol. Mas, é certo que nem todos os cultos de Ártemis são cultos lunares e que no Panteão humano; a deusa ocupava o lugar da Dama das feras, revelada pelos monumentos religiosos cretenses. Ela assimilou, igualmente, cultos bárbaros, como o de Táurica, caracterizado pela presença humana. Considerava-se, Ártemis a protetora das Amazonas, por ela ser guerreira, caçadora e liberta do jugo do homem. O mito ascendente de Ártemis, no poema de Senghor, está relacionado ao “crescente de lua”.

Outro mito está presente no seguinte verso “Meu império é este dos proscritos de César, os grandes/ banidos da razão ou do instinto”. No Egito onde a monarquia local estava sujeita ao governo romano, Marco Antônio estabeleceu seu poder na cidade de Alexandria e se apaixonou pela rainha egípcia Cleópatra (69-30 a.C.) que era sua amante. Com frequência, Marco Antônio dava presentes generosos a Cleópatra, o que provocou uma série de suspeitas, entre as quais, se questionou se ele pretendia dar a própria Roma, como presente. Quando esses rumores chegaram aos ouvidos de Otaviano, ele ficou enfurecido e declarou guerra à Marco Antônio. Os dois lados se enfrentaram na Batalha de Ácio em 31 a.C. e os exércitos de Marco Antônio e Cleópatra perderam. Por isso, eles decidiram fugir para o Egito, com o que restara de suas tropas e Otaviano em seu encalço. Sentindo que a derrota era iminente, Marco Antônio e Cleópatra, suicidaram-se em 30 a.C.

É feita assim alusão ao amor entre eles em “Meu império é este do Amor, e tenho fraqueza para ti mulher/ A estrangeira com olhos de clareira, com lábios de maçã canela no sexo de arbusto ardente”. A estrangeira e o amor são elementos consoantes indicados na cadência final: “Porque eu sou os dois batentes da porta, ritmo binário/ de espaço e o terceiro tempo/ Porque eu sou o movimento do tantã, força da África futura”. Os versos encaminham um salto para outra época, pois, referem-se à condição política.

O enraizamento na cultura africana é a fonte de criação. A África majestosa: em exaltação ao continente grandioso e as dimensões do cosmos. Para Senghor, o berço da humanidade é a África. Biondi afirmou (1993, p.115, tradução nossa, grifo do autor):

Lugar de nascimento do homem, a África é, por consequência, essa civilização agrária, estabelecida pela raça negroide de Grimaldi (paleolítico superior), país em que parece um senso artístico (estatuetas) anunciando o estilo negro-africano. É então comum que se efetuem as mestiçagens, principalmente com os Cascaoides ribeirinhos do Mediterrâneo. Estes cruzamentos constituem, assim, uma **unidade de civilização continental** fundada sobre o **conhecimento das correspondências simbólicas**, a **primazia da emoção** e a **mitologia da fala**.¹²⁰

Além da escrita rebuscada e informações específicas da história e civilização africana, precisamos buscar questões que precisam ser pensadas além da tradução. Algumas expressões na escrita, são bem curiosas e se no caso fossem traduzidas literalmente, teriam sentido corrompido, estranho. Uma delas é *lait bis*, termo que tem como sinônimo *pain bis* e significa comida saudável ou leite cru.

O Búfalo (*le Buffle*) é o totem sudanês, primeiro mestre do império do Mali, os “olhos de clareira” de cor verde claro. O “crescente de lua” é um ornamento do cabelo de Isis e também dos faraós. O Kaya-Magan, que no comando dos reis, é o símbolo da sabedoria e autoridade guêluares, designa os antigos reis do Sine e do Saloum, a ancestralidade.

Sobre esse exercício de escolha feito durante a tradução no italiano, já havia apontado essa dificuldade com certos termos. Um deles é *personne* que consta no primeiro verso de “Kaya-Magan” (EMINA, 2004, p.14, tradução nossa, grifo da autora):

Não gosto de **ninguém** (termo). Kaya-Magan é nosso Adão- Eva gnóstico, o homem-mulher do Simpósio de Platão, o andrógino hermético: **ninguém** me parece muito baixo e entidade pouco humana; o Humano primordial seria bom, mais a substantivação do adjetivo cria um obstáculo que eu não gosto no início do texto.¹²¹

Em um comparativo à nossa tradução de “Kaya-Magan”, a título de exemplo, os termos que foram escritos com letras maiúsculas foram mantidos, da mesma forma na língua

¹²⁰ No original : “Lieu de naissance de l’homme, l’Afrique est, en conséquence, celui de la civilisation agraire, établie par la race négroïde de Grimaldi (paléolithique supérieur), chez qui apparaît un sens artistique (statuettes) annonçant le style négro-africain. C’est ensuite que s’effectuent des métissages, notamment avec les caucasoïdes riverains de la Méditerranée. Ces croisements constituent alors une ‘unité de civilisation continentale’, fondée sur la ‘connaissance des correspondances symboliques’ la ‘primauté de l’émotion’ et ‘la mythologie de la parole.’”

¹²¹ No original : “Je n’aime pas **persona**. Kaya-Magan est notre Adam-Ève gnostique, l’homme-femme du Symposium de Platon, l’androgyné hermétique : **persona** me semble trop bas et entité trop peu humaine ; l’Humano primordial serait bien, mais la substantivation de l’adjectif crée un obstacle que je n’aime pas au début du texte.”

portuguesa do Brasil. Aquelas que foram escritas em outras línguas, como a palavra *guélowar*¹²² (escrita em serere) apenas perderam o acento.

Os **obstáculos**, para usar as palavras de Emina (2004), foram as condições para perceber as relações rítmicas, construídas por Senghor no texto fonte, que com o uso de vocabulário específico, truncado, algumas vezes, valem-se da ausência de rimas internas, nasais. O caminho que encontramos para melhor compreender este processo, foi ler os poemas em voz alta, sem obliterar o fato que eles foram escritos para serem declamados. Dessa forma, até as escolhas entre os idiomas foram mais perceptíveis, além da necessidade de se fazer a pesquisa histórica e de línguas africanas.

¹²² A palavra designa os que fundaram o reino dos sereres.

| <i>Messages</i> | “Mensagens” |
|--|--|
| <p><i>(guimm pour kôra)</i></p> <p>À CHEIK YABA DIOP, CHEF DE PROVINCE</p> <p><i>Il m'a dépêché un cheval du Fleuve sous l'arbre des palabres mauves.</i></p> <p><i>Dialogue à une lieue d'honneur !</i></p> <p><i>Il m'a dit : « Beleup de Kaymôr ! sa récade crée sa parole avant rigueur.</i></p> <p><i>“Sept athlètes Kaymôr a dépêché, qui ont mon buste et ma couleur, car nous nageons par la mer pacifique.</i></p> <p><i>“Il les a dépêchés sur les pistes ferventes, dans les nuages promesses de verdure</i></p> <p><i>“En saison sèche, tels des acacias.</i></p> <p><i>“Cinquante chevaux seront ton escorte, tapis de haute laine et de mille pas</i></p> <p><i>“Et des jeunes gens à livrée d'espoir. Il te précède vêtu de sa pourpre</i></p> <p><i>“Qui te vêt et son haut bonnet t'éclaire, son épée nue t'ouvre la voie des enthousiasmes.</i></p> <p><i>“La paume des tams les doigts des balafons diront la liese de ses terres.</i></p> <p><i>“Oui tu es Guelwâr de l'esprit, il est Beleup de Kaymôr.</i></p> <p><i>“Politesse du Prince ! Et des présents sont pour t'attendre.</i></p> <p><i>“Politesse du Prince ! Et sa récade est d'or.”</i></p> | <p><i>(canto para kora)</i></p> <p>À CHEIK YABA DIOP, CHEFE DE PROVÍNCIA</p> <p>Ele me enviou um cavalo do Rio embaixo da árvore das de palavras malvas.</p> <p>Diálogo à uma distância de honra!</p> <p>Ele me disse: “Beleup de Kaymor! sua recaída criada sua fala antes rigor.</p> <p>“Sete atletas Kaymor se apressaram, que tem meu busto e minha cor, pois nós nadamos pelo mar pacífico.</p> <p>“Ele os enviou nas pistas fervorosas, nas nuvens promessas de verdura</p> <p>“Em estação seca, como as acácias.</p> <p>“Cinquenta cavalos serão tua escolta, tapetes de rica lã e de mil passos</p> <p>E os jovens trouxeram a esperança. Ele te precede vestido de sua púrpura</p> <p>“Que te veste e seu alto chapéu te ilumina, sua espada te abre o caminho dos entusiasmos.</p> <p>“A palma das tams os dedos os balafons dirão a junção das suas terras.</p> <p>“Sim tu és Guêluar de espírito, ele é Beleup de Kaymor.</p> <p>“Cortesia do Príncipe! E os presentes estão por te esperar.</p> <p>“Cortesia do Príncipe! E sua recaída é de ouro.”</p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>Dyôb ! lui ai-je dit, Beleup de Kaymôr! Je te respire parfum de gommier, et proclame ton nom</i></p> <p><i>Surgi du Royaume d'enfance et des fonds sous-marins des terres ancestrales.</i></p> <p><i>Héraut ! proclame mon char blanc et ses chevaux obscurs.</i></p> <p><i>Des navires-de-terre m'accompagnent aux voiles étendards, les présents d'au-delà les mers.</i></p> <p><i>Grâces à toi pour les fleurs des discours très odorants, pour les hommages des tams des balafons des mains</i></p> <p><i>Grâces à toi pour le vin de palme, la coupe d'amitié de la lèvre à la lèvre</i></p> <p><i>Grâces pour la jeune fille nubile au ventre de douceur n'deïssane ! à la croupe de colline à la poitrine de fruits de rônier.</i></p> <p><i>Et par-dessus toute louange, sa bouche sait tisser des paroles plaisantes.</i></p> <p><i>Ma Dame est dame de haut rang et fière.</i></p> <p><i>Donc compliments à la fille du Grand Dyarâf!</i></p> <p><i>Mais je te dis les présents les plus lourds, lois noires sur fond blanc dans le coffret de bois des Isles</i></p> <p><i>Et les discours exacts rythmés dans les hautes assemblées circulaires ; et ce fut parmi les guêluars de la parole.</i></p> <p><i>Je leur ai imprimé le rythme, je les ai nourris de la moelle du Maître-de-sciences-et-de-langue.</i></p> | <p>Deus! Eu disse, Beleup de Kaymor! eu te respiro perfume de acácia, e proclamo teu nome</p> <p>Surgido do Reino da infância e dos fundos submarinos das terras ancestrais.</p> <p>Arauto! Proclame meu carro branco e seus cavalos obscuros.</p> <p>Os navios-de-terra me acompanham às velas estandartes, os presentes de além-mares.</p> <p>Graça a ti para as flores dos discursos muito odorosos, para as homenagens das tams dos balafons das mãos</p> <p>Graças a ti para o vinho de palma, o cálice de amizade do lábio para o lábio</p> <p>Graças para a jovem núbia de barriga de doçura n'deïssane! na parte de trás da colina no peito de frutos de rondar.</p> <p>E acima de qualquer louvor, sua boca sabe tecer palavras agradáveis.</p> <p>Minha Senhora é senhora de alta patente e orgulhosa.</p> <p>Então, cumprimentos à menina do Grande Dyarafa!</p> <p>Mas eu te digo os presentes os mais pesados, leis negras sobre fundo branco no cofre de madeira de Isles</p> <p>E os discursos exatos ritmados nas altas assembleias circulares; e isso foi entre os guêluars de palavra.</p> <p>Eu imprimi-lhe o ritmo, eu alimentei-os da medula do Mestre-de-ciências-e-de-língua.</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p><i>Telles sont ma réponse et ma récade bicéphale : gueule du Lion et sourire du Sage.</i></p> <p>(SENGHOR,1990, p. 110-111)</p> | <p>Esta é a minha resposta e a minha recaída bicéfala: garganta do Leão e sorriso do Sábio.</p> <p>(SENGHOR,1990, p. 110-111, tradução nossa)</p> |
|--|---|

“Mensagens” (*Messages*) foi publicado, anteriormente à *Etiópicos (Éthiopiques)*, 1956), em *Hóstias Negras (Hostie Noires)*,1948), e posteriormente em *Elegia para George Pompidou, Jean-Marie et Aimé Césaire* (1971, 1979).

O quarto poema inscreve sua temática na região do Senegal, no Saloum e algumas vezes no Egito. O texto evoca o retorno de alguém que vem de Élixa e recita uma longa mensagem, diante do destinatário Cheikh Yaba Diop, amigo de Senghor. A dualidade está presente a partir do título; as mensagens “em um diálogo à um lugar de honra” mantém a distância e o respeito. O mundo antigo se prolonga no presente, trata-se de um diálogo entre *Heraut de Beleup*, que é o senhor de Kaymôr, um homem guêluar. O primeiro é apenas um intermediário que se dirige a uma terceira pessoa. O segundo responde, diretamente, à segunda mesmo sendo a mensagem transmitida indiretamente.

Antes do primeiro verso, já se identifica a dedicatória que de certa forma, prenuncia a intenção política e dirigida. A mensagem é direcionada à Diop, chefe da província do Sine Saloum no sudeste de Dakar, a capital do Senegal. Segundo Brunel (2007, p. 904, tradução nossa, grifo do autor);

Chefe da província de Baol, ele era amigo de Serigne Falilou Mbacké, califa geral do poder da confraria senegalesa dos Mourides. Sem dúvida ele tinha um papel de intermediário entre estes poderosos líderes religiosos e Senghor (quem colocou suas relações com os Mourides na continuidade das mantidas por Blaise Diagne (1872-1934) – **primeiro homem de Estado internacional do Senegal e primeiro africano a sentar-se no Parlamento francês** – com Sérigne Amadou Bamba, fundador da Confraria, e seu filho, Mamadou Moutapha M’Backé. “Mensagens” (*Etiópicos*) é dedicado a ele.¹²³

O “cavalo do Rio” no primeiro verso pode ser uma tradução de “hipopótamo”, mas, o poeta o faz surgir aliado à imagem aquática, grafado maiúsculo; um cavalo esplêndido que se

¹²³ No original: “*Chef de la province du Baol, il était lié d’amitié avec Serigne Falilou Mbacké, khalife général de la puissance confrérie sénégalaise des Mourides. Sans doute joua-t-il un rôle d’intermédiaire entre ces puissant chef religieux et Senghor (qui plaça ses relations avec les Mourides dans la continuité de celles entretenues par Blaise Diagne (1872-1934) – premier homme d’État international du Sénégal et premier Africain à siéger au Parlement français – avec Sérigne Amadou Bamba, fondateur de la Confrérie, et son fils, Mamadou Moutapha M’Backé). Messages (Éthiopiques) lui est dédié.*”

encaminha pelo rio, que provavelmente é o Saloum. A “árvore de palavras” denota o centro da vida comunitária, a transmissão de ensinamento entre pessoas de épocas diferentes. Palavra, neste verso, é adjetivada por malva. Essa é a cor nobre associada ao respeito dado ao envelhecimento, ao passar dos anos, amadurecer. *Beleup*, não foi traduzido, por não ter correspondente. Trata-se de um título de nobreza “no antigo reino do Saloum, beleup era um título que traziam alguns dignitários wolof”¹²⁴ (BRUNEL, 2007, p. 898, tradução nossa). Por isso, mantivemos o termo para referencialidade histórica e geográfica: Kaymor era a pequena cidade, na zona costeira do Senegal, de população serere, além disso (id., p. 914, tradução nossa, grifo do autor):

Província do Saloum foi fundada no século XVI pelo rei do Diolof que, forçado a abdicar, tinha encontrado refúgio no Saloum (o **Rei** Diolof Birame Ndiémé Eler Ndiaye). Seu filho Mbagne Fabor é o ancestral de muitos reis do Saloum e do Sine. O nome de Kaymor permanece ligado à um vilarejo do Rip (departamento de Nioro do Rip, distrito de Medina-Sabak). Senghor teria intitulado *Canções do Farba*¹²⁵ *Kaymor* um compêndio de poemas inacabados (informação de 1978). Enfim, ele assinou esses artigos no jornal “A Condição Humana” (que ele tinha lançado em 1948) sob o pseudônimo de Patrice Maguilen Kaymôr.¹²⁶

Imagens celestes e naturais inspiradas nas paisagens senegalesas, bem como, as lembranças do Reino da infância estão presentes no léxico natural; nuvens, verde e mar. Em “tapetes de rica lã e de mil passos”, optamos por uma tradução diferente da expressão, “*tapis de haute laine et de mille pas*”, pois, a palavra *haute* tem sentido de altura, alta, mas neste caso, lã de alta qualidade poderia também ser: lã de primeira linha ou produção de alto custo. Abandonamos o sentido literal e optamos em alterar o termo, por outro que pudesse compreender o sentido proposto. Assim, decidiu-se por “rica lã”, criativa, magnânima.

Os “sete atletas de Kaymor” contém a força dos homens que atravessaram o mar. Outra cor é inserida: púrpura. A descrição se faz a partir das vestes e acessórios: o chapéu e a espada simbolizam a extensão da força humana. Quanto à tradução “*des tamas*”, optamos

¹²⁴ No original: “*Dans l’ancien royaume du Saloum, beleup était un titre que portaient certains dignitaires wolofs.*”

¹²⁵ Chefe das Forças Armadas.

¹²⁶ No original: “*Province du Saloum fondée au XVIe siècle par un roi du Djoloff qui, contraint d’abdiquer, avait trouvé refuge au Saloum (le Bourba Djoloff Birame Ndiémé Eler Ndiaye). Son fils Mbagne Fabor est l’ancêtre de nombreux rois du Saloum et du Sine. Le nom de Kaymôr reste attaché à un village du Rip (département de Nioro du Rip, arrondissement de Médina-Sabak). Senghor aurait intitulé Chansons du Farba Kaymôr un recueil de poèmes inachevé (information de 1978). Enfin, il signait ses articles dans le journal ‘La Condition Humaine’ (qu’il avait lancé en 1948) sous le pseudonyme de Patrice Maguilen Kaymôr.*”

pelo feminino de *tamo* – *tamas* – que significa tantã pequeno; que acompanha os *griôs* (ou *griotes*) ao fazerem uma canção, elogio ou ode.

Os *Guêluares* são mencionados novamente. O interlocutor e o príncipe estão presentes, pela primeira vez indicados não por travessões (que poderiam indicar o início do discurso direto) e sim por aspas, que iniciam e não fecham até o final do diálogo. Mantivemos a mesma forma impressa de *Éthiopiques. Beleup*, atletas de Kaymor e *Guêluares* iniciam um campo semântico originário do cenário histórico africano, personagens reais, ficcionados em poesia. A primeira referência ao Reino da infância é eloquente e anterior aos ancestrais. No verso “eu te respiro perfume de acácia”, o sublinhado, *gommier*, poderia ser traduzido literalmente por goma, mas, optamos por acácia, planta da qual ela é extraída.

Dyôb é uma variação de Deus em egípcio (MBOCK, 2014). Mas no poema é uma referência à Mbaye Diop, amigo de Senghor desde 1941, o qual ele homenageou no poema “Taga de Mbaye Dyôb”, no livro *Hóstias Negras* (1948). Um arauto anuncia a chegada de um carro branco, os cavalos em si, a velocidade. “Os navios-de-terras” anunciam as graças que repetem os versos livres, uma perífrase para designar carros. *N’deïssane* não foi traduzido, o termo se refere à jovem núbia. No léxico digital¹²⁷ encontramos “*Ndessé*, palavra que vem do wolof e significa nostalgia, melancolia”¹²⁸ (BRUNEL, 2007, p. 921, tradução nossa), acreditamos ser possível que *n’deïssane* seja um derivado. Em wolof contêm os sentidos de: pecaminoso, podendo ser tanto o enternecimento, quanto a admiração.

O “Grande Dyarafa” era um alto dignitário da corte do reino do Sine, Brunel anotou que (2007, p. 910, tradução nossa).

Ele foi escolhido pelo rei sob proposta dos chefes de província (os *sakh-sakh*) e pertenciam a casta dos homens livres (os descendentes dos antigos habitantes do país). Tipo de Primeiro ministro e do ministro da justiça, ele tinha os direitos estendidos em matéria administrativa e judiciária (somente ele poderia condenar a morte).¹²⁹

Em “Mensagens” há uma relação entre fatos do presente e o passado histórico. Nas “leis negras sobre fundo branco”, as leis inscrites em negro, sobre o papel branco, eram leis escrites por negros resguardadas pela história. A oralidade atravessa os versos nos “discursos exatos ritmados nas altas assembleias circulares; e isso foi entre os *guêluares* de palavra”. As

¹²⁷ Disponível em: <http://lastrolabe.free.fr/ethiopiques/pages/lexiq.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

¹²⁸ No original: “*Ndessé*, mot qui vient du wolof que signifie nostalgie, mélancolie.

¹²⁹ No original: “*Il était choisi par le roi sur proposition des chefs de province (les sakh-sakh) et appartenait à la caste des hommes libres (les descendants des anciens habitants du pays). Sorte de Premier ministre et de ministre de la justice, il avait des pouvoirs étendus en matière administrative et judiciaire (lui seul pouvait condamner à mort).*”

marcas da oralidade são mencionadas, no dialogismo, característico dos povos africanos. O mestre da linguagem, expresso em: “Eu imprimi-lhe o ritmo, eu alimentei-os da medula do Mestre-de-ciências-e-de-língua”; o griô é contador de histórias tradicionais. A bicéfala tem dois significados, a coroa dos faraós, do poder e da riqueza, que finaliza em profundidade e leveza com a “garganta do Leão e sorriso do Sábio”.

| TEDDUNGAL | HONRA |
|--|---|
| <p><i>(guimm pour kôra)</i></p> <p><i>Sall ! je proclame ton nom Sall ! du Fouta-Damga au Cap Vert.</i></p> <p><i>Le lac Baidé faisait nos pieds plus frais, et maigres nous marchions par le Pays-haut du Dyêri.</i></p> <p><i>Et soufflaient les passions une tornade fauve aux piquants des gommiers. Où la tendresse du vert au Printemps ?</i></p> <p><i>Yeux et narines rompus par Vent d'Est, nos gorges comme des citernes sonnaient creux à l'appel immense de la poitrine. C'était grande pitié.</i></p> <p><i>Nous marchions par le Dyêri au pas du bœuf-porteur – l'aile du cheval bleu est pour les Maîtres-de-Saint-Louis – mais nos pieds dans la poussière des morts et nos têtes parées de nulle poudre d'or.</i></p> <p><i>Or les Scorpions furent de sable, les caméléons de toutes couleurs. Or les rires des singes secouaient l'arbre des palabres, comme peau de panthère les embûches zébraient la nuit.</i></p> <p><i>Mille embûches des puissants : chaque touffe d'herbes cache un ennemi.</i></p> <p><i>Nous avons ceint nos reins, affermi les remparts de notre cœur, nous avons repoussé lances et roses.</i></p> <p><i>Roses et roses les navettes qui tissaient lèlés et yêlas, exquis les éloges des vierges quand</i></p> | <p><i>(canto para kora)</i></p> <p>Sall! Eu proclamo teu nome Sall! do Fouta-Damga do Cabo Verde.</p> <p>O lago Baidê fazia nossos pés mais frios, e magros nós caminhávamos pelo País-alto do Dyêri.</p> <p>E sopravam as paixões de um tornado feroz com espinhos de borracha. Onde a ternura do verde na Primavera?</p> <p>Olhos e narinas rompidas pelo Vento do Leste, nossas gargantas como as cisternas soam ocas ao apelo imenso do peito. Era grande piedade.</p> <p>Nós caminhávamos pelo Dyêri ao passo do boi-portador – a asa do cavalo azul é para os Mestres-de-São-Luís – mas nossos pés na poeira dos mortos e nossas cabeças enfeitadas de nenhum pó de ouro.</p> <p>Ora os Escorpiões foram de areia, os camaleões de todas cores. Ora os risos dos macacos tremiam a árvore das palavras, como pele de pantera os obstáculos listravam a noite.</p> <p>Mil obstáculos de poderes: cada tufo de ervas esconde um inimigo.</p> <p>Nós cingimos nossos rins, fortalecida as muralhas do nosso coração, nós adiamos lanças e rosas.</p> <p>Rosas e rosas os vaivéns que teciam lèlés e yêlas, requintado os elogios das virgens</p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>la terre est froide à minuit.</i></p> <p><i>Et leur tête était d'or, la lune éclairait le poème à contre-jour.</i></p> <p><i>Belle ô Khasonkée parmi tes égales, ô grande libellule les ailes déployées et lentement virant au flanc de la colline de Bakel.</i></p> <p><i>Jusqu'à ce mouvement soudain qui te brisait le cou, comme une syncope à battre mon cœur.</i></p> <p><i>Ton sourire était doux sous paupières déclives, et grondaient les tam-tams peints de couleurs furieuses.</i></p> <p><i>Ah ! ce cœur de poète, ah ! ce cœur de femme et de lion, quelle douleur à le dompter.</i></p> <p><i>Or nous avons marché tels de blancs initiés.</i></p> <p><i>Pour toute a nourriture le lait clair, et pour toute parole la ruminacion du mot essentiel.</i></p> <p><i>Et lorsque le temps fut venu, je tendi un cou dur gonflé de veines comme une pile formidable.</i></p> <p><i>C'était l'heure de la rosée, le premier chant du coq avait percé la brume, fait retourner les hommes des milices dans leur quatrième sommeil.</i></p> <p><i>Les chiens jeunes n'avaient pas aboyé.</i></p> <p><i>Et contre les portes de bronze je proférai le mot explosif teddungal !</i></p> <p><i>Teddungal ngal du Fouta-Damga au Cap-Vert. Ce fut un grand déchirement des apparences, et les hommes restitués à leur</i></p> | <p>quando a terra está fria à meia noite.</p> <p>E sua cabeça era de ouro, a lua clareava o poema à contraluz.</p> <p>Bela ô Kasonkê entre os iguais, ô grande libélula as asas abertas e lentamente virando para o flanco da colina de Bakel.</p> <p>Até esse movimento súbito que te rompia o pescoço, como uma síncope a bater meu coração.</p> <p>Teu sorriso era suave sobre pálpebras abertas, e rugiam os tantãs pintados de cores furiosas.</p> <p>Ah! este coração de poeta, ah! este coração de mulher e de leão, que dor a domar.</p> <p>Ora nós caminhamos como os brancos iniciados. Para toda a comida o leite claro, e para toda fala a ruminacion da palavra essencial.</p> <p>E quando o tempo chegou, eu estendi um pescoço duro inchado de veias como uma pilha formidável.</p> <p>Estava na hora do orvalho, o primeiro canto do galo tinha perfurado o nevoeiro, fez voltar os homens de milícias ao seu quarto sono.</p> <p>Os cães jovens não ladraram.</p> <p>E contra as portas de bronze eu direi a palavra explosiva honra!</p> <p>A Honra do Fouta-Damga do Cabo verde. Isso foi um grande rasgo das aparências, e os homens restituídos à sua nobreza, as</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p><i>noblesse, les choses à leur vérité.</i> <i>Vert et vert Wâlo et Fouta, pagne fleuri de lacs et de moissons.</i> <i>De longs troupeaux coulaient, ruisseaux de lait dans la vallée.</i> <i>Honneur au Fouta redimé !</i> <i>Honneur au Royaume d'enfance !</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 112-113)</p> | <p>coisas à sua verdade. Verde e verde Walô e Fouta, tanga florida de lagos e de colheitas. De longos rebanhos corriam, riachos de leite no vale. Honra ao Fouta redimido! Honra ao Reino da Infância!</p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 112-113, tradução nossa)</p> |
|--|---|

Com o nome: *Sall*, em tom de saudação, iniciou o poema. Adequadamente empregado, por se tratar de um texto sobre o respeito, celebração ou honra, o próprio título indica em wolof, *Teddungal*. Exaltação que inicia com o eco poderoso da proclamação. Em “Honra”, respeito e dignidade são sentidos incorporados no termo estrangeiro, contudo escolhemos apenas o sentido “honra”. O poema segue a proposta de homenagem aliada à memória. Brunel (2007) assinalou que se trata de um texto político, mas não encontramos confirmação se Senghor teve a intenção de fazer alusão ao outro amigo da política, Boubou Sall, como já sugeriu Papa Gueye Ndiaye.

O primeiro anúncio, confirma-se na exclamativa: o nome *Sall* reforçado na repetição. São várias homenagens feitas ao longo do poema: à montanha, à natureza selvagem, ao rio. A primeira dedicada ao *Fouta-Damga* que é “uma montanha do Senegal, enquanto Cabo verde, sobretudo conhecido pelas ilhas situadas na costa, é a ponta extrema ao Oeste do país, muito perto de Dacar”¹³⁰ (BRUNEL, 2007, p. 290, tradução nossa) e a segunda que resta consagrada pelas marcas da memória, que é o Reino da infância. A mensagem poética é indissociável do contexto político que dialoga com a referência religiosa, a redenção. Assim como em “Mensagens” a voz lírica deriva de uma longa caminhada, evocada em duas estrofes. Elas são marcadas pelo perigo e também, a esperança. O tempo de coragem, evidente no olhar e sentimento de uma mulher se expõe na terceira estrofe. Palavras nobres sobre o ser humano e a verdade das coisas propõem travessia, o caminho metafórico das aparências e se consolida pelo Éden reencontrado.

¹³⁰ No original: “une montagne du Sénégal, alors que le Cap-Vert, surtout connu par les îles situées au large, est la pointe extrême à l’Ouest du pays, assez près de Dakar.”

No processo de tradução, manteve-se o nome do lago Baidê que se localiza no nordeste do país, assim como Dyêri que é uma região de mato seco; “No vale do rio Senegal, zona cultivável que não é atingida pelas cheias”¹³¹ (BRUNEL, 2007, p. 905, tradução nossa). Nestes destacados apenas, alteraram-se os acentos dos topônimos. O “vento do leste” é o conhecido *harmattan*. A “asa do cavalo azul” pode estar associada à Baudelaire, ao poema “Cabeleira” (*La chevelure*, 1861) e os “Mestres-de-São-Luís” são os senhores da cidade que foi a primeira capital do país. Os termos destacados “Rosas e rosas os vaivéns que teciam lelês e yêlas” foram mantidos com a grafia original, tratam-se de canções de amor: o primeiro é “canto de amor peul cantado com alaúde monocórdio, o “molo”, no norte do Senegal”¹³² (id., p. 917, tradução nossa) e o segundo é “um poema de amor cantado no folclore tuculer”¹³³ (id., p. 935, tradução nossa), refere-se à Dinastia do povo Tuculer, fundadora de Takrur (Tekrur, Tecrur), 850 D.C. (LOPES, MACEDO, 2017). Boi, cavalo, escorpião, camaleão e macaco são exemplos da fauna, algumas vezes, personalizados ou não, eles compõem o léxico natural, vivo.

Khasonkéé ou *khassokée* designa a mulher de origem mandinga, povo do alto Senegal, no Mali, também chamado saracolê ou soninquê. A “libélula de asas abertas”, direciona-se para a colina de Bakel no Galam, região bastante conhecida por suas minas de ouro. Em wolof, *galam* pode significar ouro, topônimo da cidade, que fica em frente à Mauritânia, próxima à fronteira do Mali. A batida do coração associada ao tantã; elucida frenesi de sons. O coração do poeta é pareado ao da mulher forte, leão, na batalha para dominação da dor. Em “para toda fala a ruminação da palavra essencial”, o destaque lembra a repetição da primeira das *Cinco Odes* (1955), de Paul Claudel. A “pilha formidável” indica metaforicamente energia, a reserva de força, de carga positiva.

Durante a leitura é possível perceber continuidade, passagem de tempo ou deslocamento da voz lírica que vimos em: “E quando o tempo chegou” e “a hora do orvalho”. Essa passagem, sublinha-se na distorção da imagem, efeito causado pelo orvalho, o nevoeiro. Ao final do poema, a repetição de honra, exclamativamente, enuncia de acordo com Brunel (2007 apud SENGHOR, 1988, p.91-92, tradução nossa, grifo do autor);

Seja o nome *teddungal*, que significa **honra**, cuja raiz é **ted** e o affixo de classe **ngal**. A **honra** com o artigo definido, se traduzirá por **teddungal**

¹³¹ No original: “*Dans la vallée du fleuve Sénégal, zone cultivable qui n'est pas atteinte par les crues.*”

¹³² No original: “*Chant d'amour peul chanté sur luth monocorde, le “molo”, dans le nord du Sénégal.*”

¹³³ No original: “*poème d'amour chanté dans le folklore toucouleur.*”

ngal; E essa honra, com o adjetivo demonstrativo, **ngall teddungal ngal**. O que nos leva aos **acordos expressos por repetições**.¹³⁴

Traduzimos “honra”, considerando o próprio autor no livro *Isso que eu acredito (Ce que je crois*, 1988). A montanha de Fouta-Damga encerra a paisagem caboverdiana. Walô, a região de terras inundáveis, é atravessada pelo rio Senegal que se opõe às montanhas Fouta-Damga e Fouta-Djalong. Brunel (2007, p. 934, tradução nossa) ressaltou que;

Reino histórico dos wolof focado sobre o antigo delta do Senegal (a palavra waalo, por oposição às altas terras secas dyeeri, designa a zona de dispersão e de inundação do rio). Fundada por volta de 1200 segundo alguns historiadores, no século XVI segundo outros, ele desapareceu após ter conquistado por Faidherbe (fevereiro-março de 1855), então governador do Senegal.¹³⁵

Os rebanhos correm na montanha. Esse lugar se torna elemento de homenagem, admiração, também dedicado o Reino da infância. Ao cabo dessa leitura concordamos com a assertiva encontrada na tese “A fenomenologia da fantasia” (*La phénoménologie de la phantasia...*), na qual se lê que; as lembranças, na obra de Senghor, estão **presentificadas**, que extrai do seu passado os arquétipos da África gloriosa imemorial: “[...] o poeta declina, muito claramente, esse projeto de instaurar uma passarela temporal entre o passado e o futuro a fim que justamente o passado reviva, seja lá o quê, diferentemente no futuro” (ARNOLD, 2015, p. 86, tradução nossa).¹³⁶

¹³⁴ No original: “Soit le nom *teddungal*, qui signifie honneur, dont la racine est *ted* et l’affixe de classe *ngal*. L’honneur avec l’article défini, se traduira par *teddungal ngal* ; Et cet honneur, avec l’adjectif démonstratif, *ngall teddungal ngal*. Ce qui nous amène aux accords exprimés par répétitions.”

¹³⁵ No original: “Royaume historique des wolofs axé sur l’ancien delta du Sénégal (le mot *waalo*, par opposition aux hautes terres séchées *dyeeri*, désigne la zone d’épandage et d’inondation du fleuve.) Fondé vers 1200 selon certains historiens, au XVIe selon d’autres, il disparut après avoir été conquis par Faidherbe (février-mars 1855), alors gouverneur du Sénégal.”

¹³⁶ No original: “[...] le poète décline assez clairement ce projet d’instaurer une passerelle temporelle entre le passé et le futur afin que justement et le passé revive, quoi que différemment, dans le futur”.

2. 5 A AUSENTE, NOVA IORQUE, CHAKA

| L'ABSENTE | A AUSENTE |
|---|--|
| <p><i>(guimm pour trois kôras et un balafong)</i></p> <p><i>Jeunes filles aux gorges vertes, plus ne chantez votre Champion et plus ne chantez l'Élancé.</i></p> <p><i>Mais je ne suis pas votre honneur, pas le Lion téméraire, le Lion vert qui rugit l'honneur du Sénégal.</i></p> <p><i>Ma tête n'est pas d'or, elle ne vêt pas de hauts desseins</i></p> <p><i>Sans bracelets pesants sont mes bras que voilà, mes mains si nues !</i></p> <p><i>Je ne suis pas le Conducteur. Jamais tracé sillon ni dogme comme le Fondateur</i></p> <p><i>La ville aux quatre portes, jamais proféré mot à graver sur la pierre.</i></p> <p><i>Je dis bien : je suis le Dyâlli.</i></p> | <p><i>(canto para três koras e um balafon)</i></p> <p>Jovens meninas com gargantas verdes, não cantem mais vosso Campeão e não cantem mais o Esbelto.</p> <p>Mas eu não sou mais vossa honra, não o Leão temerário, o leão verde que ruge a honra do Senegal.</p> <p>Minha cabeça não é de ouro, ela não veste os altos desígnios</p> <p>Sem braceletes pesados são meus braços que aqui estão, minhas mãos tão nuas!</p> <p>Eu não sou o Condutor. Jamais traçado sulco nem dogma como o Fundador</p> <p>A cidade das quatro portas, jamais proferi palavra para gravar na pedra.</p> <p>Eu digo bem: eu sou o <i>Dyâlli</i>.</p> |
| <p><i>II</i></p> <p><i>Jeunes filles aux longs cous de roseaux, je dis chantez l'Absente la Princesse en allée.</i></p> <p><i>Ma gloire n'est pas sur la stèle, ma gloire n'est pas sur la pierre</i></p> <p><i>Ma gloire est de chanter le charme de l'Absente</i></p> <p><i>Ma gloire de charmer le charme de l'Absente, ma gloire</i></p> <p><i>Est de chanter la mousse et l'élyme des sables</i></p> | <p><i>II</i></p> <p>Jovens meninas de longos pescoços de juncos, eu digo cantem a Ausente a Princesa no altar.</p> <p>Minha glória não está na lápide, minha glória não está na pedra</p> <p>Minha glória é de cantar o encanto da Ausente</p> <p>Minha glória de encantar o encanto da Ausente, minha glória</p> <p>É de cantar a espuma e o azevém das areias</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>La poussière des vagues et le ventre des mouettes, la lumière sur les collines</i></p> <p><i>Toutes choses vaines sous le van, toutes choses vaines dans le vent et l'odeur des charniers.</i></p> <p><i>Toutes choses frêles dans la lumière des armes, toutes choses très belles dans la splendeur des armes</i></p> <p><i>Ma gloire est de chanter la beauté de l'Absente.</i></p> | <p>A poeira das ondas e o ventre das gaivotas, a luz sobre as colinas</p> <p>Todas coisas vazias debaixo da carrinha, todas as coisas no vento e o odor dos túmulos.</p> <p>Todas coisas frágeis na luz das armas, todas coisas muito belas no esplendor das armas</p> <p>Minha glória é de cantar a beleza da Ausente.</p> |
| <p>III</p> | <p>III</p> |
| <p><i>Or c'était une nuit d'hiver lorsque dehors mûrit le gel, que les deux corps sont fraternels.</i></p> <p><i>Les sifflets des rapides traversaient mon cœur longuement, de longs déchirements de pointes de diamant.</i></p> <p><i>J'ai réveillé les concubines alentour.</i></p> <p><i>Ah ! ce sommeil sourd qui irrite quand chaque flanc et le dos sont les plaines du crucifié.</i></p> <p><i>La poitrine succombe à de graves énigmes, et je meurs de ne pas mourir et je meurs de vivre le cœur absent.</i></p> <p><i>Elles m'ont parlé de l'Absente doucement</i></p> <p><i>Doucement elles m'ont chanté dans l'ombre le chant de l'Absente, comme on berce le beau bébé de sa chair brune</i></p> <p><i>Mais qu'elle reviendrait la Reine de Saba à l'annonce des flamboyants.</i></p> <p><i>De très loin la Bonne Nouvelle est annoncée</i></p> | <p>Ora era uma noite de inverno quando exterior amadurece o congelamento, que os dois corpos são fraternais.</p> <p>Os assobios dos rápidos atravessavam o meu coração longamente, de longos rasgos de pontas de diamante.</p> <p>Eu acordei as concubinas em volta.</p> <p>Ah! esse sono surdo que irrita quando cada flanco e as costas são as planícies do crucificado.</p> <p>O peito sucumbe a graves enigmas, e eu morro de não morrer e eu morro de viver o coração ausente.</p> <p>Elas me falaram da Ausente calmamente</p> <p>Calmamente elas cantaram na sombra o canto da Ausente, como embalamos o belo bebê de sua carne marrom</p> <p>Mas que ela voltaria a Rainha de Sabá com o anúncio dos flamejantes.</p> <p>De muito longe a Boa Nova anunciada pelas</p> |

| | |
|--|---|
| <p><i>par les collines, sur les pistes ferventes par les chameliers au long cours.</i></p> <p><i>Dites ! qu'elle est longue à mon cœur l'absence de l'Absente.</i></p> <p>IV</p> <p><i>Jeunes filles aux seins debout, chantez la sève annoncez le Printemps.</i></p> <p><i>Une goutte d'eau n'est tombée depuis six mois, pas un mot tendre et pas un bourgeon à sourire.</i></p> <p><i>Rien que l'aigreur de l'Harmattan, comme les dents du trigonocéphale</i></p> <p><i>Au mieux rien qu'un soulèvement de sables, rien qu'un tourbillon de pruine et de pailles et de balles et d'ailes et d'élytres</i></p> <p><i>Des choses mortes sous l'aigre érosion de la raison.</i></p> <p><i>Rien que le Vent d'Est dans nos gorges plus que citernes au désert</i></p> <p><i>Vides. Mais cette rumeur dans nos jambes, ce surgissement de la sève</i></p> <p><i>Qui gonfle les bourgeons à l'aine des jeunes hommes, réveille les huîtres perlières sous les palétuviers...</i></p> <p><i>Écoutez jeunes filles, le chant de la sève qui monte à vos gorges debout.</i></p> <p><i>Vert et vert le Printemps au clair mitan de Mai, d'un vert si tendre hô ! que c'est ravissement.</i></p> <p><i>Ce n'est pas la floraison flave des cassias,</i></p> | <p>colinas, sobre as pistas ferventes para cameleiros de longo curso.</p> <p>Diga! que ela é longa ao meu coração a ausência da Ausente.</p> <p>IV</p> <p>Jovens meninas de seios empinados, cantem a seiva anunciem a Primavera.</p> <p>Uma gota d'água não caiu há seis meses, nenhuma palavra terna e nem um broto a sorrir.</p> <p>Apenas o descontentamento do Harmatã, como os dentes do trigonocéfalo</p> <p>Na melhor das hipóteses apenas uma revolta de areias, apenas um redemoinho de pruína e de palhas e de cascas e de asas e de bainhas</p> <p>Das coisas mortas sob a azeda erosão da razão.</p> <p>Apenas que o Vento do Leste nas nossas gargantas mais do que cisternas no deserto</p> <p>Vazias. Mas esse rumor nas nossas pernas, esse surgimento da seiva</p> <p>Que incha os brotos no nervo dos rapazes, desperta as ostras peroladas debaixo dos manguezais...</p> <p>Escutem jovens meninas, o canto da seiva que sobe pelas suas gargantas empinadas.</p> <p>Verde e verde a Primavera ao claro mitam de Maio, de um verde tão tenro hô! que é êxtase.</p> <p>Esta não é a floração clara das acácias, as</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p><i>les étoiles splendides des cochlospermums</i> <i>Sur le sol de ténèbres, l'intelligence du</i> <i>Soleil ô Circoncis !</i> <i>C'est la tendresse du vert par l'or des</i> <i>savanes, vert et or couleurs de l'Absente</i> <i>C'est la surrection de la sève jusqu'à la</i> <i>nuque debout qui s'émeut</i></p> | <p>estrelas esplêndidas dos <i>cochlospermums</i> Sobre o chão de tenebrosas, a inteligência do Sol ô Mutilado! É a ternura do verde pelo ouro das savanas, verde e ouro cores da Ausente É a ressurreição da seiva até o pescoço empinado que se comove</p> |
| <p>V</p> | <p>V</p> |
| <p><i>Sa venue nous était prédite quand les</i> <i>palabres rougiraient les places des villages,</i> <i>les boutiques des bidonvilles et les ateliers</i> <i>des manufactures.</i> <i>Je sais que les épouses émigrent déjà chez</i> <i>leur mère : les jeunes gens arrachent aux</i> <i>lamarques leur part de l'indivis</i> <i>Les biens publics sont vendus à l'encan, les</i> <i>Grands organisent leurs femmes en pool</i> <i>charbon-acier</i> <i>Des tentes pourpres sont dressées aux</i> <i>carrefours, avec des rues barrées et sens</i> <i>uniques.</i> <i>Luxe et licence !... Sa venue nous était</i> <i>prédite quand se rassembleraient les</i> <i>hirondelles. Voilà</i> <i>Qu'à tire-d'aile elles fuient les chaleurs de</i> <i>nos querelles intestines.</i> <i>Puisque reverdissement nos jambes pour la</i> <i>danse de la moisson</i> <i>Je sais qu'elle viendra la Très Bonne</i> <i>Nouvelle</i> <i>Au solstice de Juin, comme dans l'an de la</i></p> | <p>Sua vinda nos foi prevista quando as palavras rugiam os lugares das aldeias, as lojas os subúrbios e os ateliês das manufaturas. Eu sei que as esposas emigram já para casa materna: os jovens arrancam aos lamarques sua parte do indiviso Os bens públicos vendidos ao leilão, os Grandes organizam suas mulheres em conjunto carvão-aço As tendas roxas são montadas nos cruzamentos, com as ruas bloqueadas e sentidos únicos. Luxo e licença!... Sua vinda nos foi prevista quando se reuniam as andorinhas. Eis então A quem diga elas fogem do calor das nossas querelas internas. Assim que reverem nossas pernas para a dança da colheita Eu sei que ela virá a Tão Boa Nova No solstício de Junho, como no ano da</p> |

| | |
|--|---|
| <p><i>défaire et dans l'an de l'espoir.</i></p> <p><i>La précédent de longs mirages de dromadaires, graves des essences de sa beauté.</i></p> <p><i>La voilà l'Éthiopienne, fauve comme l'or mûr incorruptible comme l'or</i></p> <p><i>Douce d'olive, bleu souriante de son visage fin souriante dans sa prestance</i></p> <p><i>Vêtue de vert et de nuage. Parée du pentagramme.</i></p> | <p>derrota e no ano da esperança.</p> <p>A precedente de longas miragens de dromedários, graves das essências de sua beleza.</p> <p>Eis à Etiopiana, dourada como o ouro madura incorruptível como o ouro</p> <p>Doce de oliva, azul sorridente de seu rosto fino sorridente em sua presença</p> <p>Vestida de verde e de nuvem. Adornada com pentagrama.</p> |
| <p>VI</p> <p><i>Salut de son féal à la Souriante et louange loyale.</i></p> <p><i>Kôriste de sa cour et dément de son charme!... Ma gloire n'est pas sur la stèle</i></p> <p><i>Ni ma voix ne sera sur pierre pétrifiée, mais voix rythmée d'une voix juste.</i></p> <p><i>Qu'elle germe dans la mémoire de l'Ausente qui règne sur mes horizons de verre</i></p> <p><i>Mûrissent dans la vôtre ô jeunes filles, comme la farine futile pour nourrir tout un peuple.</i></p> <p><i>Donc je nommerai les choses futiles qui fleuriront de ma nomination – mais le nom de l'Ausente est ineffable.</i></p> <p><i>Ses mains d'alizés qui guérissent des fièvres</i></p> <p><i>Ses paupières de fourrure et de pétales de laurier-rose</i></p> <p><i>Ses cils ses sourcils secrets et purs comme des hiéroglyphes</i></p> <p><i>Ses cheveux bruissants comme un feu roulant de brosse la nuit.</i></p> | <p>VI</p> <p>Saudação do seu fiel à Sorridente e elogio leal.</p> <p>Corista de sua corte e demente de seu encanto!... Minha glória não está na lápide</p> <p>Nem minha voz estará na pedra petrificada, porém voz ritmada de uma voz justa.</p> <p>Que ela germine na memória da Ausente que reina sobre meus horizontes de vidro</p> <p>Amadureçam em si ô jovens meninas, como a farinha leve para alimentar todo um povo.</p> <p>Então eu nomearei as coisas fúteis que florescerão de minha nomeação – mas o nome da Ausente é inefável.</p> <p>Suas mãos de alísios que curam as febres</p> <p>Suas pálpebras de pele e de pétalas de oleandro</p> <p>Seus cílios suas sobranceiras secretas e puras como os hieróglifos</p> <p>Seus cabelos ardentes como um fogo circulante de pincel a noite</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>Tes yeux ta bouche hâ ! ton secret qui monte à la nuque...</i></p> <p><i>Des choses vaines. Ce n'est pas le savoir qui nourrit ton peuple</i></p> <p><i>Ce sont les mets que tu leur sers par les mains du kôriste et par la voix.</i></p> <p><i>Woï ! donc salut à la Souriante qui donne le souffle à mes narines, qui coup le souffle à mes narines et engorge ma gorge</i></p> <p><i>Salut à la Présente qui me fascine par le regard noir du mamba, tout constellé d'or et de vert</i></p> <p><i>Et je suis colombe-serpent, et sa morsure m'engourdit avec délice.</i></p> | <p>Teus olhos tua boca hâ! teu segredo que sobe ao pescoço...</p> <p>Das coisas vãs. Esse não é o saber que alimenta teu povo</p> <p>Estes são os usos que tu lhe serves pelas mãos do corista e pela voz.</p> <p>Canto! portanto saudação à Sorridente que dá o fôlego às minhas narinas, que sopra nas minhas narinas e engasga minha garganta</p> <p>Saudação à Presente que me fascina pelo olhar negro de mamba, todo constelado de ouro e de verde</p> <p>E eu sou colombo-serpente, e sua mordida me entorpece com prazer</p> |
| <p>VII</p> | <p>VII</p> |
| <p><i>Qu'ils soient néant les distraît aux yeux blancs de perle</i></p> <p><i>Qu'ils soient néant les yeux et les oreilles, la tête qui ne prend racine dans la poitrine, et bien plus bas jusqu'à la racine du ventre.</i></p> <p><i>Car à quoi bon le manche sans la lame et la fleur sans le fruit ?</i></p> <p><i>Mais vous ô jeunes filles, chantez la victoire du Lion dans l'humide soleil de Juin</i></p> <p><i>Je dis chantez le diamant qui naît des cendres de la Mort</i></p> <p><i>Ô chantez la Présente qui nourrit le Poète du lait noir de l'amour.</i></p> <p><i>Vous êtes belles jeunes filles, et vos gorges d'or jeunes feuilles par la voix du Poète.</i></p> | <p>Que eles sejam vazio distrai-os aos olhos brancos de pérola</p> <p>Que eles sejam vazio os olhos e as orelhas, a cabeça que não se enraíza no peito, e bem mais embaixo até a raiz do ventre.</p> <p>Para que serve o cabo sem a lâmina e a flor sem o fruto?</p> <p>Mas vocês ô jovens meninas, cantem a vitória do Leão no úmido sol de Junho</p> <p>Eu digo cantem o diamante que nasce das cinzas da Morte</p> <p>Ô cantem a Presente que alimenta o Poeta do leite negro do amor.</p> <p>Vocês são belas jovens meninas, e suas gargantas de ouro jovens folhas pela voz do Poeta.</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>Les mots s'envolent et se froissent au souffle du Vent d'Est, comme les monuments des hommes sous les bombes soufflantes Mais le poème est lourd de lait et le cœur du Poète brûle un feu sans poussière.</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 114-119)</p> | <p>As palavras voam e enrugam-se ao sopro do Vento do Leste, como os monumentos dos homens sob as bombas soprantes Mas o poema é pesado de leite e o coração do Poeta queima um fogo sem poeira.</p> <p>(SENGHOR, 1990, p.114-119, tradução nossa)</p> |
|--|--|

O poema foi publicado pela primeira vez em “Cadernos do Sul” (*Cahier du Sud*, n. 317, 1953). Composto em sete cantos, ele é uma celebração da Ausente, uma das figuras femininas: “A ausência é algo que não diz o seu nome e o faz corpo com o ser do poeta. É a vacuidade em si, na qual, os limites não são definidos. O poema ‘A Ausente’ prova bem que o poeta se polariza sobre esse tema” (GNALÉGA, 2013, p. 86, tradução nossa).¹³⁷ A ausência, assim como a distância, é também tema “Em Nova Iorque” (*À New York*). Esses itens são presentificados: a linha entre o passado e o presente é tênue; frequente aspecto da poesia moderna. As paisagens urbanas e personalidades africanas são homenageadas.

O processo eleitoral pode ser lido nos versos, especificamente a campanha de 1951, o auge da carreira política de Senghor. Ao se referir às jovens no presente, a voz lírica contém o discurso do estadista e do poeta, o *Dyâli*¹³⁸. Na primeira parte outras funções estão associadas à criação figurativa de faces que, ao longo do texto, consolidam identidades. Esse traço pode ser lido em “o Atleta (o esbelto), o Chefe (representado pelo Leão verde e o emblema da cabeça de ouro), o Condutor (do povo), o fundador (de cidade ou de Estado). Aquele que fala quer evitar todo equívoco: **Eu digo bem; eu sou o Dyâli**”¹³⁹ (BRUNEL, 2007, p. 291, tradução nossa, grifo do autor).

A celebração se apresenta sobre representação misteriosa e polivalente que constitui o título e o poema integralmente; a princesa, a rainha, a etiopiana. A fala do *Dyâli* apresenta a força dos povos africanos inscrita na narrativa e poesia tradicional. A natureza é a ferramenta

¹³⁷ No original: “*L’absence est ce quelque chose qui ne dit pas son nom et le fait corps avec l’être du poète. C’est la vacuité telle qu’en elle-même dont les limites ne sont pas définies. Le poème l’Absente prouve bien que le poète se polarise sur ce thème.*”

¹³⁸ Dyâli: palavra de origem mandingue. É um trovador da África do Oeste, na zona sudano-saheliana. O termo também pode se referir ao contexto musical, o poeta eloquente, lírico.

¹³⁹ No original: “*l’Athlète (l’Élancé), le Chef (représenté par le Lion vert et l’emblème de la tête d’or), le Conducteur (du peuple), le Fondateur (de cité ou d’État). Celui qui parle tient à éviter toute équivoque : Je dis bien ; je suis le Dyâli.*”

de criação que se conduz de maio ao solstício de junho, próximo ao início do verão. Imagem e o símbolo misturam: a poética africana e a ocidental; a mitologia própria dos etiópicos e a esperança na religião católica, a qual, se quer mecanismo de compartilhamento.

Nos versos “Jovens meninas com gargantas verdes”, o “Leão temerário”, o “leão verde” são as primeiras evocações ao Senegal. O “Campeão”, o esbelto, trata-se de um herói celebrado nas festas ginásticas. As noivas compunham cantos ginásticos em homenagem a seus “negros esbeltos”, explica-se: “Entre os Sereres, uma adolescente, para estar realizada, deve se mostrar poetisa de talento cantando seu Negro esbelto”¹⁴⁰ (BRUNEL apud SENGHOR, 1988, p.123, tradução nossa). Os rastros literários que influenciaram o poeta se revelam em “Minha cabeça não é de ouro”, mais especificamente, o teatro de Paul Claudel. A *Cabeça de ouro* (*Tête d’or*, 1890) é a peça de teatro, na qual, o rei ferido em seu leito de morte, ele se dirigiu ao Sol, seu protetor e emblema, chamado leão. Por não usar “os altos desígnios” na cabeça, nem portar braceletes pesados, as mãos apresentam-se nuas. A metáfora do homem político, Condutor do povo, o “dogma como o Fundador” é do Estado, a nação. Diante da cidade das quatro portas, as palavras ditas “eu sou o *Dyâlli*”. Brunel (2007, p. 905, tradução nossa, grifo do autor) contextualiza sobre o destaque:

Senghor coloca em seu **Léxico** uma definição desta palavra por aproximação com a história literária ocidental: **um trovador da África**. Pode parecer surpreendente que ele empreste ao mandingue e negligencie o termo serere usual *kawul* (plural: *gawul*). A sonoridade da palavra mandingue, mas igualmente, o prestígio ligado ao império do Mali explique, provavelmente, essa escolha (e a comparação, cronologicamente justificada, com o trovador.¹⁴¹

Na segunda estrofe, as Jovens meninas de “longos pescoços” cantam para a Ausência e o lugar é o altar. A “Princesa no altar” é a tradução encontrada para a expressão “*en allée*” (BRUNEL apud VERLAINE, 1992, p.151) termo derivado da poética de Paul Verlaine. No contexto usual, poderia ter sido traduzido por: 1) na rua; 2) na entrada ou 3) no início. Optamos, entretanto por “no altar”, considerando as alusões feitas à peça de Claudel, assim como os apontamentos de Brunel. A repetição de “Minha glória” exalta os feitos presentificados, pois a vida, a existência permite que canto e encantar sejam expressões

¹⁴⁰ No original: “chez les Sérères, une jeune fille, pour être accomplie, doit se montrer poétesse de talent en chantant son Noir élané.”

¹⁴¹ No original: “Senghor donne dans son **Lexique** une définition de ce mot par rapprochement avec l’histoire littéraire occidentale : **un troubadour d’Afrique**. Il peut cependant paraître surprenant qu’il emprunte au mandingue et néglige le terme sérère usuel *kawul* (pluriel : *gawul*). La sonorité du mot mandingue mais également le prestige attaché à l’empire du Mali explique vraisemblablement ce choix (et la comparaison, chronologiquement justifiée, avec un troubadour.”

passíveis, notando a elevação que seguirá em repetições que interpelam a natureza, fauna e flora. Desta vez a representação da metáfora maior, a África, está evidente na descrição da praia e seu léxico marítimo de espuma, azevém, areia. *Leymus arenarius* é uma espécie de grama psamófila da família Poaceae, nativa das costas do Atlântico e do norte da Europa. É conhecido como azevém, grama de lyme do mar ou grama de lyme. As ondas, as gaivotas, as colinas e o vento encerram sobre o odor dos túmulos. A luz e o esplendor são sinônimos de beleza, assim como cantar a Ausência. As carrinhas, carroças alentejana e algarvias aludem ao verso de Saint-John Perse “Todas coisas vazias debaixo da carrinha da memória”¹⁴² (BRUNEL, 2007, p. 292, tradução nossa) que é transcrito no poema, quase que integralmente.

Na terceira estrofe, a noite de inverno e o congelamento são sinestésicas, eles indicam o estado de tempo no clima e o tempo incontrolável. A expressão *mûrit de gel* poderia também ser traduzida por maduro, amadurecido, gelo, gel, geada. Possui significado variante, que se compõe assimilando “os assobios” que atravessam o coração. Podemos interpretá-la como um sopro, a insegurança, a dúvida que divide as pontas de diamante que corta, incisivas lâminas. As concubinas são o elemento poético da representação do Reino da infância, uma vez que elas reportam as mulheres que vivem em torno do homem africano tradicional, certamente, as mulheres que cuidaram de Senghor durante a infância no Senegal.

O eco surdo comparado ao flanco e as costas são as planícies do crucificado. Enigmas jogam com o sentido de “morro de não morrer” e “morro de viver”, a hipérbole sobre o coração ausente, repetido por “A Ausente” grafada sempre com maiúsculas. O primeiro enunciado alude ao poema de Paul Éluard de 1924, o qual, foi colocado como epígrafe no início da célebre frase de Santa Teresa de Ávila “Que morro porque não morro” / “Vivo sem viver em mim”¹⁴³ (BRUNEL, 2007, p. 292, tradução nossa). A cor da pele de “carne marrom”, a Rainha de Sabá que consta na narrativa do Antigo Testamento, no Alcorão e na história. Era soberana do antigo Reino de Sabá que provavelmente corresponde aos territórios da Etiópia e do Iémen. A rainha anunciou os flamejantes que poderiam ter sido traduzidos por chamas, porém, optamos pelo primeiro sentido, também para manter a semelhança gráfica. Sem obliterar as explicações dadas por Brunel (id., p.926-927, tradução nossa, grifo do autor);

A lendária rainha de Sabá, **negra e bela**, foi amada de Salomão. Seu reino se estendia sobre uma vasta região que compreendia a atual Etiópia. Haïlé Sélassié I dito o *Négrus* (1892-1975) tinha sido o último descendente de Menelique, o filho que ela teria tido de Salomão (aproximadamente 950 A.C). Salomão, rei de Israel, filho de Davi e de Betsabé (972-932 A.C), seu

¹⁴² No original: “*Toutes choses vaines au van de la mémoire*”.

¹⁴³ No original: “*Que muero porque no muero*” / “*Vivo sin vivir em mí*”.

reino marca o apogeu do poder de Israel. Salomão casou com a filha do faraó, passou a ter aliança com Hirão I de Tiro, dotou-se de uma frota, construiu o Templo, e também um palácio real e praças fortes, deteve um exército com cavalaria e carros, instalou enfim uma administração territorial eficaz. A tradição insiste na sua sabedoria que teria atraído à Jerusalém a rainha de Sabá. São atribuídos à Salomão o “Cânticos dos cânticos”, o “Eclesiástico”, os “Provérbios”, a “Sabedoria” e os “Salmos”.¹⁴⁴

A “Boa Nova” é anunciada pelas colinas, ou seja, vem de outro lugar e os camaleiros de longo curso são os portadores. É essencialmente o evangelho que anuncia a vinda do cristo, que aparecerá, mais adiante com a nomeação de crucificado. Na quarta estrofe, as “jovens meninas de seios empinados” cantam a primavera anunciada. A chuva que cai, seco espaço de seis meses, não deixa nenhum broto nascer. A força e rasgadura do “vento do deserto” (BRUNEL, 2007, p. 911) o Harmatã é comparado aos dentes do trigonocéfalo. A revolta de areias, o redemoinho de pruína, palhas, cascas, asas e bainhas estão mortas, secas forçadas ao vento a “erosão da razão”. O Harmatã invade as gargantas no deserto vazio. Os andarilhos notam o surgimento da seiva que faz nascer os brotos, rapazes, ostras peroladas debaixo dos manguezais.

As “jovens meninas” são convocadas, o canto da seiva sobe pelas “gargantas empinadas”. Verde, a Primavera ao claro “mitam de Maio”, o destaque derivado de mito, o verde tenro é glorificado em meio ao êxtase. As cores são marcadas: verde, amarelo (o claro das flores) as acácias, o brilho das estrelas esplêndidas. O *cochlospermum* é uma planta tropical amarela “loira, como o amarelo (*flavus*, em latim) a floração das acácias e também essa dos *cochlospermum*, tipo de trepadeira”¹⁴⁵ (id., p. 293, tradução nossa). O dourado é reiterado em “a inteligência do Sol”, o corte profundo, o ouro das savanas. O verde é a ternura integrando as cores da Ausência e a metonímia do pescoço (o corpo) que tudo observa, comovido.

Na quinta estrofe espaços são visualizados: aldeias, as lojas, subúrbios e os ateliês das manufaturas são descritos na emigração (das esposas) para casa materna. Os lamarques é um

¹⁴⁴ No original: “*La légendaire reine de Saba, noire et belle, fut aimée de Salomon. Son royaume s’étendait sur une vaste région qui comprenait l’actuelle Éthiopie. Haïlé Sélassié Ier dit le Négrus (1892-1975) aurait été le dernier descendant de Ménélik le fils qu’elle aurait eu de Salomon (vers 950 av. J.-C). Salomon. Roi d’Israël, fils de David et de Bethsabée (972-932 av J.-C), Son règne marque l’apogée de la puissance d’Israël. Salomon épousa en effet la fille du Pharaon, passa alliance avec Hiram Ier de Tyr, se dota d’une flotte, construisit le Temple mais également un palais royal et des places fortes, entretint une armée avec cavalerie et chars, installa enfin une administration territoriale efficace. La tradition insiste sur sa sagesse qui aurait attiré à Jérusalem la reine de Saba. Sont attribué à Salomon le Cantiques des cantiques, l’Ecclésiaste, les Proverbes, la Sagesse et les Psaumes.*”

¹⁴⁵ No original: “*blonde, comme le jaune (flavus en latin) la floraison des cassias, et aussi celle des cochlospermums, sorte de liane rampante.*”

termo não africano; que significa comandantes, a palavra em serere é *lam*. Brunel (2007, p. 925, tradução nossa)

Os bens públicos vendidos ao leilão, os Grandes organizam suas mulheres em conjunto carvão-aço”, a última expressão foi traduzida do *pool charbon-acier* que foi a primeira manifestação da união econômica europeia, no início “expressão forjada pelos economistas europeus nos anos de 1950 para designar uma comunidade de bens de produção e de consumo¹⁴⁶.”

As imagens das tendas roxas, os cruzamentos, ruas bloqueadas evidenciam elementos que associam o contexto político e as andorinhas são delicadas lembranças da terra natal. A chegada da “Tão Boa Nova” se refere ao período de maio ao solstício de junho, momento em que se renova o ano “essa hora que está entre primavera e o verão”¹⁴⁷ (BRUNEL apud CLAUDEL, 1906, p. 329) ou seja, no solstício de junho “ano da derrota e no ano da esperança”. O mamífero da África, o dromedário, demonstra pesados “graves”, encarregado de beleza. A mulher etíope é dourada, madura, incorruptível como o ouro. Traços físicos sobre as mulheres estão descritos em “rosto fino sorridente” e adornada com “pentagrama”, o selo do rei Salomão, a estrela de cinco pontas é um símbolo encantado característico na cultura Peul.

A saudação fiel é dedicada à “Sorridente”, em elogio leal, provavelmente uma das “jovens meninas”. Elas são exaltadas pela marca singular do sorriso e forma física. A palavra corista que significa, em sentido primeiro, pessoa que canta em um coro é também termo específico “Tocador de kora. Neologismo criado por Senghor”¹⁴⁸ (BRUNEL, 2007, p. 915, tradução nossa). A demência significa estar completamente apaixonado por alguém, a loucura. A “glória não está na lápide”, a voz rígida e forte como pedra petrificada é marcada pela kora, a voz justa. Ela brota “na memória da Ausência” e reina sobre horizontes de vidro, frágeis e transparentes no futuro. Jovens meninas, tornam-se maduras, alimentam o povo. A “Ausência é inefável” e as mãos que possuem os ventos alísios, entre os dedos, curam as febres. A febre pode também ser a política, a inflação, aquilo que incomoda o povo, o mal curado. Partes do corpo são relacionadas: pálpebras de pele e de pétalas de oleandro. A espirradeira ou loendro que são plantas demonstram formas de externalizar o incômodo, o que deve ser direcionado para fora do corpo, o que sobra entre as vias aéreas do corpo humano. Ainda no campo visual, os cílios e sobrancelhas são puros comparados aos hieróglifos.

¹⁴⁶ No original: “*Expression forgé par les économistes européens des années 1950 pour désigner une communauté de biens de production et de consommation.*”

¹⁴⁷ No original: “*cette heure qui est entre le printemps et l’été.*”

¹⁴⁸ No original: “*Joueur de kôra. Néologisme crée par Senghor*”

Cabelos ardentes elencam imagens do fogo, circulando para ilustrar a noite. Neste verso a tradução que optamos para *feu* foi a imediata: fogo, mas também poderia ser farol, aquele que ilumina: olhos, boca, o segredo, o mistério cobre o corpo que sobe ao pescoço. Reflexões sobre “coisas vãs” são dispensadas, pois é o tipo de conhecimento que alimenta o povo. O corista, novamente externaliza voz, o canto. A palavra *woi*, em wolof, pode significar surpresa, indignação e admiração. A “Sorridente” dá o fôlego às narinas, soprando, preenchendo e engasgando a garganta. Em “Saudação à Presente”, conclui-se que as jovens meninas são mulheres fascinantes e que possuem o olhar negro de mamba, a serpente africana, das mais conhecidas no mundo. Igualmente à cobra verde, na mesma cor, as jovens meninas se vestem; no verso encontramos “todo constelado de ouro e de verde”. A voz lírica, nomeada colombo-serpente tem na mordida o veneno que entorpece; diferente das mambas que são venenosas e rápidas, ao contrário, ele entorpece “com prazer e lentidão”.

Na última parte o “vazio distrai-os aos olhos brancos de pérola” é o olhar perdido, absorto. Os olhos, as orelhas e a cabeça não se enraízam no peito, e sim na raiz do ventre. Podemos considerar o sexo em si, a relação carnal. O questionamento “Para que serve o cabo sem a lâmina e a flor sem o fruto?” retoma a reflexão sobre as jovens meninas que devem cantar a “vitória do Leão”, África exaltada no úmido sol. O verso lembra o solstício, fenômeno que ocorre duas vezes por ano, em junho e dezembro. As pedras preciosas como o diamante são forjadas “das cinzas da Morte”. O canto para “Presente” que está visível é o alimento do “Poeta do leite negro”, aquele nascido na África. A beleza das jovens meninas é ilustrada pelas suas “gargantas de ouro” que cantam, assim como a voz lírica. A metáfora do voo das palavras anuncia o “Vento do Leste”, o Harmatã, dentre os homens e a paisagem. O poema é o “coração do Poeta” que queima fogo sem poeira.

| À NEW YORK | EM NOVA IORQUE |
|---|---|
| <p><i>(pour un orchestre de jazz : solo de trompette)</i></p> <p><i>New York ! D'abord j'ai été confondu par ta beauté, ces grandes filles d'or aux jambes longues.</i></p> <p><i>Si timide d'abord devant tes yeux de métal bleu, ton sourire de givre</i></p> <p><i>Si timide. Et l'angoisse au fond des rues à gratte-ciel</i></p> <p><i>Levant des yeux de chouette parmi l'éclipse du soleil.</i></p> <p><i>Sulfureuse ta lumière et les fûts livides, dont les têtes foudroient le ciel</i></p> <p><i>Les gratte-ciel qui défient les cyclones sur leurs muscles d'acier et leur peau patinée de pierres.</i></p> <p><i>Mais quinze jours sur les trottoirs chauves de Manhattan</i></p> <p><i>- C'est au bout de la troisième semaine que vous saisit la fièvre en un bond de jaguar</i></p> <p><i>Quinze jours sans un puits ni pâturage, tous les oiseaux de l'air</i></p> <p><i>Tombant soudain et morts sous les hautes cendres des terrasses.</i></p> <p><i>Pas un rire d'enfant en fleur, sa main dans ma main fraîche</i></p> <p><i>Pas un sein maternel, des jambes de nylon.</i></p> <p><i>Des jambes et des seins sans sueur ni odeur.</i></p> <p><i>Pas un mot tendre en l'absence de lèvres, rien que des cœurs artificiels payés en monnaie forte</i></p> | <p><i>(para uma orquestra de jazz: solo de trompeta)</i></p> <p><i>Nova Iorque! Primeiro eu fui confundido pela tua beleza, essas altas jovens de ouro com pernas longas.</i></p> <p><i>Tão tímido primeiro diante teus olhos de metal azul, teu sorriso de geada</i></p> <p><i>Tão tímido. E a angústia no fundo das ruas ao arranha-céu</i></p> <p><i>Nascente dos olhos de coruja entre o eclipse do sol.</i></p> <p><i>Sulfurosa tua luz e os barris lívidos, cuja as cabeças reluzem o céu</i></p> <p><i>Os arranha-céus que desafiam os ciclones sobre seus músculos de aço e sua pele condensada de pedras.</i></p> <p><i>Mas quinze dias sobre as calçadas carecas de Manhattan</i></p> <p><i>- É ao fim da terceira semana que você apreende a febre em um salto de jaguar</i></p> <p><i>Quinze dias sem um poço nem pastagem, todos os pássaros do ar</i></p> <p><i>Caindo de repente e mortos debaixo das altas cinzas dos terraços.</i></p> <p><i>Nem um riso de criança em flor, sua mão na minha mão fresca</i></p> <p><i>Nem um seio materno, as pernas de náilon.</i></p> <p><i>As pernas e os seios sem suor nem odor.</i></p> <p><i>Nenhuma palavra terna na ausência de lábios, nada que os corações artificiais pagos com moeda forte</i></p> |

| | |
|--|---|
| <p><i>Et pas un livre où lire la sagesse. La palette du peintre fleurit des cristaux de corail.</i></p> <p><i>Nuits d'insomnie ô nuits de Manhattan ! si agitée de feux follets, tandis que les klaxons hurlent des heures vides</i></p> <p><i>Et que les eaux obscures charrient des amours hygiéniques, tels des fleuves en crue des cadavres d'enfants.</i></p> | <p>E nenhum livro onde ler a sabedoria. A paleta do pintor floresce dos cristais de coral.</p> <p>Noite de insônia ô noites de Manhattan! tão agitadas de faróis de luz, enquanto que as buzinas gritam as horas vazias</p> <p>E que as águas obscuras carregam os amores higiênicos, como rios em inundação dos cadáveres de crianças.</p> |
| <p>II</p> | <p>II</p> |
| <p><i>Voici le temps des signes et des comptes</i></p> <p><i>New York ! or voici le temps de la manne de l'hysope.</i></p> <p><i>Il n'est que d'écouter les trombones de Dieu, ton cœur battre au rythme du sang de ton sang.</i></p> <p><i>J'ai vu dans Harlem bourdonnant de bruits de couleurs solennelles et d'odeurs flamboyantes</i></p> <p><i>- C'est l'heure du thé chez le livreur-en-produits-pharmaceutiques</i></p> <p><i>J'ai vu se préparer la fête de la Nuit à la fuite du jour. Je proclame la Nuit plus véridique que le jour</i></p> <p><i>C'est l'heure pure où dans les rues, Dieu fait germer la vie d'avant mémoire</i></p> <p><i>Tous les éléments amphibies rayonnants comme des soleils.</i></p> <p><i>Harlem Harlem ! voici ce que j'ai vu</i></p> <p><i>Harlem Harlem ! Une brise verte de blés sourdre des pavés labourés par les pieds nus</i></p> | <p>Eis o tempo dos sinais e das contas</p> <p>Nova Iorque! eis aqui o tempo do maná de um hissopo.</p> <p>É só escutar os trombones de Deus, teu coração bate no ritmo do sangue de teu sangue.</p> <p>Eu vi no Harlem zumbindo ruídos de cores solenes e de odores flamejantes</p> <p>- É a hora do chá no entregador-em-produtos-farmacêuticos</p> <p>Eu vi se preparar a festa da Noite para a fuga do dia. Eu proclamo a Noite mais verídica que o dia</p> <p>É a hora pura onde nas ruas, Deus faz germinar a vida de antes memória</p> <p>Todos os elementos anfíbios radiantes como os sóis.</p> <p>Harlem Harlem! eis que eu vi Harlem Harlem! Uma brisa verde de trigo surdo os pavimentos arados pelos pés nus de</p> |

| | |
|---|---|
| <p><i>de danseurs Dans</i></p> <p><i>Croupes ondes de soie et seins de fers de lance, ballets de nénuphars et de masques fabuleux</i></p> <p><i>Aux pieds des chevaux de police, les mangues de l'amour rouler des maisons basses.</i></p> <p><i>Et j'ai vu le long des trottoirs, des ruisseaux de rhum blanc des ruisseaux de lait noir dans le brouillard bleu de cigares.</i></p> <p><i>J'ai vu le ciel neiger au soir des fleurs de coton et des ailes de séraphins et des panaches de sorciers.</i></p> <p><i>Écoute New York ! ô écoute ta voix mâle de cuivre ta voix vibrante de hautbois, l'angoisse bouchée de tes larmes tomber en gros caillots de sang</i></p> <p><i>Écoute au loin battre ton cœur nocturne, rythme et sang du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam.</i></p> | <p><i>dançarinos Dans</i></p> <p>Cintas de ondas de seda e seios de ferros de lança, balé de nenúfares e de máscaras fabulosas</p> <p>Aos pés dos cavalos de polícia, as mangas do amor rolar das casas baixas.</p> <p>E eu vi o longo das calçadas, os riachos de rum branco os riachos de leite negro no nevoeiro azul de charutos.</p> <p>Eu vi o céu nevar a noite as flores de algodão e as asas de serafins e os panaches de feiticeiros.</p> <p>Escute Nova Iorque! ô escute tua voz masculina de cobre tua voz vibrante de oboé,</p> <p>a angústia mordida de tuas lágrimas cair em grandes coágulos de sangue</p> <p>Escute ao longe bater teu coração noturno, ritmo e sangue do tantã, tantã sangue e tantã.</p> |
| <p><i>III</i></p> <p><i>New York ! je dis New York, laisse affluer le sang noir dans ton sang</i></p> <p><i>Qu'il dérouille tes articulations d'acier, comme une huile de vie</i></p> <p><i>Qu'il donne à tes ponts la courbe des croupes et la souplesse des lianes.</i></p> <p><i>Voici revenir les temps très anciens, l'unité retrouvée la réconciliation du Lion du Taureau et de l'Arbre</i></p> <p><i>L'idée liée à l'acte l'oreille au cœur le signe</i></p> | <p><i>III</i></p> <p>Nova Iorque! eu digo Nova Iorque, deixa derramar o sangue negro no teu sangue</p> <p>Que ele movimente tuas articulações de aço, como um óleo de vida</p> <p>Que ele dê a teus pontos a curva das cintas e a flexibilidade das lianas.</p> <p>Eis que regressam os tempos mais antigos, a unidade reencontrada a reconciliação do Leão do Touro e da Árvore</p> <p>A ideia ligada ao ato o ouvido ao coração o</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>au sens.</i></p> <p><i>Voilà tes fleuves bruissants de caïmans musqués et de lamantins aux yeux de mirage. Et nul besoin d’inventer les Sirènes.</i></p> <p><i>Mais il suffit d’ouvrir les yeux à l’arc-en-ciel d’Avril</i></p> <p><i>Et les oreilles, surtout les oreilles à Dieu qui d’un rire de saxophone créa le ciel et la terre en six jours.</i></p> <p><i>En le septième jour, il dormit du grand sommeil nègre.</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 119-121)</p> | <p>sinal ao sentido.</p> <p>Eis teus rios sonoros de crocodilos almiscarados e de lamantins aos olhos de miragem. E não é preciso inventar as Sereias.</p> <p>Mas é suficiente abrir os olhos ao arco-íris de Abril</p> <p>E os ouvidos, sobretudo os ouvidos a Deus que de um riso de saxofone criou o céu e a terra em seis dias.</p> <p>No sétimo dia, ele dormiu o grande sono negro.</p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 119-121, tradução nossa)</p> |
|--|--|

“Em Nova Iorque” (*À New York*) foi publicado pela primeira vez no ano de 1967. Constituído em três estrofes, cada uma delas reporta uma visão sobre a megalópole que dá título ao texto: O “branco de Manhattan” (*Harlem*); a cidade em sua representatividade, prodígios da tecnologia e arquitetura (os arranha-céus). Além da violência e os artifícios da cidade branca, percebe-se o aspecto solidário aos negros que vivem na cidade e o olhar sobre o lugar ameaçado pela esclerose e paralisia. Um elogio à mestiçagem de raça e culturas integra o poema. É em *Etiópicos*, o que mais exigiu consulta dos significados e variantes, para que se pudesse fazer a escolha mais adequada dentre as traduções dos termos.

Senghor conheceu a cidade ao cumprir uma missão da Organização das Nações Unidas (ONU), a qual, as lembranças foram pulverizadas na descrição de sensações. No subtítulo, a introdução efetiva dos sons que devem acompanhar os versos, a cidade integra-se à orquestra de jazz, intensificada num solo de trompete. O lugar observado de perto, nos Estados Unidos, permite um olhar desafiador sobre a cidade. Tem-se um espaço geográfico deslocável, no espaço-tempo onde o leitor tem a mudança da África para outro cenário. O tempo presente mostra a voz lírica seduzida pela beleza urbana e as mulheres (exaltadas, assim como, as personalidades históricas ou fictícias africanas foram nos anteriores). Essas mulheres são chamadas de “altas jovens de ouro com pernas longas”, as jovens “douradas” são referenciadas a partir da beleza física e expressão.

A timidez descrita sob “olhos de metal azul” se conforma com a estrutura da cidade; os recursos e as ferramentas modernas são personalizados. O “sorriso gelado”, a temperatura da cidade está descrita nas sinestésias que aproxima lexicalmente a pele, o tato. A angústia é o termo que se repete, reforçando um dos efeitos da vida nos grandes centros urbanos. Ao fundo, as ruas e os arranha-céus elevam construções representativas. Algumas vezes, a marca cristã existencialista se faz símbolo, condensando homens e Deus. Os olhos cumprem função móvel, pois eles mostram as janelas sobre os “olhos de coruja” e entre o “eclipse do sol”. Os olhos de coruja estão habituados à noite, o eclipse do sol retoma o evangelho que trata sobre a morte do Cristo, designando um mundo sem alma, tenebroso. As duas faces do momento, o eclipse do sol torna a escuridão uma capa que se une ao espaço frio; a sulfurosa luz (imagem do inferno, o enxofre) e os barris lívidos reluzem o céu. As cabeças reluzentes são inspiradas no relâmpago do céu desafiado “na Teogonia de Hesíodo (século VII A.C) a empreitada dos Gigantes contra os deuses do Olimpo”¹⁴⁹ (BRUNEL, 2007, p. 296, tradução nossa).

Os “barris lívidos” podem ser os pilares de uma arquitetura ausente, pois se referem aos brancos arranha-céus da ilha. O vazio, o mundo estéril de Nova Iorque, já foi traduzido por Paul Claudel em 1894. Os arranha-céus são personificados, pois eles são desafiadores de ciclones, seus músculos de aço e pele são condensados de pedras e têm a feição de Manhattan. A sinestesia, exemplifica-se pela a ótica dos sentidos. A febre, cólera e delírio exultam um salto de jaguar. Aos homens que nesta cidade não tem “um poço nem pastagem” e os pássaros do ar representam um sonho de liberdade que nunca chegou, independente do lugar. O negro vive preso, emparedado em si mesmo “Caindo de repente e mortos debaixo das altas cinzas dos terraços”. Confinamento tem nome de “um riso de criança”, de um jovem. O frio denotado pelo tato em “sua mão na minha mão fresca” é o segundo elemento sinestésico. “As pernas e os seios sem suor nem odor” confirmam sensação do clima, no qual, se forja a solidão no tempo presente. A palavra “terna” e a “ausência de lábios” nada provoca nos corações artificiais capitalistas; “pagos com moeda forte”. Ausentes de si, não há “livro onde ler a sabedoria”, o saber tradicional é apenas nostalgia.

A inventividade integra a noite de insônia em Manhattan, ela é recriada em cena agitada de “faróis de luz” e as buzinas que “gritam” as horas vazias. A prosopopeia recorrente transforma seres inanimados e formas com atitudes humanas. As águas obscuras carregam os “amores higiênicos” como rios em inundação: “Mundo estéril porque esterilizado, no sentido

¹⁴⁹ No original: “dans la *Théogonie d’Hésiode (VII siècle av. J.-C.) l’entreprise des Géants contre les dieux de l’Olympe.*”

higiênico do termo que serve aqui de epíteto ao amor em si ou a isto que ele se tornou”¹⁵⁰ (BRUNEL, 2007, p. 295, tradução nossa).

Na segunda estrofe “Nova Iorque” é o marcador temporal; enquanto que maná evidencia as marcas cristãs, pois significa o alimento que foi enviado por Deus aos israelitas no deserto; é um líquen comumente encontrado naquela região, levado pelo vento ou por gafanhotos. O hissopo é um arbusto encontrado nas rochas áridas das regiões mediterrâneas e asiáticas, do qual se usam as flores para fazer infusão estimulante. Nos “Salmos” bíblicos constam que a purificação pode ser realizada com este arbusto. Os hebreus, por exemplo, utilizavam para aspergir a loucura (CHINGOTA, 2016). Os “trombones de Deus” são comparados ao ritmo do coração, conforme o “Apocalipse”.

O “Harlem zumbindo ruídos de cores solenes e de odores flamejantes” faz clara alusão ao bairro de Manhattan, onde habitam muitos negros. A hora do chá antecede a festa da Noite, “[...] o que a civilização artificial substitui à Natureza, sem respeitar a pausa noturna do ciclo natural”¹⁵¹ (BRUNEL, 2007, p. 296, tradução nossa) a fuga para do dia seguinte. A “Noite mais verídica que o dia” marca o tempo das ruas em que os “anfíbios radiantes como os sóis” estão presentes nos dois momentos do ciclo natural, do dia e da noite.

Exaltação ao Harlem. A visão sobre o bairro “pavimentos arados pelos pés nus de dançarinos Dans” no verso o termo destacado não foi traduzido. Pois em uma primeira leitura, pode se ter interpretação imediata, devido ser também uma preposição. Mas, ao se averiguar mais atentamente, constatamos que se trata da alusão a um povo africano: os *Dans* que podem ser encontrados na Costa do Marfim e a Libéria e pode significar também, crianças ou dançarinos. Assim as imagens se misturam: ondas de seda, seios de ferros de lança, balé de nenúfares e máscaras fabulosas criam uma ilustração imaginária. A polícia montada circula por entre as casas baixas e as calçadas, enquanto os riachos de “rum branco” (o whisky americano) e os “de leite negro” remetem ao teatro de Claudel “A árvore” (*L’Arbre*, 1901). O verso se completa pelo nevoeiro azul da fumaça dos charutos, o céu neva à noite e as flores de algodão são metáfora das asas de serafins, a mistura de feiticeiros. Ao interpelar a interlocutora, Nova Iorque, tem-se o som vibrante de um instrumento o oboé. A angústia na boca morde as lágrimas que caem; gotas em coágulos de sangue. A batida no coração noturno, torna-se o ritmo e sangue do tantã.

¹⁵⁰ No original: “*Monde stérile parce que stérilisé, au sens hygiénique du terme qui sert ici d’épithète à l’amour même, ou à ce qu’il est devenu.*”

¹⁵¹ No original: “[...] *ce que la civilisation artificielle substitue à la Nature, sans respecter la pause nocturne ménagée par le cycle naturel.*”

Na última estrofe, a cidade de Nova Iorque deixa “derramar o sangue negro”, ou seja, permite se misturar sem nuance pejorativa. O movimento em articulações de aço pode ser as máquinas ou o homem e a máquina, o óleo de vida faz funcionar as engrenagens da cidade. Remontam-se os tempos mais antigos da unidade reencontrada na reconciliação do “Leão, do Touro e da Árvore”, segue mais uma imagem bíblica: o anúncio da chegada do Messias. A audição dá ouvido ao coração que se interliga aos sentidos. E na passagem temporal, a África é inserida a partir dos rios sonoros, misturando os “crocodilos almiscarados” e os “lamantins aos olhos de miragem”. E sobre não precisar “inventar as Sereias”, Brunel (2007, p. 295, tradução nossa, grifo do autor) explicou:

À uma mitologia de escola, mesmo se ela precede Homero, ele prefere uma nova versão da criação do mundo, e uma versão negra, como o foi na música de Darius Milhaud, quando em 1923, ele veio se iniciar à tradição do jazz. As roupas concebidas por Fernand Léger para esse balé, *A criação do mundo*, eram **no estilo destas que usam os dançarinos africanos durante as cerimônias religiosas**.¹⁵²

A relação dos africanos com a dança é ancestral. No verso, “Mas é suficiente abrir os olhos ao arco-íris de abril” que prenuncia o fim da primavera e a chegada do verão, o “arco no céu” contém a promessa de um novo amanhecer. Aos ouvidos restam “Deus que de um riso de saxofone criou o céu e a terra em seis dias”; a criação do mundo sob a perspectiva musical, propõe-se um sopro de vida, a um “sopro” musical. O jazz se compõe fonte, não de inspiração, mas de existência. Ao encerrar com “No sétimo dia, ele dormiu o grande sono negro”, tem-se a reiteração existencialista de um Deus compartilhado por todos; a humanidade talvez, a civilização universal imaginada pelo senegalês.

¹⁵² No original: “À une mythologie d’école, même si elle procède d’Homère, il préfère une nouvelle version de la création du monde, et une version nègre, comme l’a été en musique celle de Darius Milhaud quand en 1923 il venait s’initier à la tradition du jazz. Les costumes conçus par Fernand Léger pour ce ballet, *La création du monde* étaient dans le style de ce que portent les danseurs africains pendant les cérémonies religieuses.”

| | |
|---|---|
| <p><i>CHAKA</i> <i>poème dramatique à plusieurs voix</i></p> <p><i>AUX MARTIRS BANTOUS DE L'AFRIQUE DU SUD</i></p> <p><i>CHANT I</i> <i>(sur un fond sonore de tam-tam funèbre)</i></p> <p><i>UNE VOIX BLANCHE</i> <i>Chaka, te voilà comme la panthère ou l'hyène à-la-mauvaise-gueule</i> <i>À la terre clouée par trois sagaies, promis au néant vagissant.</i> <i>Te voilà donc à ta passion. Ce fleuve de sang qui te baigne, qu'il te soit pénitence.</i></p> <p><i>CHAKA (visage calme)</i></p> <p><i>Oui me voilà entre deux frères, deux traîtres deux larrons</i> <i>Deux imbéciles hâ ! non certes comme l'hyène, mais</i> <i>Comme le Lion d'Éthiopie tête debout.</i> <i>Me voilà rendu à la terre. Qu'il est radieux la Royaume d'enfance !</i> <i>Et c'est la fin de ma passion.</i></p> <p><i>LA VOIX BLANCHE</i> <i>Chaka tu trembles dans l'ultime Sud et le Soleil éclate de rire au zénith.</i> <i>Obscur dans le jour ô Chaka, tu n'entends pas les haut- bois des palombes.</i></p> | <p><i>CHAKA</i> poema dramático para várias vozes</p> <p><i>AOS MÁRTIRES BANTOS DA ÁFRICA DO SUL</i></p> <p><i>CANTO I</i> (em um fundo sonoro de tantã fúnebre)</p> <p><i>UMA VOZ BRANCA</i> Chaka, eis que tu estás como a pantera ou a hiena com a boca suja À terra pregada por três lanças, prometidas ao nada lamentando. Eis então à tua paixão. Este rio de sangue que te banha, que ele te seja penitência.</p> <p><i>CHAKA (rosto calmo)</i></p> <p>Sim eis que estou entre dois irmãos, dois traidores dois ladrões Dois imbecís há! Não certamente como a hiena, mas Como o Leão d'Etíopia cabeça levantada. Eis que estou de volta à terra. Que é o radiante Reino da infância! E é o fim da minha paixão.</p> <p><i>A VOZ BRANCA</i> Chaka tu tremes no último Sul e o Sol gargalha de rir ao zênite. Obscuro no dia ô Chaka, tu não escutas os altos - bosques das pombas.</p> |
|---|---|

| | |
|---|--|
| <p><i>Rien que la lame claire de ma voix qui te transperce les sept cœurs.</i></p> | <p>Nada que a lâmina clara da minha voz que te transpassa os sete corações.</p> |
| <p>CHAKA</p> | <p>CHAKA</p> |
| <p><i>Voix Voix blanche de l'Outre-mer, mes yeux de l'intérieur éclairent la nuit diamantine.</i></p> | <p>Voz Voz branca de Além-mar, meus olhos do interior clareiam a noite diamantina.</p> |
| <p><i>Il n'est pas besoin du faux jour. Ma poitrine est le bouclier contre quoi se brise ta foudre.</i></p> | <p>Não é preciso um dia falso. Meu peito é o escudo contra o qual o teu relâmpago voa.</p> |
| <p><i>C'est la rosée de l'aube sur les tamarins, et mon soleil s'annonce à l'horizon de verre.</i></p> | <p>É o orvalho da alvorada nos saguins, e meu sol</p> |
| <p><i>J'entends le roucoulement méridien de Nolivé, j'exulte dans l'intime de mes os.</i></p> | <p>se anuncia ao horizonte de vidro.</p> |
| <p>LA VOIX BLANCHE</p> | <p>Eu escuto o arrulho meridiano de Nolivé, eu exulto no íntimo dos meus ossos.</p> |
| <p><i>Hâ-hâ- hâ- hâ ! Chaka, c'est bien à toi de me parler de Nolivé, de ta bonne-et-belle fiancée</i></p> | <p>A VOZ BRANCA</p> |
| <p><i>Au cœur de beurre aux yeux de pétales de nénuphars, aux paroles douces de source.</i></p> | <p>Hâ-hâ- hâ- hâ! Chaka, é bom que tu me fales de Nolivé, de tua boa-e-bela noiva</p> |
| <p><i>Tu l'as tuée la Bonne-et-belle, pour échapper à ta conscience.</i></p> | <p>O coração de manteiga aos olhos de pétalas de nenúfares, as conversas doces de fonte.</p> |
| <p>CHAKA</p> | <p>Tu a matou a Boa-e-bela, para escapar da tua consciência.</p> |
| <p><i>Hê ! que me parles-tu de science ?..</i></p> | <p>CHAKA</p> |
| <p><i>Mais si, je l'ai tuée, tandis qu'elle contait les pays bleus</i></p> | <p>Hê! que me falas de ciência? ...</p> |
| <p><i>Je l'ai tuée oui ! d'une main sans tremblement.</i></p> | <p>Mas se, eu a matei, enquanto ela contava os países azuis</p> |
| <p><i>Un éclair d'acier fin dans le buisson odorant de l'aisselle.</i></p> | <p>Eu a matei sim! de uma mão sem tremor.</p> |
| <p>LA VOIX BLANCHE</p> | <p>Um raio de aço fino no arbusto perfumado da axila.</p> |
| <p>LA VOIX BLANCHE</p> | <p>A VOZ BRANCA</p> |

| | |
|--|---|
| <p><i>Tu avoues donc Chaka ! avoueras-tu les millions d'hommes pour toi exterminés</i></p> <p><i>Des régiments entiers des femmes lourdes et des enfants de lait ?</i></p> <p><i>Toi, le grand pourvoyeur des vautours et des hyènes,</i></p> <p><i>le poète du Vallon-de-la-Mort</i></p> <p><i>On cherchait un guerrier, tu ne fus qu'un boucher.</i></p> <p><i>Les ravins sont torrents de sang, la fontaine source de sang</i></p> <p><i>Les chiens sauvages hurlent à la mort dans les plaines où plane l'aigle de la Mort</i></p> <p><i>Ô Chaka toi Zoulou, toi plus-que- peste et feu roulant de brousse !</i></p> | <p>Tu confessas então Chaka! confessas tu os milhões de homens por ti exterminados</p> <p>Os regimentos inteiros das mulheres pesadas e das crianças de leite?</p> <p>Tu, o grande fornecedor dos gabarolas e das hienas,</p> <p>o poeta do Vale-da-Morte</p> <p>Procurava-se um guerreiro, tu não foste além de um carnicheiro.</p> <p>As ravinas são torrentes de sangue, a fonte origem de sangue</p> <p>Os cães selvagens uivam a morte nas planícies onde plana a águia da Morte</p> <p>Ô Chaka tu Zulu, tu mais-que-maldição e fogo rolando de arbusto!</p> |
| <p>CHAKA</p> <p><i>Une basse-cour cacardante, une sourde volière de mange-mils oui !</i></p> <p><i>Oui des cent régiments bien astiqués, velours peluché aigrettes de soie, luisants de graisse comme cuivre rouge.</i></p> <p><i>J'ai porté la cognée dans ce bois mort, allumé l'incendie dans la brousse stérile</i></p> <p><i>En propriétaire prudent. C'étaient cendres pour les semailles d'hivernage.</i></p> | <p>CHAKA</p> <p>Um cercado cacardante, uma surda gaiola de policiais corrompidos sim!</p> <p>Sim os cem regimentos bem polidos, veludos fofos com cristas de seda, brilho de gordura como cobre vermelho.</p> <p>Levei a pancada naquela madeira morta, iluminada o incêndio no mato estéril</p> <p>Em proprietário cuidadoso. Eram cinzas para as sementeiras de inverno.</p> |
| <p>LA VOIX BLANCHE</p> <p><i>Comment ? Pas un mot de regret...</i></p> | <p>A VOZ BRANCA</p> <p>Como? Nem uma palavra de arrependimento...</p> |
| <p>CHAKA</p> <p><i>On regrette le mal.</i></p> <p>LA VOIX BLANCHE</p> | <p>CHAKA</p> <p>Lamentamos o mal.</p> <p>A VOZ BRANCA</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>Le plus grand mal, c'est de voler la douceur des narines</i></p> <p>CHAKA</p> <p><i>Le plus grand mal, c'est la faiblesse des entrailles</i></p> <p>LA VOIX BLANCHE</p> <p><i>La faiblesse du cœur est pardonnée.</i></p> <p>CHAKA</p> <p><i>La faiblesse du cœur est sainte...</i></p> <p><i>Ah ! tu crois que je ne l'ai pas Aimée</i></p> <p><i>Ma Négresse blonde d'huile de palme à la taille de plume</i></p> <p><i>Cuisses de loutre en surprise et de neige du Kilimandjaro</i></p> <p><i>Seins de rizières mûres et de collines d'acacias sous le Vent d'Est</i></p> <p><i>Nolivé aux bras de boas, aux lèvres de serpent-minutes</i></p> <p><i>Nolivés aux yeux de constellation – point n'est besoin de lune pas de tam-tam</i></p> <p><i>Mais sa voix dans ma tête et le pouls fiévreux de la nuit !...</i></p> <p><i>Ah ! tu crois que je ne l'ai pas aimée !</i></p> <p><i>Mais ces longues années, cet écartèlement sur la roue des années, ce carcan qui étranglait toute action</i></p> <p><i>Cette longue nuit sans sommeil... J'errais cavale du</i></p> <p><i>Zambèze, courant et ruant aux étoiles</i></p> <p><i>Rongée d'un mal sans nom comme d'un léopard sur le garrot.</i></p> | <p>O grande mal, é roubar a doçura das narinas</p> <p>CHAKA</p> <p>O grande mal, é a fraqueza das entranhas</p> <p>A VOZ BRANCA</p> <p>A fraqueza do coração é perdoada.</p> <p>CHAKA</p> <p>A fraqueza do coração é santa...</p> <p>Ah! tu crês que eu não a tenho amada</p> <p>Minha Negra dourada de óleo de palma com tamanho de pena</p> <p>Pernas de lontra em surpresa e de neve do Kilimanjaro</p> <p>Seios de arrozais maduros e de colinas de acácias sob o Vento de Leste</p> <p>Nolivé aos braços de serpentes, aos lábios de serpente-minutos</p> <p>Nolivês aos olhos de constelação – ponto não precisa de lua nem de tantã</p> <p>Mais sua voz na minha cabeça e o pulso febril da noite! ...</p> <p>Ah! tu crês que eu não a amei!</p> <p>Mas estes longos anos, essa tortura sobre a roda</p> <p>os anos, este jugo que estrangulava toda ação</p> <p>Essa longa noite sem sono... Eu vaguei no cavalo</p> <p>Zambeze correndo e chutando as estrelas</p> <p>Corroído pelo mal sem nome como um leopardo sobre a cernelha.</p> |
|--|--|

| | |
|---|--|
| <p><i>Je ne l'aurais pas tuée si moins aimée. Il fallait échapper au doute À l'ivresse du lait de sa bouche, a tam-tam lancinant de la nuit de mon sang À mes entrailles de laves ferventes, aux mines d'uranium de mon cœur dans les abîmes de ma Négritude À mon amour Nolivé Pour l'amour de mon Peuple noir.</i></p> | <p>Eu não a teria matado se não a amasse. Era preciso fugir à dúvida À embriaguez do leite de sua boca, ao tantã lancinante da noite de meu sangue Nas minhas entranhas de lavas ferventes, as minas de urânio do meu coração nos abismos de minha Negritude Ao meu amor Nolivé Para o amor de meu Povo negro.</p> |
| <p><i>LA VOIX BLANCHE Ma parole Chaka, tu es poète... ou beau parleur... un politicien !</i></p> | <p>A VOZ BRANCA Minha palavra Chaka, tu és poeta... ou boa lábua... um político!</p> |
| <p><i>CHAKA Des courriers m'avaient dit : "Ils débarquent avec des règles, des équerres des compas des sextants "L'épiderme blanc les yeux clairs, la parole nue et la bouche mince "Le tonnerre sur les navires." Je devins une tête un bras sans tremblement, ni guerrier ni boucher Un politique tu l'as dit – je tuai le poète – un homme d'action seul Un homme seul et déjà mort avant les autres, comme ceux que tu plains. Qui saura ma passion ?</i></p> | <p>CHAKA Havia cartas que me diziam: "Eles vêm com regras, dos esquadros dos compassos dos sextantes "A epiderme branca os olhos claros, a fala nua e a boca fina "O trovão sobre os navios." Tornei-me uma cabeça um braço sem tremor, nem guerreiro nem carniceiro Um político que tu disseste – eu matei o poeta – um homem de ação solitária Um homem só e já morto antes dos outros, como aqueles a quem queixas. Quem saberá a minha paixão?</p> |
| <p><i>LA VOIX BLANCHE Un homme intelligent qui a des oublis singuliers. Mais écoute Chaka et te souviens.</i></p> | <p>A VOZ BRANCA Um homem inteligente que tem esquecimentos singulares. Mas escute Chaka e te lembrás.</p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>LA VOIX DU DEVIN ISSANOUSSI</i> (lointaine) <i>Réfléchis bien Chaka, je ne te force pas : je ne suis qu'un devin un technicien.</i> <i>Le pouvoir ne s'obtient sans sacrifice, le pouvoir absolu exige le sang l'être le plus cher.</i></p> <p><i>UNE VOIX (comme de Chaka, lointaine)</i> <i>Il faut mourir enfin, tout accepter...</i> <i>Demain mon sang arrosera ta médecine, comme le lait la sécheresse du couscous</i> <i>Devin disparais de ma face ! On accorde à tout condamné quelques heures d'oubli.</i></p> <p><i>CHAKA (il se réveille en sursaut)</i> <i>Non non Voix blanche, tu le sais bien...</i></p> <p><i>LA VOIX BLANCHE</i> <i>Que le pouvoir fut bien ton but...</i></p> <p><i>CHAKA</i> <i>Un moyen...</i></p> <p><i>LA VOIX BLANCHE</i> <i>Tes délices...</i> <i>CHAKA</i> <i>Mon calvaire.</i> <i>Je voyais dans un songe tous les pays aux quatre coins de l'horizon soumis à la règle, à l'équerre et au compas</i></p> | <p><i>A VOZ DO ADIVINHO ISSANOUSSI</i> (distante) Reflete bem Chaka, eu não te forço: eu sou apenas um adivinho um técnico. O poder não se obtém sem o sacrifício, o poder absoluto exige o sangue o ser o mais caro.</p> <p><i>UMA VOZ (como de Chaka, distante)</i> É preciso morrer enfim, tudo aceitar... Amanhã meu sangue regará a tua medicina, como o leite à seca do cuscuz Adivinho desaparece da minha frente! Nós damos a todo condenado algumas horas de esquecimento.</p> <p><i>CHAKA (ele acorda em sobressalto)</i> Não não Voz branca, tu o sabes bem...</p> <p><i>A VOZ BRANCA</i> Que o poder foi bem teu objetivo...</p> <p><i>CHAKA</i> Um meio...</p> <p><i>A VOZ BANCA</i> Tuas delícias... <i>CHAKA</i> Meu calvário. Eu via num sonho todos os países dos quatro cantos de da horizontal sujeita à regra, ao esquadro e ao compasso</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p><i>Les forêts fauchées les collines anéanties, vallons et fleuves dans les fers.</i></p> <p><i>Je voyais les pays aux quatre coins de l'horizon sous la grille tracée par les doubles routes de fers</i></p> <p><i>Je voyais les peuples du Sud comme une fourmilière de silence</i></p> <p><i>Au travail. Le travail est saint, mais le travail n'est plus le geste</i></p> <p><i>Le tam-tam ni la voix ne rythment plus les gestes des saisons.</i></p> <p><i>Peuples du Sud dans les chantiers, les ports les mines les manufactures</i></p> <p><i>Et le soir ségrévés dans les kraals de la misère.</i></p> <p><i>Et les peuples entassent des montagnes d'or noir d'or rouge – et ils crèvent de faim.</i></p> <p><i>Et je vis un matin, sortant de la brume de l'aube, la forêt des têtes laineuses</i></p> <p><i>Les bras fanés le ventre cave, des yeux et de lèvres immenses appelant un dieu impossible.</i></p> <p><i>Pouvais-je rester sourd à tant de souffrances bafouées ?</i></p> <p>LA VOIX BLANCHE</p> <p><i>Ta voix est rouge de haine Chaka...</i></p> <p>CHAKA</p> <p><i>Je n'ai haï que l'oppression...</i></p> <p>LA VOIX BLANCHE</p> | <p>As florestas ceifadas as colinas destruídas vales e rios nos ferros.</p> <p>Eu via os países em todos os cantos do horizonte sob a grelha traçada pelas duplas estradas de ferro</p> <p>Eu via os povos do Sul como um formigueiro de silêncio</p> <p>No trabalho. O trabalho é santo, mas o trabalho já não é mais o gesto</p> <p>O tantã nem a voz não ritmam mais os gestos das estações.</p> <p>Povos do Sul nos estaleiros, os portos as minas as manufaturas</p> <p>E à noite segregados nos <i>kraals</i> da miséria.</p> <p>E os povos amontoam montanhas de ouro negro de ouro vermelho– e eles estão morrendo de fome.</p> <p>E eu vi uma manhã, saindo da névoa da alvorada, a floresta as cabeças de lã</p> <p>Os braços enfraqueceram o estômago fundo, os olhos e os lábios imensos chamando um deus impossível.</p> <p>Poderia eu permanecer surdo a tanto sofrimento desprezado?</p> <p>A VOZ BRANCA</p> <p>Tua voz é vermelha de ódio Chaka...</p> <p>CHAKA</p> <p>Eu só odiei a opressão...</p> <p>A VOZ BRANCA</p> |
|--|---|

| | |
|--|--|
| <p><i>De cette haine qui brûle le cœur.</i> <i>La faiblesse du cœur est sainte, pas cette</i> <i>tornado de feu.</i></p> <p>CHAKA</p> <p><i>Ce n'est pas haïr que d'aimer son peuple.</i> <i>Je dis qu'il n'est pas de paix armée, de paix</i> <i>sous l'oppression</i> <i>De fraternité sans égalité. J'ai voulu tous les</i> <i>hommes frères.</i></p> <p>LA VOIX BLANCHE</p> <p><i>Tu as mobilisé le Sud contre les Blancs...</i></p> <p>CHAKA</p> <p><i>Ah ! te voilà Voix Blanche, voix partielle</i> <i>voix endormeuse.</i> <i>Tu es la voix des forts contre les faibles, la</i> <i>conscience des possédants de l'Outre-mer.</i> <i>Je n'ai pas haï les Roses d'oreilles. Nous les</i> <i>avons reçus comme les messagers des dieux</i> <i>Avec des paroles plaisantes et des boissons</i> <i>exquises.</i> <i>Ils ont voulu des marchandises, nous avons</i> <i>tout donné : des ivoires de miel et de peaux</i> <i>d'arc-en-ciel</i> <i>Des épices de l'or, pierres précieuses</i> <i>perroquets et singes que sais-je ?</i> <i>Dirai-je leurs présents rouillés, leurs</i> <i>poudreuses verroteries ?</i> <i>Oui en apprenant leurs canons, je devins</i> <i>une tête</i> <i>La souffrance devint mon lot, celle de la</i> <i>poitrine et de l'esprit.</i></p> | <p>Do ódio que queima o coração. A fraqueza do coração é santa, não esse tornado de fogo.</p> <p>CHAKA</p> <p>Não é odiar amar o seu povo. Eu digo que não é a paz armada, de paz sob a opressão De fraternidade sem igualdade. Eu quis todos os homens irmãos.</p> <p>A VOZ BRANCA</p> <p>Tu mobilizaste o Sul contra os Brancos...</p> <p>CHAKA</p> <p>Ah! Tu és a Voz Branca, voz parcial voz enganadora. Tu és a voz dos fortes contra os fracos, a consciência dos possuidores do Ultramar. Eu não odiei as Rosas de orelhas. Nós as recebemos como os mensageiros dos deuses Com palavras agradáveis e bebidas requintadas. Eles queriam as mercadorias, nós demos tudo: Os marfins de mel e peles de arco-íris Das especiarias do ouro, pedra preciosas papagaios e macacos que sei eu? Que direi dos seus presentes enferrujados, suas pulverulentas bijuterias? Sim aprendendo os seus canhões, tornei-me uma cabeça O sofrimento tornou-se o meu destino, este do peito e do espírito.</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p><i>LA VOIX BLANCHE</i> <i>La souffrance acceptée d'un cœur pieux est rédemption...</i></p> <p><i>CHAKA</i> <i>Et la mienne fut acceptée...</i></p> <p><i>LA VOIX BLANCHE</i> <i>D'un cœur contrit</i></p> <p><i>CHAKA</i> <i>Pour l'amour de mon peuple noir.</i></p> <p><i>LA VOIX BLANCHE</i> <i>L'amour de Nolivé et des couchés du Vallon-de-la Mort ?</i></p> <p><i>CHAKA</i> <i>Pour l'amour de ma Nolivé. Pourquoi le répéter ?</i> <i>Chaque mort fut ma mort. Il fallait préparer les moissons à venir</i> <i>Et la meule à broyer la farine si blanche des tendresses noires.</i></p> <p><i>LA VOIX BLANCHE</i> <i>Il sera beaucoup pardonné à qui aura beaucoup souffert...</i></p> <p><i>CHANT II</i> <i>(tam-tam d'amour, vif)</i></p> | <p>A VOZ BRANCA O sofrimento aceito de um coração piedoso é redenção...</p> <p>CHAKA E a minha foi aceita...</p> <p>A VOZ BRANCA De um coração arrependido</p> <p>CHAKA Pelo amor de meu povo negro.</p> <p>A VOZ BRANCA O amor de Nolivé e dos adormecidos do Vale-da-morte?</p> <p>CHAKA Pelo amor de minha Nolivé. Porque repetir? Cada morte foi a minha morte. Devíamos ter preparado a colheita que viria E a mó para esmagar a farinha tão branca das ternuras negras.</p> <p>A VOZ BRANCA Será muito perdoado quem muito sofreu...</p> <p>CHANT II (tantã de amor, vivo)</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p>CHAKA <i>(il a fermé les yeux un moment; il les rouvre et longuement les fixes vers l'Est, visage grave rayonnant)</i></p> <p><i>Voici la Nuit qui vient, ma bonne-et-belle Nuit la lune lous d'or. J'entends le roucoulement au matin de Nolivé, la pomme-cannelle qui roule dans l'herbe parfumée.</i></p> <p>LE CHŒUR <i>Il va donc nous quitter ! Comme il est noir ! C'est l'heure de la solitude. Célébrons le Zoulou, que nos voix le confortent. Bayété Bâba! Bayété ô Zoulou!</i></p> <p>LE CORYPHÉE <i>Et comme il est splendide ! C'est l'heure de la re-naissance. Le poème est mûr au jardin d'enfance, c'est l'heure de l'amour.</i></p> | <p>CHAKA (ele fechou os olhos um momento; ele os abre e longamente os fixa em direção ao Leste, rosto sério e brilhante)</p> <p>Eis a noite que vem, minha boa-e-bela Noite a lua luís de ouro. Eu ouço a rouquidão de manhã de Nolivé, a maçã canela que rola na grama perfumada.</p> <p>O CORO Ele vai então nos deixar! Como ele é negro! É a hora da solidão. Celebramos o Zulu, que as nossas vozes o confortem. <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zulu!</i></p> <p>O CORIFEU E como ele é esplêndido! É a hora do re-nascimento. O poema está maduro no jardim de infância, é a hora do amor.</p> |
| <p>CHAKA <i>Ô ma fiancée, j'ai longtemps attendu cette heure Longtemps peiné pour cette nuit d'amour sans fin, souffert beaucoup beaucoup Comme l'ouvrier à midi salue la terre froide.</i></p> | <p>CHAKA Ô minha noiva, eu por muito tempo esperei esta hora Há muito que anseio por esta noite de amor sem fim, sofrido muito, muito Como o trabalhador do meio-dia cumprimenta a terra fria.</p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>LE CORYPHÉE</i> <i>C'est l'heure de l'amour dans la minute qui précède</i> <i>C'est Chaka seul, dans la splendeur noire élancée du nu</i> <i>Dans cette angoisse de la joie, la densité du sexe et de la gorge.</i></p> | <p>O CORIFEU É a hora do amor no minuto que precede do nu É Chaka sozinho, no esplendor negro esbelto do nu Nesta angústia da alegria, a densidade do sexo e da garganta.</p> |
| <p><i>LE CHŒUR</i> <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> | <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> |
| <p><i>CHAKA</i> <i>Mais je ne suis pas le poème, mais je ne suis pas le tam-tam</i> <i>Je ne suis pas le rythme. Il me tient immobile, il sculpte tout mon corps comme une statue du Baoulé.</i></p> | <p>CHAKA Mas eu não sou o poema, mas eu não sou o tantã Eu não sou o ritmo. Ele me mantém imóvel, ele esculpe todo o meu corpo como uma estátua do Baoulé.</p> |
| <p><i>Non je ne suis pas le poème qui jaillit de la matrice sonore</i> <i>Non je ne fais pas le poème, je suis celui-qui-accompagne</i> <i>Je ne suis pas la mère, mais le père qui le tient dans ses bras et le caresse et tendrement lui parle.</i></p> | <p>Não eu não sou o poema que jorra da matriz sonora Não eu não fiz o poema, eu sou esse-que-acompanha Eu não sou a mãe, mas o pai que o tem em seus braços e a carícia e ternamente lhe fala.</p> |
| <p><i>LE CORYPHÉE</i> <i>Ô Zoulou ô Chaka ! Tu n'es plus le Lion rouge dont les yeux incendient les villages au loin.</i> <i>LE CHŒUR</i> <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> | <p>O CORIFEU Ô Zulu ô Chaka! Tu não és mais o Leão vermelho o qual os olhos incendiam as vilas de longe. O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>LE CORYPHÉE</i> <i>Tu n'es plus l'Éléphant qui piétine patates douces, qui arrache palmes d'orgueil.</i></p> | <p>O CORIFEU Tu não és mais o Elefante que pisa batatas doces, quem arranca palmeiras de orgulho.</p> |
| <p><i>LE CHŒUR</i> <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> | <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> |
| <p><i>LE CORYPHÉE</i> <i>Tu n'es plus le Buffle terrible plus que Lion et plus l'Éléphant</i> <i>Le Buffle qui brise tout bouclier des braves.</i> <i>“Ô mon père” dit “ô ma mère” le dos de la dérouté.</i></p> | <p>O CORIFEU Tu não és o Búfalo mais terrível do que o Leão e mais que Elefante O búfalo que quebra todos os escudos dos bravos. “Ô meu pai” diga “ô minha mãe” às costas da derrota.</p> |
| <p><i>LE CHŒUR</i> <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> | <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> |
| <p><i>CHAKA</i> <i>Ô ma fiancée, j'ai longtemps attendu cette heure</i> <i>Longtemps erré dans les steppes de la jeunesse, et à d'autres la flûte et les mugissements de miel</i> <i>Longtemps loin visité les retraites des sages.</i></p> | <p><i>CHAKA</i> Ô minha noiva, eu por muito tempo esperei esta hora Muito tempo vago nas estepes da juventude, e aos outros a flauta e os mugidos de mel Muito tempo longe visitou os retiros dos sábios.</p> |
| <p><i>LE CHŒUR</i> <i>Ô toi Zoulou ! toi le durement initié, l'Oint des huiles viriles fils des tatouages patients !</i></p> | <p>O CORO Ô tu Zulu! Tu que duramente iniciado, os ungram de óleos viris fios tatuagens pacientes!</p> |

| | |
|--|---|
| <p>CHAKA <i>J'ai longtemps parlé dans la solitude des palabres</i> <i>Et beaucoup beaucoup combattu dans la solitude de la mort</i> <i>Contre ma vocation. Telle fut l'épreuve, et le purgatoire du Poète.</i></p> <p>LE CORYPHÉE <i>Tu es Zoulou par qui nous croissons dru, les narines par quoi nous buvons la vie forte</i> <i>Et tu es le Doué-d 'un-large-dos, tu portes tous les peuples à peau noire.</i></p> <p>LE CHŒUR <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zoulou!</i></p> <p>LE CORYPHÉE <i>Tu es l'athlète et le pagne est tombé, et te regardent en mourant les guerriers.</i> <i>C'est un alcool très doux qui fait trembler les corps.</i></p> <p>LE CHŒUR <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zoulou!</i></p> <p>LE CORYPHÉE <i>Tu es le danseur élancé qui crée le rythme du tam-tam, l'équilibré de ton buste et des bras.</i></p> <p>LE CHŒUR <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zoulou!</i></p> <p>LE CORYPHÉE <i>Je dis le fort je dis bien le généreux de ton</i></p> | <p>CHAKA Eu muito tempo falei da solidão das conversas E muito muito combate na solidão da morte</p> <p>Contra minha vocação. Esta foi a prova, e o purgatório do Poeta.</p> <p>O CORIFEU Tu és Zulu por quem crescemos espesso, as narinas pela qual nós bebemos a vida forte Et tu és talentoso-de-largas-costas, tu tens todos os povos de pele negra.</p> <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zulu!</i></p> <p>O CORIFEU Tu és atleta e a roupa caiu, e te olhando morrendo os guerreiros. É um álcool muito doce que faz tremer o corpo.</p> <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zulu!</i></p> <p>O CORIFEU És o dançarino alto que cria o ritmo do tantã, o equilíbrio do teu busto et os braços.</p> <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zulu!</i></p> <p>O CORIFEU Eu digo o forte eu digo bem o generoso do teu</p> |
|--|---|

| | |
|---|--|
| <p><i>sexe</i></p> <p><i>L'amant de la Nuit aux cheveux d'étoiles filantes, le créateur des paroles de vie</i> <i>Le poète du Royaume d'enfance.</i></p> <p>LE CHŒUR <i>Bien mort le politique, et vive le Poète !</i></p> <p>CHAKA <i>Tam-tam, rythme l'heure ineffable, chante la</i> <i>Nuit et chante Novilé</i> <i>Et vous ô Chœur formez les veilles, soyez-</i> <i>nous la garde d'amour</i></p> <p>LE CORYPHÉE <i>Et nous voilà debout aux portes de la Nuit,</i> <i>buvant des contes très anciens et mâchant</i> <i>des noix blanches.</i> <i>Nous ne dormirons pas ah ! nous ne</i> <i>dormons pas dans l'attente de la Bonne</i> <i>Nouvelle.</i></p> <p>LE CHŒUR <i>Elle va mourir Nolivé dans l'aubier de sa</i> <i>chair n'deïssane !</i> <i>Et à l'aube naîtra la Bonne Nouvelle.</i></p> <p>CHAKA <i>Ô ma Nuit ! Ô ma Noire ! Ma Nolivé !</i></p> <p><i>Cette grande faiblesse est morte sous tes</i> <i>mains d'huile</i> <i>Qui suit la peine. C'est la chaleur des</i></p> | <p><i>sexo</i></p> <p>O amante da Noite com cabelos de estrelas cadentes, o criador das palavras da vida O poeta do Reino da infância.</p> <p>O CORO Morto o político, e viva o Poeta!</p> <p>CHAKA Tantã, ritmo à hora indizível, canta a Noite e canta Novilé E vocês ô Coro façam as vigílias, seja-nos a guarda do amor</p> <p>O CORIFEU E eis que nós estaremos de pé às portas da Noite, bebendo os contos muito antigos e mastigando nozes brancas. Nós não dormiremos não ah! Nós não dormimos na espera da Boa Nova.</p> <p>O CORO Ela vai morrer Nolivé no alburno da sua carne n'deïssane! E ao amanhecer nascerá a Boa Nova.</p> <p>CHAKA Ô minha Noite! Ô minha Negra! Minha Nolivé! Esta grande fraqueza morreu nas tuas mãos de óleo Quem segue a sua pena. É o calor das</p> |
|---|--|

| | |
|--|--|
| <p><i>palmes dans la poitrine</i> <i>Maintenant, les aromates qui nourrissent les muscles</i> <i>L'encens dans la chambre nuptiale, qui fait les cœurs voyants.</i> <i>Ô ma Nuit ! ô ma Blonde ! ma lumineuse sur les collines</i> <i>Mon humide au lit de rubis, ma Noire au secret de diamant</i> <i>Chair noire de lumière, corps transparentes comme au matin du jour premier.</i> <i>Mais elle est morte cette angoisse de la gorge, lorsqu'on est nus l'un devant l'autre</i> <i>Et soudain éblouis et soudain froudoyés par les yeux de l'Amant</i> <i>Ah ! L'âme dévêtue jusqu'à la racine et au roc.</i> <i>Mais elle est morte cette angoisse sous tes mains d'huile.</i></p> <p>LE CHŒUR <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zoulou!</i></p> <p>CHAKA <i>Tam-tam au loin, rythme sans voix qui fait la nuit et tous les villages au loin</i> <i>Par-delà forêts et collines, par-delà le sommeil des marigots...</i> <i>Et moi je suis celui-qui-accompagne, je suis le genou au flanc du tam-tam, je suis la baguette sculptée</i> <i>La pirogue qui fend le fleuve, la main qui sème dans le ciel, le pied dans le ventre de</i></p> | <p>palmeiras no peito Agora, os aromas que alimentam os músculos O incenso no quarto nupcial, que faz os corações videntes. Ô minha Noite! ô minha Dourada! minha luminosa sobre as colinas Meu úmido na cama de rubi, minha Negra ao segredo de diamante Carne negra de luz, corpo transparente como a manhã do primeiro dia. Mas ela morreu esta angústia da garganta, Assim que estamos nus um diante do outro E subitamente deslumbrados e de repente fulminados pelos olhos do Amante Ah! A alma despida até à raiz e à rocha. Mas ela morreu esta angústia sob tuas mãos de óleos</p> <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Zoulou!</i></p> <p>CHAKA Tantã ao longe, ritmo sem voz que faz a noite e todas as vilas a longe Para além das florestas e colinas, para além do sono das carências... E eu sou esse-que-acompanha, eu sou o joelho ao flanco tantã, eu sou a varinha esculpida A canoa que atravessa o rio, a mão que semeia o céu, o pé no ventre da terra</p> |
|--|--|

| | |
|---|---|
| <p><i>la terre</i></p> <p><i>Le pilon qui épouse la courbe mélodieuse.</i> <i>Je suis la baguette qui bat laboure le tam-tam.</i></p> <p><i>Qui parle de la monotonie ? La joie est monotone la beauté monotone</i></p> <p><i>L'éternel un sans nuage, une forêt bleue sans un cri, la voix toute seule mais juste.</i></p> <p><i>Dure ce grand combat sonore, cette lutte harmonieuse, la sueur perles de rosée !</i></p> <p><i>Mais non, je vais mourir d'attente...</i></p> <p><i>Que de cette nuit blonde - ô ma Nuit ô ma Noire ma Nolivé –</i></p> <p><i>Que du tam-tam surgisse le soleil du monde nouveau.</i></p> <p><i>(Chaka s'affaisse doucement : il est mort)</i></p> | <p>O pilão que casa com a curva melodiosa. Sou a varinha que bate o arado o tantã.</p> <p>Quem fala da monotonia? A alegria é monótona a beleza é monótona</p> <p>O eterno um sem nuvem, uma floresta azul sem um grito, a voz sozinha, mas justa.</p> <p>Dura este grande combate sonoro, esta luta harmoniosa, suor pérolas de orvalho!</p> <p>Mas não, eu vou morrer de esperar...</p> <p>Que essa noite dourada - ô minha Noite ô minha Negra minha Nolivé –</p> <p>Que do tantã nasce o sol do novo mundo.</p> <p>(Chaka cai suavemente: ele está morto)</p> |
| <p>LE CORYPHÉE</p> <p><i>Aube blanche aurore nouvelle qui ouvres les yeux de mon peuple.</i></p> | <p>O CORIFEU</p> <p>Aurora branca aurora nova que abre os olhos de meu povo.</p> |
| <p>LE CHŒUR</p> <p><i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i></p> | <p>O CORO</p> <p>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</p> |
| <p>LE CORYPHÉE</p> <p><i>Rosée ô rosée qui réveilles les racines soudaines de mon peuple.</i></p> | <p>O CORIFEU</p> <p>Orvalho ô orvalho que desperta as raízes repentinas de meu povo.</p> |

| | |
|---|---|
| <p><i>LE CHŒUR</i> <i>Bayété Bâbá! Bayété ô Bayété</i></p> <p><i>LE CORYPHÉE</i> <i>Là-bas le soleil au zénith sur tous les peuples de la terre.</i></p> <p><i>LE CHŒUR</i> <i>Bayété Bâba ! Bayété ô Bayété !</i> <i>(Le Chœur répète ce verset tandis qu'il s'éloigne derrière le rideau.)</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 122-137)</p> | <p>O CORO <i>Bayété Bâbá! Bayété ô Bayété</i></p> <p>O CORIFEU Lá o sol no zénite em todos os povos da terra.</p> <p>O CORO <i>Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!</i> (O Coro repete esse versículo enquanto ele se afasta atrás da cortina.)</p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 122-137, tradução nossa)</p> |
|---|---|

Encerramos este tópico com “Chaka”, poema dramático. Contendo mais de dez páginas, ele é um dos maiores expoentes na obra senghoriana ao unir lirismo e drama. Na escrita moderna, os autores rompem com as formas líricas tradicionais. “Chaka” é composto por dois elementos basilares, são eles: a repetição e a unidade de coesão. Sobre o primeiro, abaixo pode-se ler que Staiger (1997, p. 30) anotou:

Somente a *repetição* impede a poesia lírica de desfazer-se. Mas a repetição presta-se igualmente a qualquer criação poética. A mais comum é o compasso, a repetição de idênticas unidades de tempo. Hegel compara o compasso com as fileiras de colunas ou vidraças da arquitetura, e chama a atenção de que o eu, não é apenas duração permanente, ou subsistência indefinida, mas conquista-se como individualidade quando se concentra e se volta para si mesmo.

Ou seja, a repetição reforça a lírica constituindo-a em extratos. A unidade e a coesão estão inscritas num contexto que independe das palavras, mas que são contidas por estas, a linguagem lírica “parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, – da construção paratática à hipotética, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais” (STAIGER, 1997, p. 39). Entretanto **paratático**, segundo o autor, está mais para o gênero épico constituído de partes que são livres. Visualmente esse aspecto pode ser percebido devido ausência de pontuação.

Ao ver Ubersfeld (2005) no capítulo “Espaço e poética”, entendemos sobre projeções possíveis. Neste caso, as aplicações do objeto textual no espaço cênico. No poema há diferença entre o texto escrito e o lido, o espaço cênico é criado em razão da multiplicidade de suas redes concretas. Ora, se o texto escrito em sua forma impressa ao ser lido pode designar

uma interpretação cênica, entende-se que o poema de Senghor confirmando a definição de Ubersfeld, pode conter ao mesmo tempo a imagem de uma dada rede metafórica de um campo semântico, de modelo actancial.

Não se discutirá, entretanto, as escolhas feitas pelo autor ao criar um poema dramático, com características diferenciadas na esfera separatista, mas sim de sua constituição quanto objeto estético intertextual. Entende-se, a partir deste mote que da mesma maneira em que o espaço cênico pode ser simultaneamente a figura de um texto (mas também, uma rede sociopolítica ou sociocultural) ou de uma tópica do eu, é possível inferir que existem entre essas diferentes modelizações fios substitutivos. Neste caso, consideramos a ligação entre as redes de composição líricas que juntas formam a coesão.

A partir do momento em que o espaço cênico pode ser a imagem de diferentes conjuntos (no sentido matemático do termo), pode-se considerar que ele estabelece uma relação entre os modelos, neste aspecto consideramos a criação literária. Consequentemente o espaço cênico concreto não apenas surge na mediação entre modelos diferentes, mas é também mediação entre diferentes leituras possíveis: o espaço cênico (da representação) é o que permite ler, ao mesmo tempo, a relação com a história.

O espaço cênico pode ser considerado um lugar de combinações de redes, no qual o leitor/expectador faz dele fios substitutivos que se consideram combinações verticais. Além disso, aspectos do teatro como as didascálicas e a presença de personagens histórico-mitológicas compõem a unidade dramática, podendo ser percebidos na polifonia. No apontamento feito por Ubersfeld (2005, p. 109) pode-se ler:

A escolha depende da relação atual da encenação com o referente contemporâneo e com o código em vigor. Então, torna-se particularmente interessante que se torne consciência da escolha, feita no texto pelo encenador, desta ou daquela matriz de espacialização.

Por isso, consideramos que o espaço cênico aparece em uma estrutura, neste caso dentro da medida em que o funcionamento dos fios substitutivos não é outra coisa além do funcionamento simbólico. O espaço cênico é o lugar da conjunção do simbólico e do imaginário, do simbolismo comum a todos e do imaginário próprio.

Entende-se a partir destas considerações que o texto poético pode ter a presença simultânea de redes diversas, bem como ele pode apresentar outras estruturas que são integrantes e que igualmente o compõem. O espaço apresenta relação dialética pois, torna-se cenicamente presente e é apresentado no *corpus*; um “alhures” para usar os termos da autora. A obra pode ser lida ou pode ser encenada, pois tanto na leitura, quanto na arte dramática é

possível ver a cena. O leitor, assim como o espectador, experimenta a forma representada e em cada sistema pode se apresentar uma interpretação legítima em termos estéticos. A encenação pode escolher entre as diferentes redes espaciais ou mantê-las em conjunto, numa relação de conflito: texto e encenação iluminam a perspectiva.

Em a *Semiologia do teatro* (1988) ao considerar a mobilidade do signo teatral, Jindrich Honzl afirmou que é necessário compreender que a produção teatral seja distinta das outras da arte e dos outros sistemas semânticos, devido à grande quantidade de signos que veicula. E a representação teatral é uma estrutura composta por elementos que pertencem a artes diferentes. Inclusive, a poesia é um deles, bem como a música e a coreografia. Cada elemento traz consigo vários signos: “Portanto, a arte teatral não pode existir em si, ela só existe quanto manifestação concordante da música, da poesia, da pintura, da arquitetura, da comédia, etc. Surge como resultado de uma combinação das outras artes” (GUINSBURG; COELHO NETTO, CARDOSO, 1988, p. 142, grifo nosso).

No poema “Chaka” essa combinação é o diálogo livre das restrições que se torna poesia cênica: a qualquer momento, ele é tão final, quanto contínuo. O título enuncia a voz lírica: “Chaka” designa o conquistador zulu que, desde 1818, conduziu uma guerra cruel na África meridional. Ele era conhecido como o “Napoleão Negro”¹⁵³ (BRUNEL, 2007, p. 901, tradução nossa) e constituiu um exército de quarenta mil homens treinados e disciplinados, que se estabeleceram de forma impositiva sobre os povos da região. Considerado um gênio militar, Chaka era igualmente autor de poemas, os quais, os soldados cantavam os versos e choravam. Ele foi assassinado em 1828 pelo seu irmão Dingane. E inspirou inúmeros escritores negros, entre eles Thomas Mofolo, quem consagrou um romance épico que foi escrito em 1908, publicado em sesoto, que é uma língua banta do grupo Sotho-Tswana. O texto foi traduzido em inglês em uma versão reduzida em 1931; e depois em francês com o título “Chaka: uma epopeia banta” e a tradução foi feita por Victor Ellenberger, em Paris, pela editora Gallimard no ano de 1940.

À Thomas Mofolo se deve a história de ascensão e do reino de Chaka (1786-1828), personagem lendário que se tornou parte da história, contado nas epopeias ele teve sua vida descrita em muitas fases. Brunel (2007, p. 298, tradução nossa) pontua as mais relevantes:

1 Nascido no país cafre (o atual Natal), esse filho de chefe foi rejeitado ao mesmo tempo que foi repudiado por sua mãe seguida de ciúme das outras esposas. Ele é então considerado como um bastardo.

¹⁵³ No original: “*Napoléon nègre*”.

2 Sustentado por essa mãe amante, Chaka toma sua revanche. Ele se afirma por uma força excepcional. Ele se iniciou aos poderes ocultos pelo vidente Issanoussi. Tornou-se um poderoso guerreiro, ele se instala, seu pai estando morto, a cabeça de seu clã de origem.

3 Apesar de seu amor por Nolivé, irmão de seu antigo protetor, ele a sacrificou em sua ambição e, sobre o conselho de Issanoussi, ele renuncia a casar com ela.

4 Se considerando desde então como o representante de um Deus todopoderoso ele funda um reino. Seu grito Zulu! Amazulu! (o Céu! o clã do Céu!) dá esse nome ao reino e ao povo desse reino.

5 Chaka torna-se então um conquistador desmedido e implacável [...]. Seus partidários se distanciam dele. Seus meios-irmãos organizam seu assassinato.¹⁵⁴

O poema que inspirou Senghor foi escrito para celebrar a noiva Nolivé. Os oxímoros servem além da retórica, pois eles analisam a maldição e indicam a passagem de uma zona escura para a outra que sempre é mais clara, pura. O coro reforça o que sucede com a noiva: “Ela vai morrer Nolivé” (SENGHOR, 1990, p. 123). Além da celebração do feminino, o texto é dedicado aos mártires bantos da África do Sul. Dramático, ele se confirma nas didascálicas: “Aos Mártires Bantos da África do Sul”, “Canto I” e “(Sob um fundo sonoro de tantã fúnebre)”.

Feito a partir da composição de várias vozes é dedicado ao povo. Separado em cantos, o primeiro é anunciado pelo som fúnebre do tantã. Inicia neste verso a composição do tambor, enquanto personagem, forma poética e dramática. No primeiro canto, tem-se a acusação ao Chaka, responsável pela morte da noiva Nolivé. Revela-se o amor por Nolivé e o povo negro. Senghor se identifica ao Chaka, mas contrário ao guerreiro, ele matou em si mesmo a figura do poeta. No segundo canto, Chaka se dirige à sua noiva, celebrando-a. Já o poeta evoca o corifeu para tal celebração. A morte de Nolivé é um prenúncio da “Boa Nova”, Chaka usa imagens diversas para criar a metáfora: invoca a noite e o sol que marca a diferença entre os cantos. As vozes mostram uma evolução, a progressão que não se divide em atos (apesar de se tratar de um poema dramático) e sim, em cantos como a epopeia.

A “Voz branca” compara Chaka à uma pantera ou hiena e anuncia um cenário de sangue da guerra: a lança, a penitência. Novamente, Chaka com o rosto calmo se pronuncia. O

¹⁵⁴ No original: “1 Né en pays cafre (l’actuel Natal), ce fils de chef est rejeté en même temps qu’est répudiée sa mère à la suite de la jalousie des autres épouses. Il est alors considéré comme un bâtard. 2 Soutenu par cette mère aimante, Chaka prend sa revanche. Il s’affirme par une force physique exceptionnelle. Il est initié aux puissances occultes par le voyant Issanoussi. Devenu un puissant guerrier, il s’installe, son père étant mort, à la tête de son clan d’origine. 3 Malgré son amour pour Nolivé, sœur de son ancien protecteur, il la sacrifie à son ambition et, sur le conseil d’Issanoussi, il renonce à l’épouser. 4 Se considérant dès lors comme le représentant d’un Dieu tout-puissant il fonde un royaume. Son cri Zoulou ! Amazoulou ! (le Ciel ! le clan du Ciel !) donne ce nom au royaume et au peuple de ce royaume. 5 Chaka devient alors un conquérant démesuré et implacable [...]. Ses partisans s’éloignent de lui. Ses demi-frères organisent son assassinat.”

anúncio localiza a personagem entre os dois irmãos, os ladrões. A traição é anunciada. Comparados ao Leão da Etiópia nos versos “Dois imbecís ha! / Não certamente como a hiena, mas/ Como o Leão d’Etiópia cabeça levantada”; na tradução preferimos o comparativo, ao se verificar o sentido adverbial, pode-se suprimir o termo.

No verso seguinte o retorno à terra natal é anunciado pela memória do Reino da infância, a cidade de Joal; a relação com a mãe e o lugar onde o poeta nasceu e cresceu são retomados. A profusão das vozes expressa, pela voz branca, o tremer de Chaka. O sol é elemento simbólico, a claridade é descrita no dia, mas o espaço que é obscuro denuncia a condição interna de Chaka. A metáfora sobre a lâmina clara anuncia os sete corações que nos versos seguintes serão apresentados: “Nada que a lâmina clara da minha voz que te transpassa/ os sete corações”.

Dentre as diversas vozes que dão ritmo, a voz de Chaka, a voz branca do além-mar que certamente designa os forasteiros na região tem o sentido associado aos olhos, no interior. Sinestesticamente os elementos são aliados ao sentido da percepção visual: clarear, iluminar, a noite escura. Portanto a metáfora de claro-escuro permanece e se institui distribuindo as cenas que são montadas. Os vocábulos dia, relâmpago, peito e o escudo, apresentam-se em formas de confronto, ou seja, são antagonistas. O arrulho meridiano de Nolívé, refere-se à noiva de Chaka que ele mesmo assassinou. Segundo o mito que é contado em África “ele enfiou-lhe uma agulha na axila” (BRUNEL, 2007, p. 922).

A voz branca continua entre os versos. Sobre a noiva, Chaka confessa que a matou e sem pestanejar. No poema é confirmado a relação entre o mito e o imaginário. A esse respeito, René Barbier explica que do ponto de vista social o imaginário permanecerá potencialmente subversivo, mantendo-se ao mesmo tempo oculto e voluntariamente ignorado. Vejamos o que Barbier (1994, p. 18) afirmou:

Quer dizer que por mais que seja ficção o que se lê em literatura, pode-se ver nas entrelinhas da produção poética marcas que denotam elementos verossímeis, mas que foram ficcionados para compor uma instância de expressão lírica representativa. Assim, ao ler um poema que porta imagens de natureza, florestas, rios, mas, que no texto literário não representam apenas elementos da natureza, mas sim, referências, nomes e lugares. O imaginário para o escritor é uma espécie de ponto de partida para a criação artística que costura na obra literária, elementos naturais do conhecimento expressivo humano que surgem de forma naturalmente, instintiva.

A costura proposta tem relação direta entre as vozes sendo essas representativas no drama. A voz branca acusadora e indignada faz alusão aos milhares de homens mortos na

carnificina da guerra. O vocativo referente ao Zulu enuncia o fogo “Ô Chaka tu Zulu, tu mais-que-maldição e fogo rolando de arbusto!”.

Na voz de Chaka “Um cercado cacardante, uma surda gaiola de policiais corrompidos sim/ *Un basse-cour cacardante, une sourde volière de/ mange-mils oui!*”. A palavra sublinhada pode ter duas acepções; de cercado (e que pode ser designado espaço de animais, como gaiola) ou lugar reservado em um castelo (de reclusão). A expressão *mange-mil* é uma gíria conhecida em África usada para nomear policiais corruptos, que por algum motivo, cobravam o valor de mil francos (à época da criação do termo) para subornar as pessoas. Neste caso optamos em traduzir pelo que significa a expressão, para dessa forma não marcar o texto em língua portuguesa em uma época utilizando, por exemplo, uma gíria da atualidade. Mantivemos a significação do enunciado em si.

Na mesma estrofe o segundo verso “Levei a pancada naquela madeira morta, iluminada/ o incêndio no mato estéril/ *J’ai porté la cognée dans ce bois mort, alummé/ l’incendie dans la brousse stérile*”, a palavra *incendie* não foi substituída por fogo. Entendemos que este sentido contém o primeiro, mas para manter a proposta do texto fonte, mantivemos a tradução literal, que algumas vezes, faz-se necessária.

Ao se referir à amada “Minha Negra dourada de óleo de palma com tamanho de pena/ *Ma Négresse blonde d’huile de palme à la taille de plume*”, a palavra *blonde* que significa, imediatamente “loira”, a nosso ver não expressaria o sentido de iluminação, por isso foi traduzida por dourada. Acreditamos ser mais adequada aos comparativos que seguem “de óleo de palma” e “peso de pluma”. É feita ainda alusão ao Kilimanjaro, o massivo vulcão do Norte da Tanzânia que representa um ponto culminante, o mais alto do continente africano.

A paisagem natural da floresta são símbolos no espaço poético. A vegetação e o vento constituem a cena. A noiva Nolivé, nos braços da serpente, se ajusta ao espaço noturno: estrelas, constelações, insônia. Nos versos “Eu vaguei no cavalo/ Zambeze correndo e chutando as estrelas”, o cavalo que representa a fuga, o estado interno da voz lírica é nomeado a partir do contexto da região. Além disso, ele representa o rio homônimo da África meridional e se faz no poema um comparativo para celebrar seu curso que termina no Oceano Índico (BRUNEL, 2007).

A voz do vidente Issanoussi, profeta de Chaka, se apresenta distante. No verso “E à noite segregados nos *kraals* da miséria” a palavra zulu em destaque significa “Cerque dentro em gados” e por extensão “bairro sujo e miserável”¹⁵⁵ (id., p. 916, tradução nossa). Ao final

¹⁵⁵ No original : “*Encercler à l’intérieur des veaux*”/ “*quartier pourri et misérable*”.

da expressão do coro, o enunciado “Bayété Bâba! Bayété ô Zoulou!” não foi traduzido. O termo evidencia que Chaka exigia ser chamado de “Bayété” que significa “aquele que está entre Deus e os homens”¹⁵⁶ (BRUNEL, 2007, p. 898, tradução nossa) quer dizer, herói ou semideus. Em swahili e em outras línguas bantas do leste africano “baba” significa pai, ancião.

Nas palavras de Chaka notamos a espera do apaixonado. O coro tem função de exaltá-lo. Nos versos “ele esculpe todo o meu corpo como uma estátua do Baoulé”, o vocábulo destacado designa uma etnia da Costa do Marfim que pertence ao grupo Akan, que se encontra no Sul e centro do país. A negação marcada se encaminha para o Corifeu que exclama; exalta. O coro enuncia “Bayété Bâba! Bayété ô Bayété!”, a repetição recorre até retornar ao Chaka.

O jogo de vozes é mesclado ao tema da solidão, melancolia que se apresenta continuamente. O corifeu faz alusão à identidade e ao líder dos povos da pele negra. Nesta estrofe é notável a relação entre Senghor e a voz lírica que se expressa. Como podemos ver em “O amante da Noite com cabelos de estrelas cadentes, o criador das palavras da vida/ O poeta do Reino da infância”. O coro exclama “Viva o poeta!”, diante da noite que alude aos contos antigos, os mitos contados oralmente. O coro, então, anuncia a morte de Nolivé. O termo “n'deïssane” é uma palavra wolof que expressa tanto o toque quanto a admiração. E neste contexto, optamos em não traduzir, pois se faz necessário aprofundamento maior na pesquisa sobre esse significado.

A sinestesia é frequente: “Ô minha Noite! Ô minha Negra! Minha Nolivé! / Esta grande fraqueza morreu nas tuas mãos de óleo/ Quem segue a sua pena. É o calor das palmeiras no peito/Agora, os aromas que alimentam os músculos”. A sinestesia; o tato e o olfato têm destaque, assim também a luminosidade, a visibilidade do rubi. A exaltação aos elementos naturais, a Noite (sujeito lírico representativo) se faz no campo semântico elevado a partir da luz, o “corpo transparente”. A luz do dia é aliada aos estados de alma da voz lírica.

A angústia e a melancolia se mostram dilemas: unidas ao olhar da natureza são personificadas. O tantã, o ritmo e as colinas recuperam o mistério da floresta. A travessia, simbolicamente, mostra a mudança de estado do autor (que à época deixava a política para se dedicar a poesia) e da voz lírica. Como podemos ler em “A canoa que atravessa o rio, a mão que semeia o céu, o pé no ventre da terra”; a monotonia integra a beleza. O efêmero, a floresta azul, a luta harmoniosa do orvalho têm o ponto culminante na morte. O êxtase, ápice na cena,

¹⁵⁶ No original: “*celui qui se tient entre Dieu et les hommes.*”

é a morte de Chaka. O Corifeu e o Coro encerram fazendo alusão ao povo negro. A noite se transforma em dia, a terra é iluminada, tem-se a redenção no fim do ato. O poema encerra com o coro repetindo e se despedindo atrás das cortinas.

“Chaka” encerra pelo emprego de elementos evidentes: a repetição e a unidade de coesão. É fato que a primeira deriva das formas poéticas e nos versos se configuram elementos estilísticos, os quais colocam o drama em foco. Concordamos, portanto com Staiger ao se referir à cena e ao papel de representatividade prático: “Com muito mais razões, o autor dramático tem que pressupor a existência de um teatro e o que falta à fundamentação do todo é acrescentado posteriormente. Uma poesia pode também começar com uma espécie de exposição” (STAIGER, 1997, p. 21). A exposição a qual se refere o autor, a nosso ver, ilustra as possibilidades que o texto pode assumir, pois na obra senghoriana o texto está intrinsecamente relacionado tanto à poética quanto ao drama.

2. 6 PRINCESA E OUTROS CANTOS

| ÉPÎTRES À LA PRINCESSE | EPÍSTOLAS À PRINCESA |
|--|--|
| <p>À LA MARQUISE JOSÉPHINE DANIEL DE BETTEVILLE</p> | <p>A MARQUESA JOSÉPHINA DANIEL DE BETTTEVILLE</p> |
| <p>(pour kôra)</p> | <p>(para kora)</p> |
| <p><i>Belborg Belborg ! Belborg Belborg ! Ainsi murmurait ma mémoire, et dans le paquebot</i></p> <p><i>Qui m'emportait, les machines rythmaient ton nom Princesse, et l'Afrique nocturne.</i></p> <p><i>Mes mains en étaient parfumées, comme de l'odeur des sapins</i></p> <p><i>Elles embaumaient mon sommeil, comme jadis les goyaves au jardin d'enfance.</i></p> | <p><i>Belborgue Belborgue! Belborgue</i> <i>Belborgue! Assim murmurava minha</i> <i>memória, e no navio</i></p> <p><i>Que me levava, as máquinas ritmavam teu</i> <i>nome Princesa, e a África noturna.</i></p> <p><i>Minhas mãos estavam perfumadas, como os</i> <i>odores de abetos</i></p> <p><i>Eles embalsamavam o meu sono, como</i> <i>outrora as goiabas no jardim da infância.</i></p> |
| <p><i>J'attendrai ta récade au poing de tes courriers...</i></p> <p><i>Princesse de Belborg, sous quel ciel fleurit ta prestance ?</i></p> <p><i>Aux pays du Septentrion, en ton palais de Ouireham ouvert sur la mer et les vents ?</i></p> <p><i>Ou bien à Danestal en ton manoir, au milieu de ton peuple – quelle moisson de têtes blondes !</i></p> <p><i>Si heureux parmi les rivières et les polders paisibles ?</i></p> <p><i>Ou à Paris puisque s'annonce l'Hiver, avec les princes du Grand Nord</i></p> <p><i>Descendus à la quête du soleil, où la</i></p> | <p><i>Eu esperarei a tua recaída no punho das tuas cartas...</i></p> <p><i>Princesa de Belborgue, sob que céu floresce tua presença?</i></p> <p><i>Aos países do Setentrião, em teu palácio de Ouireham aberto sobre o mar e os ventos?</i></p> <p><i>Ou bem à Danestal em tua mansão, no meio de teu povo – que colheita de cabeças loiras!</i></p> <p><i>Tão feliz entre os rios e os polders pacíficos?</i></p> <p><i>Ou em Paris já que se anuncia o Inverno, com os príncipes do Grande Norte</i></p> <p><i>Descidos na busca do sol, onde a luz está</i></p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>lumière est dans les rues, sur les pierres d'ivoire sur les pierres de bronze vieux ? Et les fleurs y sont vives, la voix des femmes de cristal et l'âme plus déliée Dans l'éclat des salons ? Es-tu à Paris à la fête de l'esprit ?</i></p> | <p>nas ruas, sobre as pedras de mármore sobre as pedras de bronze antigo? E as flores estão vivas, a voz das mulheres de cristal e a alma mais desligada No o brilho dos salões? Tu estás em Paris na festa de espírito?</p> |
| <p><i>Tes courriers m'atteindront dans mes quartiers de la Belle Saison Bien plus loin de Gambie, plus loin que Sénégal.</i></p> | <p>Tuas cartas me alcançarão nos meus aposentos da Bela Estação Muito mais longe da Gambia, mais longe que o Senegal.</p> |
| <p><i>Or je serai souvent à dromadaire, parmi les dunes d'or</i></p> | <p>Mas eu estarei as vezes no dromedário, entre as dunas de ouro</p> |
| <p><i>Ou sous la tente, dans l'odeur des gommiers dans la blancheur des steppes.</i></p> | <p>Ou sob a tenda, o cheiro das acácias na brancura das estepes.</p> |
| <p><i>Je ne chasserai la girafe, ni l'autruche ni hippotrague. J'ai dessein de faire retraite</i></p> | <p>Eu não caçarei a girafa, nem o avestruz nem palapala. Eu desejo me aposentar</p> |
| <p><i>Loin des guerriers. Car j'ai pris goûts aux choses de l'esprit</i></p> | <p>Longe dos guerreiros. Pois eu gosto das coisas do espírito</p> |
| <p><i>Tel quelqu'un qui a beaucoup vu et veut beaucoup apprendre.</i></p> | <p>Tal como alguém que tem visto e quer muito aprender</p> |
| <p><i>Et ce pays est de l'Esprit. Le ciel est sans nuages, et si parfois le troublent des tornades, ce sont de sable.</i></p> | <p>E este país é do Espírito. O céu está sem nuvens, e se às vezes o perturbam os tornados, estes são de areia.</p> |
| <p><i>Le feuille et la lèvre y sont graves, la fleur absente, la narine et l'épine aigües.</i></p> | <p>A folha e o lábio são graves, a flor ausente, a narina e o espinho agudos.</p> |
| <p><i>Le vent d'Est y mord toute chair, brûlant toutes choses impures.</i></p> | <p>O vento do Leste morde toda carne, queimando todas as coisas impuras.</p> |
| <p><i>J'ai dessein de faire retraite dans les marches du Fleuve.</i></p> | <p>Eu desejo me aposentar nas escadas do Rio.</p> |
| <p><i>J'ai dessein de méditer tes énigmes. Ton amitié m'est collier et boucles d'oreilles.</i></p> | <p>Eu desejo meditar teus enigmas. Tua amizade é meu colar e brincos das orelhas.</p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>Mon espoir est de revenir à la fin de l'Été. Ma mission sera brève. J'ai la confiance de mon Peuple. On m'a nommé l'Itinérant.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(pour kôra)</i></p> <p><i><u>Ambassadeur du Peuple noire</u>, me voici dans la Métropole. J'ai compté douze portes rayonnantes, dénombré douze mille étoiles. Ce fut de l'aile haute de mon cheval piaffant.</i></p> <p><i>Je t'avais dépêché nombre de cavaliers, réponse ne m'a pas été rendue. Qu'ils se soient embourbés dans les marigots de l'oubli, je ne le veux croire Princesse.</i></p> <p><i>Ma mission n'est pas d'une lune. Le peuple noir m'attend pour les élections des Hauts-Sièges, l'ouverture des Jeux et des fêtes de la Moisson Et je dois régler le ballet des circoncis. Ce sont là choses graves.</i></p> <p><i>Je pense à toi Princesse de Belborg Je songe aux pays du Septentrion, toutes mes nuits sont veilles. De l'autre côté de la Mer ont échoué les bruits de leurs querelles intestines Que leurs puits sont noyés le bétail abattu, leurs manufactures ruinées et leurs palais</i></p> | <p>Minha esperança é voltar ao fim do Verão. Minha missão será breve. Eu tenho a confiança de meu Povo. Nomearam-me o Itinerante.</p> <p style="text-align: center;">(para kora)</p> <p><u>Embaixador do Povo negro</u>, eis que estou na Metrópole. Eu contei doze portas radiantes, contabilizadas doze mil estrelas. Essa foi da asa alta do meu cavalo cavalgando.</p> <p>Eu tinha enviado muitos cavaleiros, resposta não me foi dada. Que eles tenham ficado atolados nas pastagens do esquecimento, eu não o quero crer Princesa.</p> <p>Minha missão não é de uma lua. O povo negro me espera para as eleições dos Altos-postos, a abertura dos Jogos e das festas da Colheita E eu devo ajustar o balé da circuncisão. Essas são coisas graves.</p> <p>Eu penso em ti Princesa de Belborgue Eu sonho nos países do Setentrião, todas minhas noites são vigílias. Do outro lado do Mar fracassaram os ruídos de suas disputas internas Que seus poços afogam o gado abatido, suas manufaturas ruínas e seus palácios</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p><i>Que le grain fait défaut. Et des vers comme de Guinée travaillent l'intime des cœurs.</i></p> <p><i>Princesse très prudente et Princesse très bonne, tes nuits sont-elles veilles sur ta couche ? La réponse non dépêchée ?</i></p> <p><i>Je suis attente dans la nuit, je n'en finis pas de parler avec mon plus-que-faire.</i></p> <p><i>Et nous devisons de tout charme absent, nous surveillons l'averse sur la route qui porte la bonne nouvelle.</i></p> <p><i>Hâte-toi donc Belborg, ma mission n'est pas d'une lune.</i></p> | <p>Que o grão faz falta. E dos vermes como de Guiné trabalhavam o íntimo dos corações.</p> <p>Princesa tão prudente e Princesa tão boa, tuas noites são elas vigílias sobre tua cama? A resposta não foi rápida?</p> <p>Eu sou espera na noite, eu não parei de falar com meu mais-que-fazer.</p> <p>E nós divagamos de todo encanto ausente, nós vigiamos a tempestade na estrada que traz a boa nova.</p> <p>Apressa-te então Belborgue, minha missão não é de uma lua.</p> |
| <p><i>Or nous devisons de tout charme absent, de toi la Précieuse de ton essence</i></p> <p><i>Qui gardes toutes choses parfumées comme un coffret des Indes</i></p> <p><i>De tes yeux de brume et de renne. Si claires les grottes marines au soleil de l'esprit</i></p> <p><i>Et tu décoches tes énigmes qui fulgurent comme couteaux de jet.</i></p> <p><i>Mais qu'insondables étaient tes yeux calmes à l'abord du Barbare rutilante de feux de brousse et de tam-tams !</i></p> <p><i>Princesse belle, repose-t-elle ta prestance cette nuit ? et tes jambes longues frisées d'or blanc ? et tes lèvres fleurant les forêts de sapin ?</i></p> <p><i>Font-elles comme hier flamber têtes et bras des ambassades ?</i></p> | <p>Ora nós divagamos de todo encanto ausente, de ti Preciosa de tua essência</p> <p>Que guarda todas coisas perfumadas como um cofre das Índias</p> <p>De teus olhos de nevoeiro e de rena. Tão claras as grutas marinhas ao sol do espírito</p> <p>E tu descodificas teus enigmas que fulminam como facas de jato.</p> <p>Mas que insondáveis eram teus olhos calmos à primeira vista do Bárbaro resplandecente de fogos de mato e de tantãs!</p> <p>Princesa bela, descansa tua presença essa noite? E tuas pernas longas encaracoladas de ouro branco? E teus lábios florescem as florestas de árvore?</p> <p>Elas fazem como ontem arder cabeças e braços das embaixadas?</p> |
| <p><i>Princesse hâte-toi si ta mémoire est ma mémoire.</i></p> | <p>Princesa apressa-te se tua memória é minha memória.</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>Mon séjour n'est pas d'un quartier, et déjà me poignent le flanc les cents regrets du Pays noir.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(pour kôra)</i></p> <p><i>Comme rosée du soir, ton épître a fait mes yeux frais mon cœur.</i></p> <p><i>Je l'ai lue à mes hôtes, à l'heure du thé sous la tente du Tagant.</i></p> <p><i>Ils étaient de noble lignage, et maîtres de langage. J'en ai lu les feuilles qui pouvaient être lus</i></p> <p><i>Réservant pour la veille ceux qui sont les plus délicats, comme la bosse du grand mâle</i></p> <p><i>Et secrets. Et ce fut honneur à mon nom.</i></p> <p><i>Mon désir est de mieux apprendre ton pays de t'apprendre. Grâce pour ton épître son dire et sa substance</i></p> <p><i>Et cet hiver que tu me rends présent, mais dont tu me défends comme une fourrure précieuse</i></p> <p><i>M'en nommant le signe et le sens, la neige qui flamboie de mille feux</i></p> <p><i>Brûlant le poids du corps, faisant l'esprit aigu le cœur candide.</i></p> <p><i>Et mon pays de sel et ton pays de neige chantent à l'unisson.</i></p> <p><i>Mais ta prudence est grande, mes forces faibles.</i></p> | <p>Minha estadia não é de um bairro, e já me afligem o flanco os cem lamentos do País negro.</p> <p style="text-align: center;">(para kora)</p> <p><u>Como orvalho da noite</u>, tua epístola fez meus olhos frescos meu coração.</p> <p>Eu li aos meus hóspedes, a hora do chá sob a tenda do Tagant.</p> <p>Eles eram de nobre linhagem, e mestres de língua. Eu li as folhas que poderiam ser lidas.</p> <p>Reservando para a véspera os que são os mais delicados, como o inchaço do grande mal masculino</p> <p>E segredos. E isso foi honra para meu nome.</p> <p>Meu desejo é de melhor aprender teu país de te ensinar. Graças para tua epístola seu dizer e sua substância</p> <p>E este inverno que tu me fazes presente, mas o qual tu me defendes como uma pele preciosa</p> <p>Me nomeando o sinal e o sentido, a neve que queima de mil fogos</p> <p>Ardendo o peso do corpo, fazendo o espírito agudo o coração cândido</p> <p>E meu país de sal e teu país de neve cantam em uníssonos</p> <p>Mais tua prudência é grande, minhas forças fracas.</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p><i>Il y a ta bonté marine comme un fjord de douceur, et le sapin qui reste vert sous la mort blanche</i></p> <p><i>Debout dans la tempête. Il veille quand tremblent les bouleaux</i></p> <p><i>Tandis que hurlent loups et lynx.</i></p> <p><i>Grâces à la Princesse qui se faisait loisirs de mes récits, pleurant aux malheurs de ma race :</i></p> <p><i>Les guerres contre l'Almamy, la ruine d'Élissa et l'exil à Dyilôr du Saloum</i></p> <p><i>La fondation du Sine. Et le désastre</i></p> <p><i>Quand les Guelwârs furent couchés sous les canons comme des gerbes lourdes. Les cavaliers désarçonnés</i></p> <p><i>Tombèrent debout les yeux grands ouverts au chant des griots.</i></p> <p><i>Et de nouveau la ruine de Dyilôr, le manoir investi par cactées et khakhams.</i></p> <p><i>Dedans les punaises des bois font leur travail perfide, les reptiles paressent sur les lits de parade</i></p> <p><i>Les portes battent longuement par les nuits de tornade.</i></p> <p><i>Et cet autre exil plus dur à mon cœur, l'arrachement de soi à soi</i></p> <p><i>À la langue de ma mère, au crâne de l'Ancêtre, au tam-tam de mon âme...</i></p> <p><i>Je dis grâces à la princesse qui annonce la résurrection de Dyilôr.</i></p> <p><i>J'arriverai à la fin de l'Été.</i></p> | <p>Há a tua bondade marinha como um fiorde de doçura, e o abeto que permanece verde sob a morte branca</p> <p>De pé na tempestade. Ele vela quando tremem as bétulas</p> <p>Enquanto uivam lobos e linceis.</p> <p>Graças à Princesa que se divertia das minhas histórias, chorando às desgraças de minha raça:</p> <p>As guerras contra o Almamy, a ruína de Elissa e o exílio em <i>Dyilôr do Saloum</i></p> <p>A fundação do <i>Sine</i>. E o desastre</p> <p>Quando os Guêluares se deitaram sob os canhões como os arbustos pesados. Os cavaleiros desconcertados</p> <p>Caíram de pé os olhos grandes abertos ao canto dos griôs.</p> <p>E de novo a ruína de <i>Dyilôr</i>, a mansão investida por cactos e carrapichos.</p> <p>Dentro os percevejos dos bosques fazem seu trabalho pífido, os répteis ficam sobre as camas de desfile</p> <p>As portas batem longamente pelas noites de tornado.</p> <p>E esse outro exílio mais duro para meu coração, o arranque de si a si</p> <p>A língua de minha mãe, ao crânio do Ancestral, no tantã de minha alma...</p> <p>Eu dou graças a princesa que anunciou a ressurreição de <i>Dyilôr</i></p> <p>Eu chegarei no fim do verão.</p> |
|--|--|

| | |
|---|---|
| <p><i>Le ciel de ton esprit, le pays haut de ta prestance, la nuit bleue de ton cœur Me seront fêtes à la fin de l'Initiation. Tu es mon univers. Voici l'arc-en-ciel sur l'Hiver comme ton oriflamme. Tu m'ouvres le visage de mes frères les hommes-blancs Car ton visage est un chef-d'œuvre, ton corps un paysage. Tes yeux d'or vert qui changent comme la mer sous le soleil Tes oreilles d'orfèvrerie, tes poignets de cristal Ton nez d'aigle marin, tes reins de femme forte mon appui Et ta démarche de navire oh ! le vent dans les voiles de misaine... Mais garde-moi Princesse de la tempête de tes narines Qui barrissent comme des phoques ; et je trébuche sur les rochers. Je danserai devant toi la danse de la tornade. L'impatience me presse de ses éperons d'acier. Il me faut refroidir hâ ! ce sang de poulain.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(pour kôra)</i></p> | <p>O céu de teu espírito, o país alto de tua presença, a noite azul de teu coração Para mim serão festas ao fim da Iniciação. Tu és meu universo. Eis o arco-íris no Inverno como teu auriflama. Tu abres-me o rosto de meus irmãos os homens-brancos Pois teu rosto é um carro chefe, teu corpo uma paisagem. Teus olhos de ouro que mudam como o mar sob o sol Tuas orelhas de ourivesaria, teus pulsos de cristal Teu nariz de águia marinha, teus lombos de mulher forte meu apoio E tua marcha de navio oh! O vento nas velas de proa... Mas guarde-me Princesa da tempestade de tuas narinas Que barricam como as focas; e eu tropeço sobre as rochas Eu dançarei diante de ti a dança do tornado. A impaciência pressiona-me com suas esporas de aço. É preciso arrefecer hâ! este sangue de potro.</p> <p style="text-align: center;"><i>(para kora)</i></p> |
| <p><i>Princesse, ma princesse ! Me reviennent déjà sous les griffes de l'Harmattan</i></p> | <p><i>Princesa, minha princesa! Voltam-me já sob as garras do Harmatã</i></p> |

| | |
|---|---|
| <p><i>Les nuits brèves de l'Été, fleuries d'étoiles bleues comme de libellules</i></p> <p><i>Et les chemins au bord du lac de lune</i></p> <p><i>Troublés à peine par les yeux des poissons, idéogrammes du silence.</i></p> | <p>As noites breves de Verão, floridas de estrelas azuis como de libélulas</p> <p>E os caminhos à beira do lago de lua</p> <p>Perturbados a pena pelos olhos dos peixes, ideogramas do silêncio.</p> |
| <p><i>Je regrette les jours d'alors – tu levais le pont sur toute évasion</i></p> <p><i>Et tes colères qui brisaient les vases précieux, les fibres de mon cœur</i></p> <p><i>Délices ou douleurs, je ne sais.</i></p> <p><i>Mais ton aveuglement, quand tu me disputais le cœur sauvage des pierres des forêts et des torrents</i></p> <p><i>Et la grâce labile des oiseaux de mer.</i></p> <p><i>Ne voyais-tu que ton parfum était le parfum des moissons, l'éclat du silex ta beauté ?</i></p> <p><i>C'est toi qui m'attirais dans les soleils, au fond des yeux de toutes les Gretas !</i></p> <p><i>Ah ! vivre l'Été sans jour et sans nuit, mais un long jour sans hiatus ni césure</i></p> <p><i>Sur les bourgeons de lèvres la mélodie des hanches la fierté des collines</i></p> <p><i>Et dans ton cœur Princesse de Belborg.</i></p> <p><i>Et dans mon cœur veillait comme une lampe ton sourire.</i></p> | <p>Eu lamento os dias de então – tu levantavas a ponte sobre toda evasão</p> <p>E tuas cóleras que quebravam os vasos preciosos, as fibras de meu coração</p> <p>Delícias ou dores, eu não sei.</p> <p>Mas tua cegueira, quando tu discutias comigo o coração selvagem das pedras das florestas e das torrentes</p> <p>E a graça lábil dos pássaros do mar.</p> <p>Não vês tu que teu perfume era o perfume das colheitas, o disparo do sílex tua beleza?</p> <p>És tu que me colocava nos sóis, no fundo dos olhos de todas as Gretas!</p> <p>Ah! viver o verão sem dia e sem noite, mas um longo dia sem hiatos nem cesuras</p> <p>Sobre os botões de lábios a melodia das ancas o orgulho das colinas</p> <p>E no teu coração Princesa de Belborgue.</p> <p>E no meu coração vigiava como uma lâmpada teu sorriso.</p> |
| <p><i>Car ta seule rivale, la passion de mon peuple.</i></p> <p><i>Je dis mon honneur. M'appelaient au loin les affaires de l'État.</i></p> <p><i>Les épidémies les épizooties la maigreur des récoltes</i></p> | <p>Porque a tua única rival, a paixão de meu povo.</p> <p>Eu digo minha honra. Chamavam-me ao longe os assuntos do Estado.</p> <p>As epidemias as epizootias a escassez das colheitas</p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>Les querelles des clans les querelles des castes comme rosette sur les Circoncis.</i></p> <p><i>Et comment déjouer les ruses des peuples-de-la-Mer ?</i></p> <p><i>Tu déjouais toutes les ruses, tu me gardais de mon vouloir, et les jeunes filles du Sine</i></p> <p><i>Chansonnaient ma faiblesse sous ta voix d'or vert sous tes yeux</i></p> <p><i>Et la honte faisait mon visage de cendre.</i></p> <p><i>J'ai mémoire de Lanza le Troubadour.</i></p> <p><i>Quand il chantait la geste de Wikings, les amours d'Halvor et de Dina</i></p> <p><i>Mon cœur se prenait au miroir.</i></p> <p><i>Me voici rendu à mon Peuple à mon honneur</i></p> <p><i>Et je regrette déjà tes éclats, la prison de ton charme.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(pour kôras et balafong)</i></p> <p><i>Princesse, ton épître m'est parvenue au cœur des pays hauts, entre Gambie et Casamance.</i></p> <p><i>Je séjournais chez les hôtes héréditaires, la moitié de mon sang et la plus claire certes.</i></p> <p><i>Et je m'enchantais comme toi 21 rue Poussin – mains subtiles épaule lilas !</i></p> <p><i>Je m'enchantais aux jeux de cette langue labile avec des glissements sur l'aile</i></p> <p><i>Langue qui chante sur trois tons, si tissé</i></p> | <p>As disputas dos clãs as disputas das castas como rosetas sobre os Mutilados.</p> <p>E como frustrar os truques do povo-do-Mar?</p> <p>Tu frustraste todos os truques, tu me guardavas do meu querer, e as jovens do Sine</p> <p>Cantavam minha fraqueza sobre tua voz de ouro verde sob teus olhos</p> <p>E a vergonha tornava meu rosto cinza.</p> <p>Tenho memória de Lanza o Trovador.</p> <p>Quando ele cantava a gesta de Viquingues, os amores de Halvor e de Dina</p> <p>Meu coração agarrava-se ao espelho.</p> <p>Eis-me de volta ao meu Povo a minha honra</p> <p>E eu lamento já teus estilhaços, a prisão de teu encanto.</p> <p style="text-align: center;">(para koras e balafon)</p> <p><u>Princesa, tua epístola me chegou ao coração</u> nos países altos, entre Gambia e Casamansa.</p> <p>Eu permanecia entre os anfitriões hereditários, a metade de meu sangue e a mais clara certamente.</p> <p>E eu estava encantado como tu 21 rua <i>Poussin</i> – mãos sutis ombro lilás!</p> <p>Eu estava encantado aos olhos desta língua lábil com os deslizamentos na asa</p> <p>Língua que canta sobre três tons, tão tecido</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p><i>d'homéotéleutes et d'allitérations, de douces implosives coupées de coups de glottes comme de navette</i></p> <p><i>Musclée et maigre, je dis parcimonieuse, où les mots sans ciment sont liés par leur poids.</i></p> <p><i>Dans le frais de la case, tu déviderais les énigmes parmi les princes de l'euphuïsme.</i></p> <p><i>Princesse de Belborg, ton épître ma frappé au cœur gauche.</i></p> <p><i>Je l'ai bien entendu. C'était une nuit transparente, à l'heure où mon cœur veille sans parasites.</i></p> <p><i>Voilà donc que les tigres vont sillonnant le ciel, plus lisses que l'anguille et plus plats qu'une lame.</i></p> <p><i>Ils se jouent du son et de la lumière, ils défient les sextants sur les observatoires.</i></p> <p><i>À distance, ils foudroient les escadres, sans éclair sans éclat.</i></p> <p><i>Les Prophètes debout sur les montagnes les avaient annoncés</i></p> <p><i>Les squales terribles du ciel sans ailes et sans cœur, mais bordés d'yeux ouverts.</i></p> <p><i>“Ce fut l'an de la Découverte. De leurs yeux ils crachèrent un feu jaune. Et les eaux des fleuves roulèrent de l'or et de sueurs. Les Métropoles en furent gorgées. Les hommes nus furent réduits en esclavage, et les parentes vendirent leurs enfants pour une pièce guinée.</i></p> <p><i>“Et ce fut l'an de la Raison. De leurs yeux ils crachèrent un feu rouge. Et la haine</i></p> | <p>de homeoteleuton e de aliteraões, de suaves implosivas cortadas de gemidos como de aríete</p> <p>Musculosa e magra, eu digo parcimoniosa, onde as palavras sem cimento são ligadas pelo seu peso.</p> <p>No custo da casa, tu enovelavas os enigmas entre os príncipes do eupuísmo.</p> <p>Princesa de Belborgue, tua epístola me bateu no coração à esquerda.</p> <p>Eu o ouvi bem. Era uma noite transparente, na hora em que meu coração vigia sem parasitas.</p> <p>Eis então que os tigres vão atravessando o céu, mais suaves que a enguia e mais lisos que uma lâmina.</p> <p>Eles tocam o som e a luz, eles desafiam os sextantes nos observatórios.</p> <p>A distância, eles fulminam os esquadrões, sem relâmpago sem brilho.</p> <p>Os Profetas de pé sobre as montanhas os anunciaram</p> <p>Os esqualos terríveis do céu sem asas e sem coração, mas bordado de olhos abertos</p> <p>“Este foi o ano da Descoberta. De seus olhos eles cuspiram um fogo amarelo. E as águas dos rios rolaram de ouro e de suores. As Metrópolis beberam em goles. Os homens nus foram reduzidos em escravidão, e os parentes venderam suas crianças por uma moeda da guiné.</p> <p>“E foi o ano da Razão. De seus olhos eles cuspiram um fogo vermelho. E o ódio</p> |
|---|--|

poussa au cou des hommes en ganglions noueux, et dans la boue du sang les soldats se baignèrent. On décora les bourreaux et savants ; ils avaient inventé de tuer deux fois l'homme.

“Ce sera l’an de la Technique. De leurs yeux ils cracheront un feu blanc. Les éléments se sépareront et s’agrègeront selon de mystérieuses attirances et répulsions. Le sang des animaux et la sève des plantes seront de petit lait. Les blancs seront jaunes, les jaunes seront blancs, tous seront stériles.

“Et l’on entendra dans les airs la voix unique du Dieu juste.”

Or le deuil du Septentrion sera mon deuil. J’ai offert mes yeux à la nuit pour que vive Paris.

Je me rappelle rue Gît-le-Cœur, lorsque tu levais ton visage, ce front de pierre et de patine sous l’hiver blond

Et cette voix grave de toutes les angoisses, mais comme le grondement de cascades généreuse à l’aube du monde

Et tes yeux comme la lumière sur les collines bleues d’Assise

Ta voix tes yeux qui chaque jour me faisaient naître.

J’ai grand besoin des murmures de Mai à Montsouris, de la splendeur des Tuileries à la fin de l’Été

Ou simplement, sous broussailles et lianes pour retrouver mon obélisque, de l’angle

creceu ao pescoço dos homens de gânglios nodosos, e na lama do sangue os soldados se banharam. Condecoraram os carrascos e sábios; eles inventaram de matar duas vezes o homem.

“Este será o ano da Técnica. De seus olhos eles cuspirão um fogo branco. Os elementos se separarão e se agregarão segundo misteriosos desejos e repulsões. O sangue dos animais e a seiva das plantas serão de empobrecidos. Os brancos serão amarelos, os amarelos serão brancos, todos serão estéreis.

“E se escutará nos ares a voz única do Deus justo.”

Ora o luto do Setentrião será meu luto. Eu ofereci meus olhos à noite para que viva Paris.

Eu me lembro rua *Gît-le-coeur*, quando tu levantavas teu rosto, essa testa de pedra e de patina sob o inverno loiro

E essa voz grave de todas as angústias, mas como o estrondo de cascatas generosa no alvorecer do mundo

E teus olhos como a luz sobre as colinas azuis de Assise

Tua voz teus olhos que cada dia me fazem nascer.

Eu tenho grande necessidade dos sussurros de Maio a *Montsouris*, do esplendor das Tulherias no fim do verão

Ou simplesmente, debaixo das moitas e lianas para encontrar meu obelisco, do

| | |
|--|---|
| <p><i>pur du front de la Concorde.</i></p> <p><i>Princesse retiens ce message. Vends manoir terres et troupeaux. Vains seront les paratonnerres.</i></p> <p><i>Abandonne ton père abandonne ta mère. Les morts iront avec les morts. Et nous avons choisi de vivre. Pas sur ces terres hautes hâ! surtout pas ici. S'en sont allés les temps des charades et des lilas.</i></p> <p><i>Nous brûlerons nos campements de la Belle Saison, nous descendrons les fleuves</i></p> <p><i>Au pays de ma mère, la Mésopotamie où le sol est bien noir et le sang sombre et l'huile épaisse.</i></p> <p><i>Les hommes y sont de quatre coudées. Ils ne distinguent pas leur gauche de leur droite, ils ont neuf noms pour nommer le palmier mais le palmier n'est pas nommé.</i></p> <p><i>Je te recevrai sur la rive adverse, monté sur un quadrigé de pirogues et coiffés de la mitre double, ambassadeur de la Nuit et du Lion-levant.</i></p> <p><i>Je le sais bien ce pays n'est pas noble, qui est du jour troisième, eau et terre à moitié.</i></p> <p><i>Ma noblesse est de vivre cette terre, Princesse selon cette terre</i></p> <p><i>Comme le riz l'igname la palme et le palétuvier, l'ancêtre Lamantin l'ancêtre Crocodile</i></p> <p><i>Et Lilanga ma sœur. Elle danse elle vit.</i></p> <p><i>Car comment vivre sinon dans l'Autre au fil de l'Autre, comme l'arbre déraciné par la</i></p> | <p>ângulo puro da frente da Concórdia.</p> <p>Princesa retenha essa mensagem. Vendo mansão terras e rebanhos. Vãos serão os para-raios.</p> <p>Abandone teu pai abandone tua mãe. Os mortos irão com os mortos. E nós escolhemos viver. Não sobre essas terras altas hâ! sobretudo aqui. São idos os tempos das charadas e dos lilases.</p> <p>Nós queimaremos nossos acampamentos da Bela Estação, nós desceremos os rios</p> <p>No país da minha mãe, a Mesopotâmia onde o solo é bem negro e o sangue escuro e o óleo espesso.</p> <p>Os homens estão de quatro côvados. Eles não distinguem sua esquerda de sua direita, eles têm nove nomes para nomear a palmeira, mas a palmeira não é nomeada.</p> <p>Eu te receberei sobre a margem diversa, montada sobre uma quadra de barcos e penteados com mitra dupla, embaixador da Noite e do Leão-nascente.</p> <p>Eu sei que esse país não é nobre, que é do terceiro dia, água e terra a metade.</p> <p>Minha nobreza é de viver essa terra, Princesa segundo essa terra</p> <p>Como o arroz inhame a palma e o mangue, o ancestral Lamantin o ancestral Crocodilo</p> <p>E Lilanga minha irmã. Ela dança ela vive.</p> <p>Porque como vive senão no Outro sobre o Outro, como a árvore desenraizada pelo</p> |
|--|---|

| | |
|--|---|
| <p><i>tornado et les rêves des îles flottantes ?</i></p> <p><i>Et pourquoi vivre si l'on ne danse l'Autre ?</i></p> <p><i>Lilanga, ses pieds sont deux reptiles, des mains qui massent des pilons qui battent des mâles qui labourent.</i></p> <p><i>Et de la terre sourd le rythme, sève et sueur, une onde odeur de sol mouillé</i></p> <p><i>Qui trémule les jambes de statue, les cuisses ouvertes au secret</i></p> <p><i>Déferle sur la croupe, creuse les reins tend ventre gorges et collines</i></p> <p><i>Proues de tam-tams. Les tam-tams se réveillent. Princesse, les tam-tams nous réveillent. Les tam-tams nous ouvrent l'aorte.</i></p> <p><i>Les tam-tams roulent, les tam-tams roulent, au gré du cœur. Mais les tam-tams galopent hô ! Les tam-tams galopent.</i></p> <p><i>Princesse, nos épaules roulent sous les vagues, nos épaules de feuilles tremblent sous le cyclone</i></p> <p><i>Nos lianes nagent dans l'onde, nos mains s'ouvrent nénuphars, et chantent les alizés dans nos doigts de filaos.</i></p> <p><i>Mais lumière sur nos visages plus beaux que masques d'or !...</i></p> <p><i>Princesse, nous serons maîtres de la Mort.</i></p> <p><i>Retiens ce message Princesse, nous serons le Ciel et la Terre.</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 138-147)</p> | <p>tornado e os sonhos das ilhas flutuantes?</p> <p>E porque viver se não se dança o Outro?</p> <p>Lilanga, seus pés são dois répteis, as mãos que massageiam as coxas que batem os machos que lavram.</p> <p>E da terra surda o ritmo, seiva e suor, uma onda cheiro de terra molhada</p> <p>Que cambaleia as pernas de estátua, as abertas ao segredo</p> <p>Espalha no flanco, cava os rins tende barriga gargantas e colinas</p> <p>Proa de tantãs. Os tantãs se despertam. Princesa, os tantãs nos despertam. Os tantãs nos abrem a aorta.</p> <p>Os tantãs rolam, os tantãs rolam, à medida do coração. Mas os tantãs galopam hô! Os tantãs galopam.</p> <p>Princesa, nossos ombros rolam sobre as ondas, nossos ombros de folhas estremecem sob o ciclone</p> <p>Nossas lianas nadam na onda, nossas mãos se abrem nenúfares, e cantam os alísios nos nossos dedos de casuarina.</p> <p>Mas luz sobre nossos rostos mais belos que máscaras de ouro!...</p> <p>Princesa, nós seremos mestres da Morte.</p> <p>Retenha essa mensagem Princesa, nós seremos o Céu e a Terra.</p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 138-147, tradução nossa)</p> |
|--|---|

Nesta parte encerramos com os três últimos poemas de *Etiópicos*. São aqueles dedicados às mulheres, mães, princesas, irmãs, poetisas; memórias da vida de Senghor. São poemas longos que se apresentam em uma tríade. As “Epístolas à princesa” (*Épîtres à la princesse*) remontam a obra baudelairiana. A referência ocorre diretamente às “Cartas poemas” (*Lettres poèmes*) contidas em *As flores do mal* (*Les fleurs du mal*, 1857). Neste texto dois eixos estão definidos: as preocupações do político e as conclusões vinculadas à ideia de que não há amor que seja totalmente feliz. A sensualidade está aliada à nostalgia, o lamento reitera os conflitos da relação e separação amorosa, a monotonia se eleva a partir da espera que tem o espaço europeu incluso como pano de fundo. A “digna princesa” é uma clara alusão à esposa Colette Hubert.

A “Princesa Belbogue” é uma mulher branca europeia. A respeito do termo: é o “Nome fictício às consonâncias nórdicas. Símbolo para Senghor dos países do Setentrião”¹⁵⁷ (BRUNEL, 2007, p. 898, tradução nossa). Ao considerar a biografia do autor, notamos que a princesa foi inspirada em uma figura feminina de amor, amante e esposa. E a dedicatória é feita à marquesa Joséphine Daniel de Bettville que era a avó de Colette Hubert. A princesa é uma figura emblemática; conjectura-se que ela fosse a imagem a contraponto da princesa africana que aparece em *Cantos de Sombra* (*Chants d’Ombre*, 1956), livro publicado no mesmo ano de *Etiópicos*. A mulher se define num conjunto de formas e expressões perfeitas, exaltada: “ele vê nela tudo, a Europa da nobreza, da inteligência, das artes, dos mitos, das epopeias, com uma preferência marcada da parte do poeta para a nordicidade, próxima e distante, sedutora e misteriosa”¹⁵⁸ (BRUNEL, p. 304, tradução nossa). Assim o cenário que engloba essas imagens é essencial para a construção poética que indica dimensão geográfica dada na proporção continental; o Setentrião, o grande Norte. Belbogue é uma ressonância escandinava, na qual a princesa é a bem-amada, a fonte ilustre que deve ser admirada, plasmada em cores douradas e olhos claros e reluzentes.

Esse posicionamento na *Négritude* de Senghor reitera o que Fanon (2008) escreveu sobre o ego do negro. Na concepção do filósofo político para o negro só existe uma porta de saída e ela se direciona ao mundo branco. Se consideramos a crítica aos escritores da *Négritude* que se reportavam a esse “mundo”, neste poema essa assertiva se confirma. Vejamos o que diz Fanon (2008, p. 60, grifo nosso) sobre o ego:

¹⁵⁷ No original : “*Nom fictif aux consonances nordiques. Symbole pour Senghor des pays du Septentrion.*”

¹⁵⁸ No original : “*Il voit en elle toute l’Europe de la noblesse, de l’intelligence, des arts, des mythes, des épopées, avec une préférence marquée de la part du poète pour la nordicité, à la fois proche et lointaine, séduisante et mystérieuse.*”

Compreendemos agora porque o negro não pode se satisfazer no seu isolamento. Para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Donde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco, essa vontade determinada de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego. [...]. **A atitude revela a intenção.**

Na expressão senghoriana, nota-se o compartilhamento que inscreveu dois espaços: o europeu e o africano, os quais são integrados à cena no percurso poético. Contudo, esse recorte a nosso ver inscreveu duas faces: da princesa e do político e não necessariamente tende à apropriação, de forma a condensar o isolamento. Cabe à interpretação do traço imagético, o tema de elevada admiração que se inscreve, desde a primeira estrofe, em ambas as faces. Exaltando-se a princesa Belbogue, tem-se a repetição distanciada: algo retomado no tempo presente; um sussurro da memória, quase um lamento. O título indica as cartas e de fato, percebemos que ele se divide em momentos do “exercício” de lembrar, o recurso de criação constituído por idas e vindas ou mudanças repentinas da memória.

O navio transporta uma “voz” que se expressa viajante rumo à África e indica o retorno proferido, no lamento. O reino, desta vez não é o da infância, mas sim o da maturidade. A gravidade e a aristocracia estão presentes e obsoletas. A mulher individualizada permanece na lembrança “as máquinas ritmavam teu nome Princesa”, no momento do embarque, o navio. As construções sinestésicas são renunciadas; cheiros e sensações reiterados em “Minhas mãos estavam perfumadas, como os odores de abetos”, as árvores pináceas que tem folhagens de cor verde intensa. O movimento do navio noturno em vaivém “embalsamava o sono” e a metáfora “como outrora as goiabas no jardim da infância” denotam o distanciamento entre as épocas: a infância e o tempo presente.

A espera é um traço que diferencia da ausência, por várias vezes, reiterada em *Etiópicos*. As cartas escritas ao próprio punho eram enviadas pelo correio, as mensageiras. Dentre os elogios e questionamentos encaminhados à Princesa Belbogue são indicados os lugares onde ela poderia estar; nos países setentrionais, ou talvez no palácio de *Ouistreham*. O último é uma comuna da França na Normandia, também conhecida como Danestal, seja o palácio aberto “sobre o mar e os ventos” ou a mansão, no meio do povo. É também o nome de um porto ao norte de Caen em Calvados. A paisagem, as luzes, as cores estão “entre os rios e os polders pacíficos”, o destaque se refere à região nos Países baixos na Normandia ou Escandinávia. Elas são zonas litorais que foram drenadas para a consequente utilização de trechos de mar, lagoa ou pântano. O inverno em Paris, os príncipes do Grande Norte, a busca do sol e a luz está nas ruas e montam o léxico de paisagens urbanas e campesinas. Pedras de

mármore e bronze antigo são frias, assim como a estação na França. A contraponto “as flores vivas” e “a voz das mulheres de cristal” contornam a alma mais leve, desligada. Paris é lugar de aspecto festivo e espirituoso. Sobre as mensageiras, elas chegarão no quarto, privativas e serenas, ao mesmo tempo em que se tem a “Bela Estação” entre os meses de junho e outubro. As chuvas são fertilizantes, pois, elas fecundam o ambiente; a atmosfera festiva é a frescura do amor, o início dos relacionamentos, a recém-iniciada corte.

A mudança de espaço a nosso ver não configura a inscrição única ou valorizada de um espaço “branco”, ocidental. Em oposição, eles se elevam e demonstram a vivência de Senghor em sua vida política. O deslocamento rumo à África ao se ter referência da Gambia “mais longe que o Senegal” e o nome dos rios que são limites naturais, referendam a *Négritude* quanto memória e experiência. A fronteira líquida viva, o dromedário, as dunas de ouro, a tenda e o cheiro das acácias remetem imediatamente à selva. Os animais como a girafa, o avestruz e o palapala ou palanca-negra auxiliam nessa constituição espacial da fauna. A voz lírica expressa o desejo latente de se “aposentar”. A ideia se repete em outros versos, seguidos de justificativas eloquentes e individuais que podem estar relacionadas à política ou mesmo a vida pessoal. O ano de 1956 foi um ano de reeleição e no poema podemos ler:

Longe dos guerreiros. **Pois eu gosto das coisas do espírito**
 Tal como **alguém que tem visto e quer muito aprender**
 E este país é do Espírito.
O céu está sem nuvens, e se às vezes o perturbam os tornados,
 estes são de areia.

As coisas de espírito elevam o saber, o altruísmo. O “céu sem nuvens” evidencia a estabilidade política e literária, a liberdade. A folha e o lábio graves, a flor ausente, a narina e espinho agudos conduzem o *Harmattan*, vento do Leste que morde a carne e queima as “coisas impuras”, a purificação. As escadas são os níveis do rio Senegal ao lado da Mauritânia. A medição sobre “enigmas” trata-se não somente da troca tradicional de enigmas, uma prática ancestral na sociedade africana, mas também as ações da Princesa, ela que guarda segredos. Ao representar figura enigmática, a mulher se constitui nas cartas-poemas que traduzem sentimentos, amores e desejos. Coube a metonímia, figura recorrente, incluir os adornos, os colares e brincos que são feitos de sentimentos, de amizade. Ao final da estrofe há motivação e esperança de voltar “ao fim do Verão”, considerando que a missão, desta vez, será curta. Neste trecho notamos que questões da vida de Senghor estão inseridas nos questionamentos; devaneios da voz lírica que se confirma em “Eu tenho a confiança de meu Povo/ Nomearam-me o Itinerante”.

Sobre o destaque acima, consideramos que poeta foi eleito deputado em 1946, reeleito em 1951 e em 1956, e neste período ele teve que se deslocar constantemente entre Dacar e Paris, por esse motivo, foi chamado de Itinerante. O discurso do político “embaixador do Povo negro” é encaminhado à Paris. As “doze portas radiantes” são elevadas em milhares, enquanto que as estrelas são contabilizadas. O cavalo alado, Pegasus da mitologia aparece anteriormente nas “às asas do cavalo azul” no poema “Honra” (*Teddungal*). Muitos foram os cavaleiros enviados, mas não se obteve resposta, nem retorno. O tempo lunar não é breve, por isso a missão não pode ser rápida. A estabilidade política, assim como as responsabilidades assumidas são temas, juntamente com as tradições: a abertura dos Jogos e das Festas da Colheita.

A “Princesa de Belborgue” é o feminino que alude aos países do norte. As noites em vigília são no mar, a fome explícita no “grão faz falta”. Prudente e boa, a princesa passa as noites acordada. A espera é longa, os planos são mais-que-fazer. Divagar sobre encanto ausente, vigiar a tempestade na estrada é o prenúncio da Boa nova. A princesa, também nomeada de “Preciosa”, guarda coisas perfumadas, tal um cofre das Índias. O pensamento vagante é projetado pelos olhos de nevoeiro e de rena do primeiro turvo não definido, o qual, é preciso se aproximar; o segundo, o mamífero que foi domesticado e escava o gelo, nas regiões mais frias. As grutas marinhas estão alinhadas por um sol interno, por uma comunhão em princípio da criação seguida do espírito. O desvelar “descodifica” enigmas que fulminam como “facas de jato”, os conhecidos dardos.

Os insondáveis olhos calmos são resplandecentes de fogos de mato que podem ser relacionados a um tipo de acácia mencionada na bíblia, a sarça ardente. A Princesa bela repousa à noite; as “pernas longas encaracoladas de ouro branco” são descritas, bem como os lábios e são comparados às florestas. O apelo em “Princesa apressa-te se tua memória é minha memória” é provocação ao Reino da Infância. Recorrente, a estadia que se molda de acordo com o deslocamento, por vezes físico. Mas que nem sempre é acompanhado do sentimento de ir ou de permanecer e que pode ser aliado ao tempo, destinado à vida pública. Esses dois elementos, tornaram-se cicatrizes no próprio corpo, as marcas são o cansaço e a exaustão, mencionados no lamento do “País negro”.

A metáfora é figura recorrente entre as estrofes; o “orvalho da noite” refresca olhos e coração. A paisagem do Tagant, a montanha localizada no Senegal, conforma-se à descrição dos homens de “nobre linhagem” e “mestres de língua”. A interpretação da paisagem natural (as folhas) desvela segredos de outra língua e cultura, segundo Brunel (2007, p. 930, tradução nossa, grifo do autor):

Região do centro da Mauritânia situada ao sul de Adrar. Um dos quatro grandes emirados do país. Segundo algumas interpretações toponímicas, **Tagant** era uma palavra peul e significava **sepulturas antigas**. Seus primeiros habitantes foram os Negros, sem dúvida os ancestrais dos Sereres”¹⁵⁹.

Honra é o nome nas epístolas que neste contexto poderiam também significar livro. A estação do inverno está presente, a explicação sobre o sinal (dos antepassados) é o sentido. A neve queima de “mil fogos”, hipérbole e antítese se configuram em sinestesia: ardência, peso, força, pulsação. Sal e neve se tornam elementos comparativos de espaços geográficos: sal/Senegal/África, neve/Norte/Países Altos que causam unidade de representação de lugares diversos e imaginados. A prudência é grande, as forças fracas. O mar se junta a um fiorde, um golfo encurvado e profundo que se situa entre montanhas altas e íngremes. Doce, o abeto é a árvore conífera de folhagem esverdeada que tende sob “a morte branca”, a neve. Uma nova cena se apresenta, a tempestade que vela “quando tremem as bétulas” (videiro); é outra árvore desta vez tipo ornamental, da família das betuláceas, característica das regiões frias e temperadas. A sonoridade é marcada não somente pela kora, mas também, pelos uivos dos lobos e linceis.

A “Princesa que se divertia” com histórias alegres e chorava com as desgraças da raça: menciona um momento histórico: as guerras contra o Almany (chefe religioso em países islâmicos), o qual Brunel (2007, p. 896, tradução nossa) explica a origem do termo utilizado para a função:

Do árabe “*al iman*” (ou “*imam*”): “o chefe da oração”. Dentre os Peúles do Futa-Toro e do Futa – Djallong, constituídos em teocracias conquistadoras desde o século XVIII, o Almany designava o soberano, simultaneamente chefe religiosos e político. O primeiro *almany*, Abdoukader, reinou de 1776 a 1805. A função de *almany* foi extinta pela administração colonial francesa em 1912.¹⁶⁰

A ruína de Éliissa, cidade da alta Guiné, é o local que já foi disputado entre Mandigues e Peúles; o exílio em Dylôr e o rio Saloum que ficam no Senegal tem a maior concentração de sereres (id., p. 929, tradução nossa, grifo do autor).

¹⁵⁹ No original: “*Région du centre de la Mauritanie, située au sud de l’Adrar. Un des quatre grands émirats du pays. Selon certaines interprétation toponymiques, Tagant serait un mot peul et signifierait tombes anciennes. Ses premiers habitants auraient été des Noirs, sans doute les ancêtres des Sérères.*”

¹⁶⁰ No original: “*De l’arabe “al iman” (ou “imam”) : “le chef de la prière ». Chez les Peuls du Fouta-Toro et du Fouta – Djallong, constitués en théocraties conquérantes depuis le XVIIIe siècle, l’Almany désignait le souverain, à la fois chef religieux et politique. Le premier almany, Abdoukader, régna de 1776 à 1805. La fonction d’almany fut supprimée par l’administration coloniale française en 1912.*”

Afluente do Saloum e região do Senegal principalmente povoada de Sereres (região de origem de Senghor). A primeira imigração serere sucedeu com a chegada no país do Guêluares (final do século XIII início do século XIV). Estes uniram o país dando origem a um reino criado, como o reino vizinho do Saloum, sob a autoridade de um **Bur** (rei) e de uma administração estruturada sobre o modelo mandingue. Sine e Saloum reconheceram o protetorado francês em 1891 e o último Bur-Sine, Mahé-kor Dyouf foi deposto pelas autoridades coloniais no início da segunda guerra mundial.¹⁶¹

As marcas históricas tratam, além da fundação do Sine, das disputas entre os Guêluares. Os cavaleiros desconcertados ouvem os cantos dos griôs. Na ruína de Dylôr, mostra-se “a mansão investida por cactos e carrapichos” que se juntam nas roupas e às vezes, penetram na pele. Abandonada, ela está cheia de percevejos que corroem, os répteis ocupam os espaços. As portas batem provocadas pelas “noites de tornado”, os ventos que por serem fortes são movediços. O exílio é duro, interno, sentido pelo coração, o arranque de si para si, lembra da língua materna “o tantã de minha alma”. Agradecimento à princesa que anunciou a ressurreição de Dylôr, a chegada está prevista para o final do verão.

As festas “ao fim da Iniciação” são prenunciadas pelo arco-íris no Inverno, a bandeira auriflama. O “balé dos mutilados” mencionado no poema anterior é retomado em “Epístolas à Princesa”. Exaltada seu rosto “é um carro chefe, teu corpo uma paisagem”. Os olhos dourados mudam de cor, tal o mar sob o sol. As joias são descritas e incorporadas às “orelhas de ourivesaria, teus pulsos de cristal”; nariz de águia marinha, lombos de mulher forte são apoio. A espera é no rio, sob a tempestade frequente. Em “Que barricam como as focas; e eu tropeço sobre as rochas” o verbo “barricar” propõe as novas alianças de trocas entre a África e o Norte. A dança do tornado chegará portando o ressurgimento, um alívio.

Exclama-se à Princesa os ventos do leste, as “garras do Harmatã” tornam breves as noites de Verão; iluminado pela cor dourada, o sol se repetirá. Flores e estrelas azuis são metáfora das libélulas que beiram os caminhos “à beira do lago de lua”. Seria, portanto, a noite enluarada em mar, vista “olhos dos peixes”, ideogramas do silêncio, “imagem no estilo japonês, que se continua no mesmo registro comparados entre os peixes e os ideogramas”¹⁶² (BRUNEL, 2007, p. 309, tradução nossa). O lamento nos dias, se edifica na imagem de uma

¹⁶¹ No original: “*Affluent du Saloum et région du Sénégal principalement peuplée de Sérères (région d’origine de Senghor). À une première immigration sérère succéda l’arrivée dans le pays des Guelwârs (fin du XIIIe début du XIVe siècle). Ceux-ci unifièrent le pays donnant naissance à un royaume placé, comme le royaume voisin du Saloum, sous l’autorité d’un Bour (roi) et d’une administration structurée sur le modèle mandingue. Sine et Saloum reconnurent le protectorat français en 1891 et le dernier Bour-Sine, Mahé-kor Dyouf fut déposé par les autorités coloniales au début de la seconde guerre mondiale.*”

¹⁶² No original: “*image dans le style japonais, qui se continue dans le même registre avec la comparaison entre des poissons et des idéogrammes*”.

ponte que se ergue levadiça. A evasão antecipada pela raiva “quebravam os vasos preciosos”, que são feitos das fibras do coração, no qual, não há como saber se é prazer ou dor, o sentimento que prevalece. A cegueira e discussão, no coração, são selvagens pela força; as pedras, florestas e torrentes têm a elegância lábil dos pássaros do mar. Os “perfumes que vem das colheitas” e o barulho do disparo do sílex, acompanhado pela luminosidade dos sóis, são as sinestésias presentes no “fundo dos olhos de todas as Gretas”. Mulheres representadas pelo olhar enigmático de Greta Garbo atriz sueca.

A vida passa em sequências de dias e noites não contabilizados, o tempo é representado pelo “longo dia sem hiatos nem cesuras”, não há cortes nem interrupções. O corpo dança em boca e ancas, o coração faz vigília, uma lâmpada que acende o sorriso da princesa. A outra abordagem é a paixão pelo povo, o papel e cargo político. “Os assuntos do Estado”, as epidemias, epizootias e a escassez das colheitas se encontram entre as disputas “dos clãs” e “castas” e as “rosetas sobre os Mutilados”. Este verso compõe uma expressão obscura sobre um possível sinal que carregam os jovens que são circuncidados após a Iniciação. A frustração que trata sobre povo-do-Mar, refere-se aos viquingues chamados também de **colonos modernos** (BRUNEL, 2007, p.309).

Dentre os truques, resguardavam-se quereres políticos. E as jovens do Sine cantavam a fraqueza sobre “voz de ouro verde”, elas se envergonhavam e o rosto se tornava cinza. Lanza, o trovador, é possivelmente Lanza del Vasto (1901-1981), o autor de *Peregrinação às fontes* (*Pèlerinage aux sources*, 1943) obra, na qual as tradições ancestrais e não violência são fontes de referência. A canção de gesta dos Viquingues, dos amores de Halvor e de Dina não foram esquecidas “personagens de uma lenda escandinava ou lembrança (alterada) da Bíblia, Gêneses, 34 : **Rapto de Dina** (Dina raptada e violada por Siquém, filho de Hamor)”¹⁶³ (id., p. 911, tradução nossa, grifo do autor). O desejo de voltar ao povo e honrá-lo é reiterado.

Sobre “tua epístola me chegou ao coração nos países altos” entre Gambia e Casamansa no sul do Senegal, percebemos o deslocamento temporal e geográfico. Ao permanecer entre os anfitriões hereditários, nova referência é feita sobre a rua *Poussin*, localizada em Paris. O encantamento lúcido, a língua lábil e os deslizamentos na asa sobressaem em três tons, tecido de homeoteleuton¹⁶⁴, as aliteraões são suaves, implosivas e cortadas “gemidos como de aríete”. “As palavras sem cimento são ligadas pelo seu peso” apontam campos semânticos que não podem ser obliterados, se consideramos a escrita elaborada na qual o sentido corrobora à

¹⁶³ No original: “Personnages d’une légende scandinave ou souvenir (altéré) de la Bible, Genèse, 34 : Enlèvement de Dina (Dina est enlevée et violée par Sichem, fils d’Hémor).”

¹⁶⁴ Repetição ao final das palavras, pode também ser indicado pela rima.

construção poética. Ao se enovelar os enigmas, entre os príncipes do eufuísmo, a Princesa de Belbogue prolongou sua epístola durante a noite transparente. A vigília expressa a língua lábil que é a materna. Ela se vale do eufuísmo (estilo precioso de escrita elaborada) para caracterizar a medida, o balanceamento (simetria) dos versos com tendência ao abstrato e concreto.

“Tigres” é a nomenclatura dada aos aviões de combate. Também chamado de “esqualo”, ele atravessa o céu contornando em linhas suaves, lisos feito lâmina. A velocidade se representa a partir do som e da luz, dessa forma, eles desafiam os sextantes nos observatórios. O ângulo de distância permite que os esquadrões sejam rápidos como a luz, um relâmpago sem brilho. Profecias são lembradas na montanha, os esqualos no céu estão de olhos abertos, sem asas e sem coração. Ao fim dessa sequência de espaços que mesclam os países altos e sul do Senegal, a voz lírica elenca os feitos do ano seguindo etapas: 1) A Descoberta; na qual fogo e água relacionam, olhos, ouro e suores. Muito se construiu nas metrópoles a partir das colônias, inclusive a escravidão de povos que tiveram homens, mulheres e crianças vendidas como mercadorias. 2) A Razão; o ódio contido no “fogo vermelho” é descrito pela força dos homens “de gânglios nodosos” que lutaram na lama em meio ao sangue dos soldados. Carrascos e sábios foram condecorados. E a última, 3) A Técnica; o “fogo branco” é o elemento que separa “os misteriosos desejos e repulsões” entre os mais empobrecidos. Animais e a natureza estão atingidos pelas ações dos soldados estéreis.

O luto no Norte contrapõe Paris. A lembrança da rua *Gît-le-coeur*, lugar que fica próximo ao rio Sena, pode ter relação à biografia do autor. Contudo, concordamos com Brunel (2007) ao considerar que a referência é André Breton e o poema de sua autoria “Girassol” (*Tournesol*, 1923). O rosto frio, o inverno tem a cor do loiro dos cabelos. A voz grave “de todas as angústias” soa o estrondo de cascatas. As colinas azuis de Assise, a cidade italiana, é lembrada ao amanhecer. O início de maio em *Montsouris*, outro bairro de Paris, traz a confirmação do fim do verão.

Então um pedido é direcionado à princesa: que ela retenha a mensagem e que mansão, terras e rebanhos sejam vendidos. As origens devem ser abandonadas em nome da escolha e da vida. O desejo é que não se abandone as terras altas que se permitam as cores da estação, o calor dos acampamentos da Bela Estação e ao descerem os rios, ou seja, ao país ancestral, a Mesopotâmia (que é a parte de terra entre o Saloum e o Sine) possa ser reconhecidamente o solo negro da cultura e a diversidade das línguas faladas. Pois “eles têm nove nomes para nomear a palmeira, mas a palmeira não é nomeada” e lá a princesa será recebida na margem diversa, entre barcos, pelo embaixador da Noite e o Leão-nascente: “Senghor encontra o

simbolismo solar de Claudel na *Cabeça de Ouro* e aplica desta vez ao sol nascente. Mas o Leão é antes o animal emblemático do Senegal”¹⁶⁵ (BRUNEL, 2007, p.310, tradução nossa).

Na última estrofe podemos ler que “país não é nobre”, pois criado ao terceiro dia, conforme a narrativa do gêneses, ele era ainda água e terra. Nobre é a afeição de viver na terra tão admirada. Ao se referir à Princesa, a terra de viver (em aspectos naturais) é elevada por vocábulos específicos: alimentos; a palma e o mangue e os ancestrais; Lamantin e Crocodilo. O nome feminino banto “Lilanga” identifica a irmã, parente de primeira linhagem, o ser dançante. Questões se ligam à alteridade em “Outro sobre o Outro”, a árvore desenraizada. A força de um tornado muda a paisagem da selva, assim como, a forma das ilhas flutuantes. Para viver é preciso dançar: “a dança” do outro. Lilanga, mulher forte, metamorfose; metade mulher, a outra se constitui em répteis que afaçam homens trabalhadores braçais. Da terra deriva amor, música, seiva e suor, o cheiro de terra molhada faz cambalear as pernas endurecidas, talvez de medo ou de incerteza; um novo céu se desvela na terra desconhecida.

No corpo, sensações internas são descritas nos rins, barriga e garganta. A proa do barco se mistura às expressões sonoras dos instrumentos “Os tantãs se despertam. [...] os tantãs nos despertam”. Eles fazem sentir o sangue correr nas veias alimentando as partes do corpo e assim como som do tambor entoa as batidas, ele cadencia o coração. Juntos os ombros se lançam sobre as ondas – “ombros de folhas” – estremecem sob as águas quentes. As plantas marinhas; as lianas nadam, os nenúfares e os ventos alísios sopram. A luz flagra os rostos belos, refulge na última metáfora: um rosto que brilha reluzente, as máscaras de ouro. A morte dominada ocorre por meio da integração entre os corpos, ela é correspondente ao Céu e a Terra conclamados.

¹⁶⁵ No original: “Senghor retrouve le symbolisme solaire de Claudel dans *Tête d’or* et applique cette fois au soleil levant. Mais le Lion est d’abord l’animal emblématique du Sénégal”

| LA MORT DE LA PRINCESSE | A MORTE DA PRINCESA |
|---|---|
| <p><i>(pour un tam-tam funèbre)</i></p> <p><i>Voix du tam-tam ! Tam-tam du Gandoun tam-tam de Gambie, et tam-tam de la rive adverse</i></p> <p><i>Elle dit : Paix ! et proclame ton nom. Voici le message fidèle :</i></p> <p><i>- Ma sœur Princesse de Belborg s'en est allée.</i></p> <p><i>Mais transmission de sa réponse scellée de son sceau pur</i></p> <p><i>Une étoile de gueules chargée d'un croissant d'or.</i></p> <p><i>« Amitiés de la Princesse ! J'ai bien entendu ton message.</i></p> <p><i>« Il a fait mon cœur frais si frais ! Boisson exquise mets de prédilection.</i></p> <p><i>« Mes devoirs m'ont retenue dans mes terres. Les querelles des clans rongeaient de sol</i></p> <p><i>« Les passions débordaient, qui minaient les maisons dans leurs assises.</i></p> <p><i>« Comment fleurir dans les loisirs quand il me faut raccommoier et rebâtir ?</i></p> <p><i>« La tâche surpassait mes forces, et ta parole était poison au réveil de l'ivresse.</i></p> <p><i>« Ah ! Ces nuits brèves mais trop brèves, où je veillais repassant tes épîtres sous la lampe.</i></p> <p><i>« Dehors le vent tremblait dans les bouleaux, et sans fin hululaient les chouettes.</i></p> | <p><i>(para um tantã fúnebre)</i></p> <p><i>Voz do tantã! Tantã do Gandun tantã de Gâmbia, e tantã da costa adversa</i></p> <p><i>Ela diz: Paz! e proclama teu nome. Eis a mensagem fiel:</i></p> <p><i>- Minha irmã Princesa de Belborgue se foi.</i></p> <p><i>Mas transmissão de sua resposta selada com seu selo puro</i></p> <p><i>Uma estrela de bocas carregadas de um croissant de ouro.</i></p> <p><i>“Amizades da Princesa! Eu ouvi bem tua mensagem.</i></p> <p><i>“Fez meu coração frio tão frio! Bebida requintada iguaria de predileção.</i></p> <p><i>“Meus deveres me prenderam nas minhas terras. As querelas dos clãs roeram o chão</i></p> <p><i>“As paixões transbordavam, que minavam as casas nos seus assentos.</i></p> <p><i>“Como florir nos tempos livres quando preciso remendar e reconstruir?</i></p> <p><i>“A tarefa superava minhas forças, e tua fala era veneno ao acordar da embriaguez.</i></p> <p><i>“Ah! Essas noites breves, mas muito breves, onde eu vigiava repassando tuas epístolas sob a lâmpada.</i></p> <p><i>Fora o vento tremia nas bétulas, e sem fim ululavam as corujas.</i></p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>« Je n'atteindrai pas le Printemps, l'aurais-je atteint</i></p> <p><i>« Le feu du ciel ruinera dans la minute les monuments des Hommes-blancs.</i></p> <p><i>« Mon Prince noir, retiens donc ce message comme j'ai fait le tien.</i></p> <p><i>« Qu'il te soit nourriture simple, le pain le sel et le ciel.</i></p> <p><i>« Garde l'image de la Princesse de Belborg, comme le grain l'hiver dans la mort de la terre. »</i></p> <p><i>Elle a parlé elle s'est tue elle n'est plus.</i></p> <p><i>Elle repose maintenant, grande et très droite</i></p> <p><i>Et belle, ivoire mûr en sa robe de neige au parfum d'oranger.</i></p> <p><i>Elle repose sous le sapin bleu, les cheveux sagement comme des gerbes de blés mauves.</i></p> <p><i>- Princesse ma Princesse, car à quoi bon sans toi mes terres orphelines</i></p> <p><i>Mes terres sans semences mes troupeaux sans étables mes vergers sans fontaines ?</i></p> <p><i>À quoi bon ma brousse et ma boue, ma négritude ma nuit sans soleil ?</i></p> <p><i>Si seulement la science du paysan mandingue...</i></p> <p><i>Perdu jusqu'au sourire des signares !</i></p> <p><i>Vieillirai-je comme mon père dans la solitude des larmes</i></p> <p><i>Cependant qu'herbes et serpentes devisent dans le gynécée ?</i></p> <p><i>Non non ! Repose ma Belborg en ta robe paisible, au village bleu de tes morts mes</i></p> | <p>“Eu não vou alcançar a Primavera, a teria alcançado</p> <p>“O fogo do céu arruinará no minuto os monumentos dos Homens-brancos.</p> <p>“Meu Príncipe negro, retenha, portanto, essa mensagem como eu fiz com a tua.</p> <p>“Que te seja alimentação simples, o pão o sal e o céu.</p> <p>“Guarda a imagem da Princesa de Belborgue, como a semente o inverno na morte da terra.</p> <p>Ela falou ela se matou ela não está.</p> <p>Ela descansa agora, grande e muito direita</p> <p>E bela, marfim maduro em seu vestido de neve com perfume de laranjeira.</p> <p>Ela descansa sob o abeto azul, os cabelos sensatamente como feixes de trigos roxos.</p> <p>- Princesa minha princesa, porque de que adianta sem ti minhas terras órfãs</p> <p>Minhas terras sem sementes meus rebanhos sem estábulos meus pomares sem fontes?</p> <p>De que adianta meu mato e minha lama, minha negritude minha noite sem sol?</p> <p>Se somente a ciência do camponês mandinga...</p> <p>Perdido até ao sorriso as senhoras!</p> <p>Envelhecerei como meu pai na solidão das lágrimas</p> <p>No entanto que ervas e serpentes se tornam na gineceia?</p> <p>Não não! Descansa minha Belborgue em teu vestido pacífico, no vilarejo azul de teus</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p><i>morts.</i></p> <p><i>Tu fleuriras au jardin de mon cœur.</i></p> <p><i>Les brouillards paraissent encore sur tous mes fleuves</i></p> <p><i>Mais la lumière lentement s'étend sur mes yeux de nuit.</i></p> <p><i>Repose Belborgue ô repose en ta robe splendide.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Gonneville-sur-Merveille, 1953.</i></p> <p style="text-align: center;">(SENGHOR, 1990, p. 147-151)</p> | <p>mortos meus mortos.</p> <p>Tu florirás no jardim do meu coração.</p> <p>Os nevoeiros aparecem ainda sobre todos meus rios</p> <p>Mas a luz lentamente se estende sobre meus olhos de noite.</p> <p>Descansa Belborgue ô descansa em teu vestido esplêndido.</p> <p style="text-align: center;"><i>Gonneville-sur-Merveille, 1953.</i></p> <p style="text-align: center;">(SENGHOR, 1990, p. 147-151, tradução nossa)</p> |
|--|---|

Em resposta à carta anterior “A morte da Princesa” inicia com tambor fúnebre, das ilhas de Gandun “Ilhas situadas no estuário do Saloum habitada pelos Sereres Niuminka: povo de pescadores sereres das ilhas do Saloum”¹⁶⁶ (BRUNEL, 2007, p. 922, tradução nossa). Ao proclamar a paz, eis que segue a mensagem fiel: a Princesa de Belborgue se foi. Deste verso em diante, a morte é selada com a marca pura do nome e da família.

Os afazeres da política “deveres me prenderam nas minhas terras” e as querelas dos clãs aumentaram o tempo de espera, a distância física e temporal. Tantas foram as tarefas a serem cumpridas “as paixões transbordavam, que minavam as casas nos seus assentos”. O tempo livre era perdido na distância e no excesso de compromisso “A tarefa superava minhas forças”. As noites breves eram mal dormidas, não eram descansadas, por isso se tornavam longas. À noite a leitura das cartas era o marcador de passagem do tempo perdido e distante.

Na atmosfera poética o espaço evidenciou dois aspectos: o primeiro interno, pois, tem-se a onisciência da voz lírica na exposição dos sentimentos. O segundo é externo, no qual, o vento é o elemento que movimenta o tremer das bétulas e amplia o chirriar das corujas. A estação da época é o final da primavera, na qual se presente o castigo celestial, um meteoro que poderá se abater sobre “Homens-brancos”. Nos versos que seguem há inserção da voz da Princesa de Belborgue, ela pede ao “Príncipe negro” que guarde a mensagem. Dois elementos remetem ao sentido de nascer e morrer: a semente do nascimento, daquilo que pode prosperar

¹⁶⁶ No original: “*Îles situées dans l’embouchure du Saloum habitées par les Sérères Nyominka: peuple de pêcheurs sérères des îles de Saloum.*”

proporcionando o nascimento de um novo fruto, o recomeço. O inverno, ao contrário, revela a morte da terra.

A princesa está morta. A beleza fria é como marfim, o vestido branco e cheiro de laranjeira. Debaixo do “abeto azul” os cabelos se espalham. Nesta estrofe, a ausência é marcada de forma sutil: entre “terras” sem pátria, sem sementes, rebanhos, estábulos ou pomares. O questionamento sobre o que compõem a “voz”, expressa-se na negritude considerada a partir da sabedoria dos povos tradicionais, o povo mandigue. Viúvo, a decisão de envelhecer à semelhança paterna, confirma-se na solidão das lágrimas. O espaço destinado às mulheres, a gineceia, é constituído pelas “ervas e serpentes” sobressaindo a presença feminina. O descanso dos mortos está entre mortos. A antevisão do futuro pode ser lida metaforicamente em “as novas lembranças surgirão como flores no jardim do coração”. A voz lírica se desloca e percebe-se a mudança do espaço “os nevoeiros aparecem ainda sobre todos meus rios” à luz do dia, em vigília, se estendem os olhos noturnos.

| <i>D'AUTRES CHANTS...</i> | OUTROS CANTOS... |
|--|--|
| <i>(pour khalam)</i> | <i>(para kalam)</i> |
| <p><i>Par-delà quelle nuit d'orage depuis trois jours se cache ton visage ?</i></p> <p><i>Et quels coups de tonnerre font bondir ce cœur tien hors de son lit</i></p> <p><i>Quand tremblent les murs frêles de ma poitrine ?</i></p> | <p>Além disso que noite de tempestade há três dias se esconde teu rosto?</p> <p>E quais golpes de trovão fazem saltar esse coração teu fora da sua cama</p> <p>Quando tremem as paredes frágeis de meu peito?</p> |
| <p><i>Je frissonne de froid, captif en la clairière de rosée.</i></p> <p><i>Ah ! Je me suis perdu par les pistes perfides de la forêt.</i></p> <p><i>Sont-ce lianes, sont-ce serpents qui entravent mes pas ?</i></p> <p><i>Je glisse dans les fondrières de l'angoisse, et mon cri s'éteint dans un râle aqueux.</i></p> | <p>Eu tremo de frio, cativo na clareira do orvalho.</p> <p>Ah! Eu me perdi sobre as pistas pérfidas da floresta.</p> <p>Essas são lianas, são essas serpentes que me impedem de andar?</p> <p>Eu deslizo nos lamaçais da angústia, e meu grito se apaga num grunhido aquoso</p> |
| <p><i>Mais quand ouïrais-je ta voix, allégresse lumineuse de l'aurore ?</i></p> <p><i>Quand me mirer dans la glace souriante de tes yeux larges comme des baies ?</i></p> <p><i>Et quelle offrande apaisera le masque blanc de la déesse ?</i></p> <p><i>Sera-ce le sang des poulets ou des cabris ou le sang gratuit de mes veines ?</i></p> <p><i>Seront-ce les prémices de mon chant dans l'ablution de mon orgueil ?</i></p> | <p>Mas quando ouvirei tua voz, júbilo luminoso de aurora?</p> <p>Quando me olhas no espelho sorridente de teus olhos largos como as baías?</p> <p>E qual oferta irá acalmar a máscara branca da deusa?</p> <p>Será este o sangue de frangos ou de cabras ou o sangue gratuito de minhas veias?</p> <p>Serão as premissas de meu canto na ablução de meu orgulho?</p> |
| <i>Dis seulement les paroles propices.</i> | <i>Digo somente as palavras propícias.</i> |
| <i>(pour Khalam)</i> | <i>(para Kalam)</i> |

| | |
|--|---|
| <p><i>Ce soir Sopé, ton visage est un ciel de pluie que traversent furtifs les rayons de tes yeux.</i></p> <p><i>Oh ! le barrit des lamantins vers Katamague hô ! quand il ébranlait les villages nocturnes.</i></p> <p><i>Le poulet blanc est tombé sur le flanc, le lait d'innocence s'est troublé sur les tombes</i></p> <p><i>Le berger albinos a dansé par le tann, au tam-tam solennel des défunts de l'année.</i></p> <p><i>Les Guélowârs ont pleuré à Dyakhâw mais quel prince est parti pour les Champs-Méridiens ?</i></p> <p><i>Comment dormir ce soir sous ton ciel qui se ferme ? Mon cœur est un tam-tam détendu et sans lune.</i></p> | <p><i>Essa noite querida, teu rosto é um céu de chuva que atravessa furtivos os raios de teus olhos.</i></p> <p><i>Oh! a barricada de lamantins para Palmeiral hô! quando abalava os vilarejos noturnos.</i></p> <p><i>O frango branco caiu pelo flanco, o leite de inocência ficou confuso nos túmulos</i></p> <p><i>O pastor albino dançou por um tann, o tantã solene dos defuntos do ano.</i></p> <p><i>Os Guêluares choraram em Diakao mas qual príncipe partiu para os Campos-Meridianos?</i></p> <p><i>Como dormir essa noite sob teu céu que se fecha? Meu coração é um tantã leve e sem lua.</i></p> |
| <p>(pour khalam)</p> | <p>(para Kalam)</p> |
| <p><i>Je ne sais en quel temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Éden</i></p> <p><i>Comme je mêle la Mort et la vie – un pont de douceur les relie.</i></p> <p><i>Or je revenais de Fa 'oye, m'étant abreuvé à la tombe solennelle</i></p> <p><i>Comme les lamantins s'abreuvent à la fontaine de Simal.</i></p> <p><i>Or je revenais de Fa'oye, et l'horreur était au zénith</i></p> <p><i>Et c'était l'heure où l'on voit les Esprits, quand la lumière est transparente</i></p> <p><i>Et il fallait s'écarter des sentiers, pour éviter leur main fraternelle et mortelle.</i></p> | <p><i>Eu não sei em qual tempo era, eu confundo sempre a infância e o Éden</i></p> <p><i>Como eu misturo a Morte e a vida – um ponto de doçura os une.</i></p> <p><i>E eu voltava de Fa'oye, sendo-me inundado a tumba solene</i></p> <p><i>Como os lamantins beberam na fonte de Simal.</i></p> <p><i>E eu voltava de Fa'oye, e o horror estava no zênite</i></p> <p><i>E era a hora onde se vê os Espíritos, quando a luz está transparente</i></p> <p><i>E era preciso nos afastar dos caminhos, para evitar sua mão fraternal e mortal.</i></p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>L'âme d'un village battait à l'horizon. Était-ce des vivants ou des Morts ?</i></p> <p><i>« Puisse mon poème de paix être l'eau calme sur tes pieds et ton visage ?</i></p> <p><i>« Et que l'ombre de notre cour soit fraîche à ton cœur », me dit-elle.</i></p> <p><i>Ses mains polies me revêtirent d'un pagne de soie et d'estime</i></p> <p><i>Son discours me charma de tout mets délectable – douceur du lait de la mi- nuit</i></p> <p><i>Et son sourire était plus mélodieux que le khalam de son dyâli.</i></p> <p><i>L'étoile du matin vint s'asseoir parmi nous, et nous pleurâmes délicieusement.</i></p> <p><i>- Ma sœur exquisite, garde donc ces grains d'or, qu'ils chantent l'éclat sombre de ta gorge.</i></p> <p><i>Ils étaient pour ma fiancée belle, et je n'avais pas de fiancée.</i></p> <p><i>- Mon frère élu. Dis-moi ton nom. Il doit résonner haut comme un sorong</i></p> <p><i>Rutiler comme le sabre au soleil. Oh !</i></p> <p><i>Chante seulement ton nom.</i></p> <p><i>Mon cœur est un coffret de bois précieux, ma tête un vieux parchemin de Djenné.</i></p> <p><i>Chante seulement ton lignage, que ma mémoire te réponde.</i></p> <p><i>Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours présent et passé</i></p> | <p>A alma de um vilarejo tocava o horizonte. Foram os vivos ou os Mortos?</p> <p>“Pode meu poema de paz ser a água calma sob teus pés e teu rosto?</p> <p>“E que sombra de nossa corte seja fresca ao teu coração”, me diz ela.</p> <p>Suas mãos polidas me vestiram de uma tanga de seda e de estima</p> <p>Seu discurso me encanta de tudo coloca deliciosa – doçura do leite da meia-noite</p> <p>E teu sorriso era mais melodioso que o kalam do seu trovador.</p> <p>A estrela da manhã vem se sentar entre nós, e nós choramos deliciosamente.</p> <p>- Minha irmã requintada, guarda então estes grãos de ouro, que eles cantam o esplendor escuro da tua garganta.</p> <p>Eles eram para minha noiva bela, e eu não tinha noiva.</p> <p>- Meu irmão escolhido. Diga-me teu nome. Ele devia ressoar alto como um sorongue.</p> <p>Rutilar como o sabre no sol. Oh! Cante somente teu nome.</p> <p>Meu coração é um cofre de madeira precioso, minha cabeça um velho pergaminho de Djenné.</p> <p>Cante somente tua linhagem, que minha memória te responde.</p> <p>Eu não sei em que tempo era, eu confundo sempre presente e passado</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p><i>Comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur les relie.</i></p> | <p>Como eu misturo a Morte e a Vida – um ponto de doçura os une.</p> |
| <p>(pour khalam)</p> | <p>(para Kalam)</p> |
| <p><i><u>Si je pouvais haler son cœur, tel pêcheur sur la plage plane</u></i></p> | <p>Se eu pudesse enegrecer seu coração, tal pescador sob a praia plana</p> |
| <p><i>Si je pouvais haler son cœur par le cordon ombilical.</i></p> | <p>Se eu pudesse enegrecer seu coração pelo cordão umbilical.</p> |
| <p><i>Long mais long ce regret à la Porte du Sud – ne donnez pas à ma fierté.</i></p> | <p>Longo mas longo este lamento à Porta do Sul – não dê ao meu orgulho.</p> |
| <p><i>Quand exulter aux cris métalliques des merles, aux pieds grondants dans les nuages ?</i></p> | <p>Quando exultar aos gritos metálicos dos melros, aos pés barulhentos nas nuvens?</p> |
| <p><i>Je suis le marigot au long de la saison. Pas une palombe n’y boit l’amour.</i></p> | <p>Eu sou o remanso ao longo da estação. Nem uma palomba que bebe o amor.</p> |
| <p><i>C’est la sapotille tépide que ronge le ver de l’absence.</i></p> | <p>É a sapotilha tépida que corrói o verme da ausência.</p> |
| <p><i>Simplement saluer mon nom sur l’aile blanche de la mouette</i></p> | <p>Simplesmente saudar meu nome sob a asa branca da gaivota</p> |
| <p><i>Et je calme d’une main d’ambre le grand piaffant de ma poitrine.</i></p> | <p>E eu acalmo de uma mão de âmbar o grande cavalgante de meu peito.</p> |
| <p>(pour flûtes et balafong)</p> | <p>(para flautas e balafon)</p> |
| <p><i><u>Absente absente, ô doublement absente sur la sécheresse glacée</u></i></p> | <p><u>Ausente ausente, ô duplamente ausente</u> sobre a seca gelada</p> |
| <p><i>Sur l’éphémère glacis du papier, sur l’or blanc des sables où seul pousse l’élyme.</i></p> | <p>Sobre o efêmero vidro do papel, sobre o ouro branco das areias onde só insiste o centeio.</p> |
| <p><i>Absents absents et tes yeux sagittaire traversant les horizons de mica</i></p> | <p>Ausentes ausentes e teus olhos sagitário atravessam os horizontes de mica</p> |

| | |
|--|---|
| <p><i>Les verts horizons des mirages, et tes yeux migrateurs de tes aïeux lointains.</i></p> <p><i>Déjà le pan de laine sur l'épaule aiguë, comme la lance qui défie le fauve</i> <i>Déjà le cimier bleu sur quoi se brisent les javelines de mon amour.</i></p> <p><i>Écoute ton sang qui bat son tam-tam dans les tempes rythmiques lancinantes</i> <i>Oh! écoute – et tu es très loin par-delà vineuses</i> <i>Écoute les jeux qui frémissent, quand bondit rouge ta panthère</i> <i>Mais écoute les mains sonores, comme les vagues sur la plage.</i> <i>Ne te retient plus l'aimant de mes yeux plus fort que le chant des Sirènes ?</i> <i>Ah ! plus le chant de l'Élancé ? dis comme un feu de brousse la voix de l'Amant ?</i></p> <p><i>Absent absent, ô doublement absent ton profil qui ombre les Pyramides.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(pour flûtes et balafong)</i></p> <p><i><u>Bec inutile</u> oiseau aptère, je glisse au long de ton visage transparent.</i> <i>Tu glissais au long de mes bras de mes baisers, dans l'incertaine après-midi d'orage</i> <i>Courbes d'huile et poisson rieur, fleuve fugitif aux mains vaines des roseaux.</i></p> | <p>Os verdes horizontes das miragens, e teus olhos migrantes de teus antepassados distantes.</p> <p>Já o rolo de lã no ombro agudo, como a lança que desafia o animal Já o elmo azul sobre o qual partem-se as javalinas de meu amor.</p> <p>Escute teu sangue que bate seu tantã nos tempos rítmicos lancinantes Oh! escute – e tu estás muito longe para além vinosas Escute os jogos que estremecem, quando salta vermelha tua pantera Mas escute as mãos sonoras, como as ondas sobre a praia. Não te prendas mais o ímã de meus olhos mais forte que o canto das Sereias? Ah! mais o canto do Esbelto? diz como um fogo de arbusto a voz do Amante?</p> <p>Ausente ausente, ô duplamente ausente teu perfil que sombra as Pirâmides.</p> <p style="text-align: center;">(para flautas e balafon)</p> <p>Bico inútil pássaro apático, eu deslizo ao longo de teu rosto transparente. Tu deslizavas ao longo de meus braços de meus beijos, na incerta tarde de tempestade Curvas de óleo e peixe risonho, rio fugitivo às mãos vãs dos juncos. Farta minha cabeça meu remanso! Tu não</p> |
|--|---|

| | |
|---|--|
| <p><i>Lasse ma tête mon marigot ! tu n'es qu'une photographie qui tremble</i></p> <p><i>Un paysage humide en cette Île-de-France au sourire si bleu défunt.</i></p> <p><i>Ainsi les images des Morts, je dis mourir loin des migraines.</i></p> <p><i>Mais ne plus m'oindre de la myrrhe de tes bras, plus de l'huile de ton visage</i></p> <p><i>Mourir sans jamais au revoir, ne plus boire le lait du jour !</i></p> <p><i>Si cependant j'étais la lumière qui dort sur tes formes fluides de statues</i></p> <p><i>La verte lumière qui te fait d'or, qui te fait Soleil de ma nuit splendide...</i></p> | <p>és nada além do que uma fotografia que treme</p> <p>Uma paisagem úmida nesta Ilha de França no sorriso tão azul defunto.</p> <p>Assim as imagens dos Mortos, eu digo não morro de enxaquecas.</p> <p>Mas nunca mais me ungir de mirra de teus braços, mais do óleo de teu rosto</p> <p>Morrer sem nunca adeus, não mais beber o leite do dia!</p> <p>Se, no entanto, eu era a luz que dorme sobre tuas formas fluidas de estátuas</p> <p>A verde luz que te faz de ouro, que te faz Sol de minha noite esplêndida...</p> |
| <p>(pour orgue, et tam-tam au loin)</p> | <p>(para órgão e tantã ao longe)</p> |
| <p><i>Lætare Jerusalem et... Je dis bien lætare mon cœur</i></p> <p><i>Vide et vaste comme une pièce froide – mais larmes Seigneur dans tes mains si calmes.</i></p> <p><i>Lætare sur l'aile neigieuse des toits hauts quand fulmine son visage d'aurore.</i></p> <p><i>Lætare sur l'Église au lait doux de coco et sur son visage pascal.</i></p> <p><i>Blancs sont les enfants blancs les hommes, et les femmes de grandes fleurs</i></p> <p><i>Fragrantes de pagnes et de boubous, et mon amour l'étoile sur la nuit des gorges.</i></p> <p><i>Par les voix de jour par les voix de joie, lætare par myrrhe et encens.</i></p> <p><i>Par le fumet des viandes riches et par la</i></p> | <p><i>Lætare Jerusalem e... Eu digo bem lætare meu coração</i></p> <p>Vazio e vasto como uma peça fria – mas lágrimas Senhor nas tuas mãos tão calmas.</p> <p><i>Lætare</i> sobre a asa nevada dos telhados altos quando fulmina seu rosto de aurora.</p> <p><i>Lætare</i> sobre a Igreja ao leite doce de coco e sobre seu rosto pascal.</p> <p>Branco são as crianças brancos os homens, e as mulheres de grandes flores</p> <p>Fragrantes de tangas e de túnicas, e meu amor a estrela sobre a noite das gargantas.</p> <p>Pelas vozes de dia pelas vozes de alegria, <i>lætare</i> por mirra e incenso.</p> <p>Para o aroma das carnes ricas e pelo transe</p> |

| | |
|--|--|
| <p><i>transe des danses sérères.</i></p> <p><i>Seigneur lætare dans mon cœur, comme un dimanche d'Europe au réveil.</i></p> <p><i>Je suis plein de ténèbres mon Dieu. Brise la boîte maléfique</i></p> <p><i>Et brise mon cœur, qu'il s'effeuille en purs pétales de chant.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(pour flûtes d'orgues)</i></p> | <p>das danças sereres.</p> <p>Senhor <i>lætare</i> no meu coração, como um domingo da Europa ao despertar.</p> <p>Eu sou cheio de trevas meu Deus. Brisa a caixa maléfica</p> <p>E brisa meu coração, que ele despedaça em puras pétalas de canto.</p> <p style="text-align: center;">(para flautas de órgão)</p> |
| <p><i><u>Mais c'est midi</u> et c'est le soir. J'entends les voix proches lointaines dans la brume,</i></p> <p><i>Et je lamente son visage. Pas le soleil, simplement son sourire</i></p> <p><i>Et pas l'élan jubilant de son wai! La trompette ah! de l'oiseau couronné.</i></p> <p><i>L'Ave Maria dans le soir, l'odeur des sapotilles dans le jour</i></p> <p><i>Couleur de l'Ave Maria sur les pierres portugaises du Fort</i></p> <p><i>Et douceur de cannelle des vieilles berceuses, et larmes d'enfance dans les mains planes.</i></p> | <p><i><u>Mas é meio dia</u> e é noite. Escuto as vozes próximas distantes na neblina,</i></p> <p><i>E eu lamento seu rosto. Não o sol, simplesmente seu sorriso</i></p> <p><i>E não o impulso jubilante de seu wai! O trompete ah! de pássaro coroadado.</i></p> <p><i>A <u>Ave Maria</u> na noite, o odor das sapotilhas no dia</i></p> <p><i>Cor de Ave Maria sobre as pedras portuguesas do Forte</i></p> <p><i>E doçura de canela das velhas canções de ninar, e lágrimas de infância nas mãos planas.</i></p> |
| <p><i>L'<u>Ave Maria</u> de Joal et les voix lointaines et proches</i></p> <p><i>À six heures par le tann de Dyillôr – les choses sont sans épaisseur ni poids.</i></p> <p><i>Sont-ce les voix des anges peuls ou des chanteuses mortes à vingt ans ?</i></p> <p><i>Les voix des nourrices royales ? Dis le charme des serpents sur les tombes.</i></p> | <p><i>A <u>Ave Maria</u> de Joal e as vozes distantes e próximas</i></p> <p><i>Às seis horas pelo tann de Dyilôr – as coisas são sem espessura nem peso.</i></p> <p><i>São essas as vozes dos anjos peúles ou as cantoras mortas aos vinte anos?</i></p> <p><i>As vozes das amas da realeza? Diga o encanto das serpentes sobre os túmulos.</i></p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>Ou sont-ce les trompettes des canards sauvages ?</i></p> <p><i>L'on rentre des puits des champs et des chasses.</i></p> <p><i>Je dis seulement son sourire qui chante</i> <i><u>l'Ave Maria</u></i></p> <p><i>Qui strique une complainte sans mémoire.</i> <i>Et c'était les prétemps du monde.</i></p> <p>(SENGHOR, 1990, p.152-159)</p> | <p>Ou são estes os trompetes dos patos selvagens</p> <p>Regressamos dos poços dos campos e das caças.</p> <p>Eu digo somente seu sorriso que canta a <u>Ave Maria</u></p> <p>Que estridente uma lamentação sem memória. E era os pretéritos do mundo.</p> <p>(SENGHOR, 1990, p. 152-159, tradução nossa)</p> |
|---|--|

O último poema “Outros cantos” (*D'Autres chants*) segundo Brunel (2007) é o **inverno** de “Epístolas à princesa” (*Épîtres à la princesse*) no qual, a mulher negra é celebrada. Da mesma maneira como no livro *Cantos de sombra* (*Chants Ombres*, 1948) neste texto é difícil identificar se a mulher é a amante ou amiga. A evocação nostálgica de *Sopé*¹⁶⁷ constitui a atmosfera de espiritualidade animista que trata o lugar e o tempo, além disso eles parecem pertencer a um outro mundo.

São três os tons musicais indicados para o acompanhamento musical: o Kalam, a flauta e o órgão. A escolha desses instrumentos enuncia que *Etiópicos* chegou ao fim, o tom fúnebre encerra a obra. *Khalam* da língua wolof não tem tradução para a língua portuguesa, por isso, optamos em aporuguesar o termo, trata-se de um “tipo de violão tetracorde. São acompanhamentos ordinários da elegia”¹⁶⁸ (BRUNEL, 2007, p. 890, tradução nossa). A paisagem em “noite de tempestade” traz a marca temporal: três dias. Ela se alia aos “golpes de trovão” que assustam e fazem saltar o coração, a sensação de medo.

O estilo alinhado e rebuscado da escrita de Senghor provoca a imaginação e se sustenta por imagens subjetivas. O corpo emparedado, preso em si mesmo, sente o tremor assustado pelo estrondo, ou seja, o externo que provoca o interno. Na voz lírica “Quando tremem as paredes frágeis de meu peito?” notamos que “tremem” é empregado enquanto sinônimo de “sentir” e observa cativa a clareira do orvalho. Os caminhos desconhecidos das florestas são enigmáticos ou mesmo suspeitos. Não há como controlar, dominar a natureza em

¹⁶⁷ O mesmo que querida. Palavra derivada do verbo wolof *sopâ* (amar, querer).

¹⁶⁸ No original: “*Sorte de guitare tetracorde. C'est accompagnements ordinaires de l'élégie.*”

seus segredos “as pistas p[er]fid[as]” da floresta. O l[ex]ico natural se constr[ói] em verde/vivo, meton[ím]ias das lianas e as serpentes. O aprofundamento dos sentimentos, do lado “interno” em “Eu deslizo nos lama[ç]ais da ang[ú]stia” faz comparativo ao lodo, met[á]fora do fim na qual a exist[ên]cia pesa e silencia a voz; “meu grito se apaga num grunhido aquoso”, silencioso.

A voz, som que emana do corpo, é express[ã]o interna: falar difere de gritar. Ouvir é tamb[é]m pr[át]ica na alteridade. Ora, se é poss[í]vel ouvir, posso “receber” algo que vem do outro: “Mas quando ouvirei tua voz, j[ú]bilo luminoso de aurora?”. A voz l[í]rica se questiona duplamente: “Quando me olhas no espelho sorridente de teus olhos largos como as ba[í]as?”. Esse questionamento interpela n[ã]o o externo, mas si mesmo. O rosto configura o duplo “a m[á]scara branca da deusa”, ou seja, um rosto para encobrir outro. A m[á]scara esconde o luto ou a solid[ã]o, o que est[á] por tr[á]s. E quando retirada e colocada lado a lado revela duas faces diferentes, ant[í]tese. O sacrif[í]cio do “sangue de animais” é posteriormente consolidado em um ritual: o de lavar o corpo para a purifica[ç]ão, enquanto palavras auspiciosas s[ã]o ditas.

A met[á]fora predomina na estrofe seguinte onde se lê “teu rosto é um céu de chuva que atravessa furtivos os raios de teus olhos”. Os olhos se movimentam, eles atravessam a barricada de lamantins em meio ao palmeiral, caracter[í]stica da vegeta[ç]ão do rio em Dyil[ô]r. A pequena cidade dorme, os vilarejos noturnos. As interjei[ç]ões “h[ô]” indicam eco, a repeti[ç]ão dos lamantins. A dan[ç]a, o pastoreio, as lembranças da inf[â]ncia, o verde do rio é acompanhado pelo tantã solene dos mortos. O pesar descrito pelos guerreiros guêluares em Diakao é marcado pelo choro: “capital do reino do Sine, que sucedeu à que tinha sido fundada no s[é]culo XIII por Maïssa Waly Dione, o pr[í]ncipe guêluar conquistador da regi[ã]o”¹⁶⁹ (BRUNEL, 2007, p. 905, tradu[ç]ão nossa). O sono é tamb[é]m um certo tipo de morte, pois encerra o olhar e o “cora[ç]ão é um tantã” leve e sem lua.

O tempo estava perdido ou deslocado, de maneira que n[ã]o era identificado. Essa situa[ç]ão se repetir[á] em outros versos, nos quais o leitor faz um movimento de deslocamento, devido às paisagens marcadas de África e Paris, por exemplo. Facilmente o deslocamento confunde as lembranças do Reino da inf[â]ncia e o Éden. Mensagens cristãs (cat[ó]licas) s[ã]o as vozes que discutem a alteridade que Senghor tanto almejava e jamais seria alcançada: o respeito mútuo. Morte e a vida s[ã]o uma linha única. Fa’oye é o top[ôn]imo, local pr[ó]ximo de Joal onde foram enterrados os ancestrais, antigos senhores; “santu[á]rio situado acima do

¹⁶⁹ No original: “*Capitale du royaume du Sine qui succéda à celle qui avait été fondée au XIIIe siècle par Maïssa Waly Dione, le prince guélowar conquérant de la région.*”

remanso de mesmo nome, no nordeste de Diofior” (Departamento de Fatick¹⁷⁰, distrito de Fimela)¹⁷¹ (BRUNEL, 2007, p. 908, tradução nossa).

A lírica se preenche em si mesma, assim como os lamantins beberam na fonte de Simal, o vilarejo serere próximo à Dyillôr. É o espaço onde se tem o culto tradicional de se banhar nos rios de água doce. Os mais antigos registraram que havia “uma eficacidade mística de proteção e de poder”¹⁷² (id., p. 929, tradução nossa).

Por esse motivo, o retorno causa perturbação e horror, pois “era a hora onde se vê os Espíritos”. Para se afastar dos mortos é necessário se afastar dos caminhos, evitar a “mão fraternal e mortal”. Alguém poderia ser visto nas horas silenciosas que acreditamos ser a noite, cheia de mistério; a “alma de um vilarejo tocava o horizonte”. Contudo, não se pode definir se seriam “vivos ou os Mortos?”. É intencional o emprego do maiúsculo, por se tratar de sujeito com características próprias. Os “Mortos” iguais aos “Crocodilos” e “Lamantins” são seres individualizados.

O questionamento interno predomina direcionando ao interlocutor fictício: “Pode meu poema de paz ser a água calma sob teus pés e teu rosto?”. As palavras ditas podem acalantar o coração, na resposta dada por uma mulher. A descrição desta “forma” segue nas “mãos polidas me vestiram de uma tanga de seda e de estima” que poderia ser a mãe. Mulher que acalenta e veste, que quando fala “seu discurso me encanta de tudo coloca deliciosa – doçura do leite da meia-noite”: o ato de amamentar, alimentar. O “leite da meia noite” alude outro texto do teatro, uma “evocação da lua feita por Lala, no ato I, da segunda versão de *A cidade* de Claudel e o início da quarta das *Cinco grandes Odes*”¹⁷³ (id., p. 316, tradução nossa). O luto é enviesado pelo sorriso melodioso e os sons do kalam usado pelo trovador. A noite então, se torna dia, encerra-se o ciclo.

Outra mulher, a “irmã requintada” guarda “estes grãos de ouro”. O colar valioso que encanta pelo esplendor é dourado, ilustração forte do metal precioso e manipulável. Era um presente para a noiva provavelmente morta. O irmão escolhido é personificado no sorongue, instrumento que ressoa alto. Os segredos guardados no coração são cantados na memória: “Meu coração é um cofre de madeira precioso, minha cabeça um velho pergaminho de Djenné”. Os antepassados são evocados na cantoria, tempo confuso que mescla o presente e o

¹⁷⁰ Fatick é um departamento da região homônima de Fatick, no Senegal. Divide-se nos distritos de Diakhao, Fimela, Niakhar e Tattaguine.

¹⁷¹ No original: “*Sanctuaire situé en amont du marigot de même nom, au nord-est de Diofior*” (*département de Fatick, arrondissement de Fumela*).

¹⁷² No original: “*une efficacité mystique de protection et de puissance.*”

¹⁷³ No original: “*évocation de la lune par Lâla à l’Acte I de la deuxième version de la ville de Claudel et le début de la quatrième des Cinq grandes Odes.*”

passado. Djenné era a capital do antigo império Songhoi no Mali: “Uma das mais antigas cidades do Mali situada sobre afluente do Níger. Fundada no século VII, ela foi no XIV, com Tombuctu, um dos centros da vida cultural e comercial do Oeste africano”¹⁷⁴ (BRUNEL, 2007, p. 904, tradução nossa).

Enegrecer o coração vincula o laço familiar que une partes distantes. Laços ancestrais, que se repetem na alusão à “Porta do Sul” uma das quatro portas da cidade, já mencionada pelo poeta em “Kaya-Magan”. Os “gritos metálicos dos melros”, os pássaros barulhentos se distanciam no céu. A “sapotilha tépida” é o fruto que corrói o verme da ausência que expulsa a febre do corpo. A mão de âmbar atrai fantasias, menores sobre o corpo, o grande cavalgante do peito é o coração que pulsa.

A flauta anuncia a falta. A “seca gelada” é “oxímoro aliando o deserto quente e o deserto de gelo. O fogo e o gelo são associados no inferno de Dante e de Milton, e ainda quando o Imperador da China penetra no Inferno, no Ato II, do *Descanso do sétimo dia* (um frio ardente), *Teatro* de Claudel”¹⁷⁵ (BRUNEL, 2007, p. 317, tradução nossa). O vidro frágil é comparado ao papel que pode modificar sua superfície facilmente, dobrando-se ou se desfazendo. Os “olhos” (sagitário) são lanças agudas que lembram na mitologia Ártemis. Eles atravessam os horizontes de mica, as paisagens verdes, os horizontes das miragens, fuga da imaginação. Os olhos migrantes substituem as pessoas, os antepassados distantes que se dividiram e ocuparam territórios no Senegal. Dois elementos de guerra são configurados símbolos de luta: a lança afiada que desafia o animal, pois ela pode atingir rápido e ferir igualmente e “o elmo azul” que resguarda a cabeça.

Sangue, vida e pulso compartilham a força do tantã no presente e no passado “nos tempos rítmicos lancinantes”. A distância entre as vinosas, palavra que recupera o epíteto homérico que qualifica o mar “Mais uma vez a expressão é voluntariamente encurtada e é preciso compreendê-la **para além as dunas que constituem a margem vinosa do mar.**”¹⁷⁶ (id., p. 318, grifo do autor). A felina pantera salta e se espalha feito ondas sobre a praia. A atração dada pelos olhos, o ímã que inebria intensamente mais que o “canto das Sereias”. O tato é destaque na construção sinestésica “eu deslizo ao longo de teu rosto transparente” e “Tu deslizavas ao longo de meus braços”, além dos toques, os beijos na tarde de tempestade. A

¹⁷⁴ No original: “*Une des plus anciennes cités du Mali située sur affluent du Niger. Fondée au VIIe siècle, elle fut au XIVE, avec Tombouctou, un des centres de la vie culturelle et commerciale de l’Ouest africain.*”

¹⁷⁵ No original: “*oxymore alliant le désert brûlant et le désert de glace. Le feu et la glace sont associés dans l’enfer de Dante et dans celui de Milton, et de nouveau quand l’Empereur de Chine pénètre en Enfer à l’Acte II du Repos du septième jour (un froid brûlant), Théâtre de Claudel.*”

¹⁷⁶ No original: “*Là encore l’expression est volontairement resserrée, et il faut comprendre par-delà les dunes qui constituent le rivage de la mer vineuse.*”

cabeça exausta é o remanso, o fluxo que se condensa no rio. A lembrança é apenas uma fotografia que treme nas mãos. A paisagem úmida, da Ilha de França, espelha-se no sorriso gélido em tons de azul da morte.

A presença dos Mortos se repete. As pequenas dores remetem a um antigo instrumento de guerra que tinha o mesmo nome. A unção feita com mirra e o óleo facial manifestam um gesto de adeus, mas não de abandono. Inspirada no *Cântico dos cânticos* “Meu bem-amado é para mim um buquê de mirra”¹⁷⁷ (BRUNEL, 2007, p. 318, tradução nossa). A mirra e óleos são usados na preparação de cultos católicos.

A luz cobre as formas fluidas não tangíveis. As estátuas são os elementos petrificados, gelados e sem expressão e se parecem com alguém que morreu. A ascensão pode ser lida na verde luz; iluminada pela cor dourada que faz “Sol de minha noite esplêndida”. A expressão *Lætare Jerusalem* é uma citação suprimida que indica a jubilação prematura. Ela se repete no vazio das lágrimas, a “asa nevada” metonímia que descreve a elevação do espírito, o novo estado de alma que se anuncia. Igreja, homens, mulheres e crianças perfumadas, vestidos de tangas e de túnicas percebem a noite das gargantas. Pelas “vozes de dia” alegres, o aroma dos corpos e o aspecto inebriante das danças sereres. A evocação “Senhor *lætare* no meu coração, como um domingo da Europa ao despertar/ Eu sou cheio de trevas meu Deus” anota o tom cristão de contradição entre o bem e mal. A caixa maléfica, tal a caixa de Pandora, guarda o bem e o mal. A brisa que toca o coração despedaça em puras pétalas, frações de cantos.

“Mas é meio dia e é noite”. A expressão, em destaque dado pelo autor, ressalta o zênite o ponto em que a vertical de um lugar encontra a esfera celeste, onde as “vozes próximas distantes na neblina” lamentam o final. O sol, símbolo de força e vida, opõe-se ao sorriso, à força pulsante “de seu *wai*” (o mesmo que interjeição ou voz). A Ave Maria na noite, momento que encerra a jornada; o dia exala o odor das sapotilhas que combatem a febre, a solidão. As cores de *Ave Maria* estão presentes nas “pedras portuguesas do Forte” e a doçura de canela (cheiro da folha); elas são rememoradas pelas “velhas canções de ninar” se encerram em lágrimas, a infância entre as mãos. A “Ave Maria de Joal” é a composição de vozes distantes, da memória e as mais recentes. “Às seis horas pelo *tann* de Dylôr” o termo destacado é um poema cantado por um *dyâli* (que neste poema foi grafado com minúsculo): “é uma palavra mandiga, um trovador da África do Oeste na zona sudano-saheliana”¹⁷⁸ (BRUNEL, 2007, p. 890, tradução nossa).

¹⁷⁷ No original: “*Mon bien-aimé est pour moi un bouquet de myrrhe*”.

¹⁷⁸ No original: “*mot d’origine mandingue. C’est un troubadour d’Afrique de l’Ouest, dans la zone soudano-sahélienne.*”

Dentre os últimos versos, vê-se o sentido da existência. O que resta “coisas são sem espessura nem peso”, as vozes dos anjos peúles e das cantoras mortas e também amas da realeza. As serpentes encantadas sobre os túmulos, os “trompetes” que poderiam também ser interpretados “trombetas” encerram os toques musicais. O regresso é para os poços, aos campos e às caças. O canto é um grito a “lamentação sem memória”. Os “pretéritos do mundo” foi a escolha para “antes do tempo”, antes da história. Como não se pode determinar se o poeta criou a palavra compondo um novo termo a partir de primavera (*printemps*), optamos pelo pretérito que a nosso ver não se refere nem ao presente da memória ou ao futuro imaginado, mas sim à mulher (Ausente).

3 MENEZES EM NEGRITUDE

3.1 “PAI DE SANTO DA POESIA DA TERRA”¹⁷⁹

Bento Bruno de Menezes Costa nasceu em 21 de março de 1893, além de escritor era funcionário público engajado. Trabalhou no desenvolvimento do cooperativismo e integrou grupos ativos de avaliação em comissões e eventos. Inserido na cena cultural do norte do país, o poeta participou como membro ativo da expressão popular nos idos de 1930, pois era folclorista, literato, além de se relacionar com outros temas vinculados às artes, integrando a *Academia do peixe frito*. Nunes e Costa (2016, p. 02, grifos dos autores) já explicaram esse contexto;

Trata-se da **Academia do Peixe Frito**, uma associação formada por 13 intelectuais, em sua maioria negros e autodidatas, que interfere no pensamento político, cultural e social da Belém da primeira metade do século XX, mais precisamente nos anos 30. O grupo, liderado pelo poeta e jornalista Bruno de Menezes, contribui para instaurar a modernidade literária e a defesa da Negritude no Norte do Brasil. Os **acadêmicos do Peixe Frito** faziam contraponto a intelectuais pequeno-burgueses que se reuniam, à moda parisiense, nos cafés nobres da cidade. Os integrantes da Academia escolheram como espaço de encontro as barracas da feira do Ver-o-Peso, discussão **regada** então pela cachaça e pelo peixe-frito.

Os encontros do grupo renderam ao Pará publicações, revistas, desenvolvimento da prosa e poesia, além da ampliação de contatos entre os escritores que surgiram no cenário brasileiro. Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir são os responsáveis por grande parte dessa produção, que efetivamente implementou a Negritude no norte do Brasil. Em 2018, a revista “Asas da palavra” publicou um dossiê importante sobre a produção dos **peixe-fritanos** (NUNES, COSTA, 2018, p. 08), o qual referenciamos concordando que *Batuque*, publicado pela primeira vez em 1931, consagrou Menezes enquanto escritor que apresentou o olhar da periferia à literatura feita na época.

Outras obras anteriores já enunciavam o poeta: *Crucifixo* de 1920 e *Bailado lunar* de 1924. Mas, foi em *Poesia* de 1931 que foi publicado pela primeira vez o poema que daria título à sua obra fundamental: *Batuque*. Sobre estudos e crítica literária, o autor paraense escreveu *À margem do Cuia Pitinga* em 1937, no qual apresentou um estudo sobre a obra de Jacques Flores. A respeito das edições de *Batuque*, deve-se notar que elas ficaram assim

¹⁷⁹ Termo usado por Gentil Puget e dedicado ao poeta Bruno de Menezes.

apresentadas: a 2ª edição do livro foi publicada em 1939; no ano de 1945, publicou-se a 3ª edição e a 4ª em 1953. É nesta edição, inclusive, que aparecem pela primeira vez as ilustrações em preto e branco, nanquim feito por Raymundo Martins Vianna. Bogéa (1992, p.05, grifo do autor) registrou que:

É o artista que ilustrou os livros *Batuque*, *Boi bumbá*, *São Benedito da praia* e vários poemas esparsos de Bruno de Menezes; em 1953, conquistou, em Belém, o primeiro lugar de desenho no II Salão Oficial de Artes, com a ilustração que fez ao verso inicial do poema ‘Batuque- Rufa o batuque na cadência alucinante’, em traços grossos e vigorosos, Raimundo Vianna transfere para o desenho ‘desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios’ com que compõe o casal ‘ventres empinando-se no arrojo da umbigada’. O branco limitado pelo contorno dos corpos é a composição das ‘Sudorâncias bunduns mesclam-se intoxicantes no fartum corpos lisos lustrosos.

As outras edições do livro *Batuque* foram póstumas. Menezes faleceu em 1963, aos setenta anos de idade, na cidade de Manaus/AM. A 5ª edição foi publicada em 1966; a 6ª em 1984 e as *Obras Completas de Bruno de Menezes* em 1993. Para este estudo, escolhemos a edição de 1966: primeiro; por ser a edição mais acessível em bibliotecas públicas – uma vez que a última edição foi feita em 2005 – e segundo, pois visamos utilizar as citações dos poemas sem as correções das edições subsequentes.

Posteriormente à *Batuque*, o autor dedicou-se à escrita da novela *Maria Dagmar* publicada em 1950, seguida do livro de poemas *Lua sonâmbula* (1953). O premiado romance *Candunga* em 1954; *Poema para Fortaleza* em 1957 e no ano seguinte, publicaram-se dois estudos folclóricos: o primeiro intitulado *Boi Bumbá* em 1958, e na sequência *São Benedito da praia* em 1959. Por fim, *Onze sonetos* de 1960, rendeu-lhe o prêmio “Cidade São Jorge dos Ilhéus”, na Bahia.

Dentre às menções às obras feitas na época da publicação, e outras posteriormente, notamos que a mais citada foi *Batuque*. Trechos de artigos constam em *Obras Completas* (1993): alguns foram publicados no Brasil, outros no exterior. Críticos, jornalistas, estudiosos e personalidades escreveram sobre a obra meneziana em seus variados aspectos. É com base nestes textos que iniciamos percurso sobre a percepção da crítica. Em seguida, retomamos estudos anteriores a esta tese.

Em 1940, o jornalista e professor Nascimento Morais escreveu a nota *O africanismo em Bruno de Menezes*, na 3ª edição de *Batuque* feita nas oficinas gráficas do Pará

*ilustrado*¹⁸⁰. O jornalista tratou sobre as ilustrações da obra, a tragédia da raça, a sensualidade da mulher na dança e a relação do negro com o colonizador português em terras brasileiras. Analisou, especialmente duas imagens presentes na lírica meneziana: “Pai João” e “Mãe preta” que ele definiu como personagens **tipo**. Nas palavras do professor é uma “página lírico-romântica inspirada num africanismo sentimental” (MENEZES, 1966, p.83). Ele se referiu ainda às festas juninas tradicionais e às toadas. Na crítica, Nascimento Moraes, posicionou-se distante da obra, fazendo notas sobre o que observou. Não se percebe, no entanto envolvimento crítico mais aproximado sobre a Negritude, nem acréscimos. O jornalista registrou que longe de se apagar os movimentos oriundos das matrizes africanas, os ideais permaneceram vivos na oralidade e não serão esquecidos. Observamos que não há posicionamento de admiração ou exaltação do jornalista em relação à *Batuque*, como percebemos em outros. As anotações são neutras e sem comentários mais profundos. No texto se lê, apenas informações genéricas.

Em outro artigo¹⁸¹, desta vez escrito por Raymana de Chevalier, no *Diário da tarde*, de 27 de fevereiro de 1940; em Manaus na *Folha do norte* de 16 de abril do mesmo ano, percebemos outra abordagem. Desta vez, a crítica mais satisfeita com a proposta meneziana afirmou que a escrita do autor denota brasilidade em consonância com a cultura africana. Chevalier mencionou o ritmo marcado das palavras, o lirismo descritivo e as oportunas onomatopeias. O poeta é chamado de Cameron Negro, fazendo-se alusão à maneira singela e original ao apresentar a “alma brasileira”. Nas palavras de Chevalier as referências são diretas “o livro é uma espécie de sociograma curiosíssimo que merece a atenção da crítica nacional. Homenageando um cérebro iluminado e estudando, em detalhes, talvez ainda em filões virgens, um aspecto profundamente humano de nossa constituição espiritual de povo jovem” (MENEZES, 1966, p.88). As anotações de Chevalier coincidem com as de Nascimento Moraes ao notar a relevância da obra, em caráter de literatura moderna brasileira. Ambos analisaram aspectos da cultura, sempre referendado no emprego do termo folclore. Mantivemos a expressão, tal qual os autores assinalaram, mas importa registrar que preferimos o uso de oralidade. Por isso, ressaltamos que para mantê-lo, considerou-se a seguinte definição: “O termo **folclore** tanto é usado entre nós enquanto sinônimo aproximado

¹⁸⁰ Fundada em 1938 por Jaime Dacier Lobato, diretor e proprietário. O redator chefe era Sandoval Lage. A revista tratava de assuntos gerais do Pará e Brasil e não se conhece o tempo total de sua circulação. Algumas edições estão disponíveis em: <http://www.fcp.pa.gov.br/2016-12-13-19-40-20/para-illustrado>. Acesso em 06 maio 2020.

¹⁸¹ Este e as demais referências arroladas às críticas que seguem no corpo do texto foram consultadas na edição comemorativa de *Batuque* (1966). Por esse motivo, esclarecemos que a própria edição é a citada na referência, pois no livro constam, além da obra, os artigos que tratam da recepção do autor.

de **cultura popular** como serve para designar o estudo ou ainda a figuração dessa cultura.” (VASCONCELOS, 2001, p. 399, grifo do autor).

Há também outras críticas, não menos importantes, publicadas fora do Brasil. Martins Casanovas no livro *Etnologia y Poesia Negras* publicado em Paris afirmou que a escrita de Bruno de Menezes, em nenhum momento, é racista e fincada em lugares comuns. E que ela mostrou o negro num contexto histórico e social, ligado a um passado que justifica suas razões, impregnado de sua cultura e misticismo. Casanovas chamou a obra de Menezes de **profunda e medular**, repleta de sabedoria e vitalidade. Ele registrou que de maneira muito eficiente, o autor paraense soube dizer o que é ser o negro e o que isso representou na América para as Américas. Essa visão de Casanovas se confrontou, parcialmente, com os escritos de Mrs. Colman em 1960 na revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*).

Colman, assim como, Chevalier escreveu sob uma perspectiva que considera a coleção de imagens regionais. E acrescentou que a descrição não é encontrada, em nenhuma outra parte na América Latina. Colman afirmou que a poesia de Menezes é de inspiração religiosa e se apresenta em cenários de festas profanas e rituais. Além disso que é de grande significação “para as pessoas interessadas em folclore do Norte do Brasil” (MENEZES, 1966, p.89). O autor não se refere ao caráter principal, o aspecto poético; e sim, ao exponencial descritivo.

Poncio Plaustro, do Panamá, considerou que *Batuque* tem intenções ancoradas na sociologia científica e acentos descritivos no que se refere à cor negra; Mário Jorge de Lellis, de Buenos Aires, registrou que o livro apresenta ritmo e beleza e os poemas afro-brasileiros são de cativante comunicação. O escritor Dalcídio Jurandir, amigo de Menezes e participante da cena modernista da literatura paraense, afirmou em crítica publicada no Rio de Janeiro que *Batuque* é um retrato de Belém e dos bairros de periferia. No qual, o autor descreveu, em verdade suas experiências de vida. O romancista ressaltou ainda que a obra é de grande importância histórica para a literatura da Amazônia e ela representa a cidade; símbolos do Pará, tais como a igreja da Sé e o Mercado Municipal de Ver-o-peso.

Geraldina Marx, do Rio de Janeiro, escreveu em nota que a poesia descrita é espontânea e marcada pelos motivos afro-brasileiros. Gentil Puget, compositor que musicou com partituras que foram impressas ao lado e acima de alguns poemas, chamou Bruno de Menezes de “pai de santo da poesia da terra”. Outros destacaram o caráter humanista da obra, como Raul Navarro, de Buenos Aires, prezando o destaque aos elementos folclóricos; Jaime Griz, do Recife, anotou que a obra expressa o complexo cenário da raça, cor e fé, animada por um espírito de confraternização humana e José Freire Freitas remarcou o senso psicológico dos conhecimentos do autor sobre os temas citados vinculados às características da cultura

africana. Todas essas referências à *Batuque* foram publicadas enquanto o poeta ainda estava vivo e a obra ainda rufava entre os escritos amazônicos. Por fim, Dante Costa (MENEZES, 1966, p. 90) escreveu no Rio de Janeiro que o escritor paraense:

É um poeta forte e desigual, realizado na base do acalanto africano, menos sutil que Raul Bopp e menos gracioso que Jorge de Lima dos poemas negros. Porém, nenhum dos dois, talvez, tenha realizado transposição mais fiel das vivências dos negros no Brasil, do fato folclórico, da realidade que não interessa apenas ao crítico literário, mas também e principalmente ao sociólogo, ao estudioso dos hábitos e costumes, ao etnógrafo do negro brasileiro.

Consoante aos textos apresentados, podemos afirmar que a escrita de Bruno de Menezes é de fato descritiva e mescla no **espaço literário** (BLANCHOT, 1987) temática sociológica, étnica e religiosa. *Batuque* está para a cultura brasileira, pois evidencia festas, rituais e os símbolos que ilustram manifestações periféricas em imagens comuns. A identidade está impressa, não somente nos poemas, mas no livro em si: ele se compõe unindo ilustrações, ladainhas, partituras musicais e registros da oralidade. Por isso, essa composição faz lembrar a definição elementar de Candido (2004, p. 242) sobre literatura;

[...] de maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Os espaços criados mostram, entre outras cenas, ritos religiosos e o mistério da fé. Ou seja “Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com seus impulsos, as suas crenças os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (CANDIDO, 2004, p. 243). *Batuque* é, por assim dizer, uma obra que se construiu sob duas bases: a primeira foi a necessidade de se mostrar espaços silenciados. Essa possibilidade, de tratar questões étnicas e valores, surgiu com a escrita modernista que permitiu encontros e olhares que, dessa vez, se voltavam para o espaço mais periférico. A segunda base se edificou a partir da observação do poeta que conseguiu articular as três funções delineadas por Candido.

A literatura com função humanizadora pode ser vista a partir das seguintes definições: a primeira; “uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado” (CANDIDO, 2004, p. 244). Podemos observar que Menezes considerou a oralidade e a religiosidade fundamentos de criação poética, com ênfase nas religiões de matriz africana e

por isso o autor valorizou aspectos místicos e ocultos. Na segunda, podemos afirmar que ela se constituiu na forma de expressão, isto é, ela “manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos” (CANDIDO, 2004, p. 244), assim Menezes criou uma obra que inseriu na poesia modernista do norte as marcas da Negritude e da Amazônia. E na terceira função, a obra tornou-se “uma forma de conhecimento” (id., ib.), pois o poeta incorporou aspectos autônomos da época, organizando de forma própria uma produção literária que naturalizou a visão de mundo do autor e de sua cultura.

Após a morte do autor, registramos personalidades que se manifestaram em tons de admiração e pesar. Entre eles, destacamos Câmara Cascudo, Jorge Amado, Waldemar Henrique, Eneida de Moraes e Ferreira de Castro.

Feitos os apontamentos, tem-se a seguinte questão: como relacionar a Negritude de Menezes feita na Amazônia/ Brasil, com a *Négritude*, de Senghor? Apesar do termo ser legitimamente ligado aos territórios colonizados e discutido por personalidades literárias de produção francófona, a nosso ver não é uma exclusividade dos territórios ultramarinos de hoje, antes ex-colônias francesas. Nesse sentido, recuperamos o termo **semovência literária** (FERNANDES, 2010) para assinalar que em espaço diferenciados houve a correspondência na escrita entre os autores.

No Brasil, a palavra Negritude não foi necessariamente incorporada a um movimento literário-político. Contudo, registrou seus representantes: na história Joaquim Nabuco, na literatura; os nomes de Bruno de Menezes e Lima Barreto. O que podemos constatar é que cada uma destas personalidades produziu, individualmente, sem integrar um movimento específico que os unisse da mesma forma que o ocorrido nos territórios franceses, considerando a intelectualidade e a política. No Brasil, notamos que a expressão do norte, ajusta-se à escrita senghoriana em vários exponentes. Não sabemos se essa temática deriva do conhecimento, porventura das matrizes literárias africanas francófonas. Entretanto, pontuamos que há consonância dos aspectos ligados à memória e pertencimento que são exemplos.

Além dos artigos mencionados, teses e dissertações mais recentes aprofundaram a recepção de Menezes. Dentre elas, destacamos estudos precursores: Silva (1984) empregou o termo africanismo para referenciar *Batuque*, sendo um dos primeiros estudos sobre o autor paraense; *O ABC de Bruno de Menezes* (1992) de Bógea e o *Batuque de Bruno de Menezes: um glossário* (2006) de Assis organizaram informações sobre o léxico, nas quais, constam termos essenciais oriundos da região amazônica, além de neologismos empregados pelo autor. Santos (2007) dissertou sobre a identidade negra e erotismo sob a perspectiva dos Estudos Culturais. A poética feita por Menezes foi considerada a partir da dialética entre o tradicional

e o novo, sobre a qual se registrou que “[...] é possível uma sutil manobra da representação do universal, pois até então a arte moderna parecia apenas incorporar o tradicional (no caso deste estudo a tradição negra) à identidade de seu conceito” (SANTOS, 2007, p. 11). Essa anotação está em consonância à reflexão proposta por Gnaléga (2013) sobre a “Civilização do universal”. Nesse sentido, para Santos (2007) as vozes se intercalam, elas mostram a aproximação do individual ao coletivo, e dessa maneira o poeta consegue unir o aspecto ético ao estético. A nosso ver não há a aproximação de individual e coletivo, e sim, a expansão do individual ao global.

A poesia de Menezes registrou o contexto no qual os negros passaram a ser inseridos na literatura, pois, por muito tempo foram desconsiderados socialmente. *Batuque* consiste numa inserção de personagens que não eram históricos. Essa característica da criação poética será diferente da proposta por Senghor, em *Etiópicos (Éthiopiques)*, (1956). No livro as formas de expressão do negro incorporaram além da memória da terra natal, personagens históricas e que se construam, a partir do reconhecimento e vivência. Em Menezes esse lugar foi ocupado por pessoas do contexto amazônico em seus costumes, identidade e erotismo são considerados representação da diferença (SANTOS, 2007).

Aquino (2009) tratou sobre o discurso literário na constituição da cena de enunciação em *Maria Dagmar* (1950). A pesquisa se aprofundou na tese (AQUINO, 2014) sobre a narrativa em perspectiva dialógica, na qual, a autora discutiu a partir da linguística, na terceira parte, o sujeito e seus interlocutores. Percebemos que o estudo destacou os valores ideológicos e apesar de se direcionar à prosa, ela pode ser relacionada com a nossa pesquisa que se eleva a partir da Teoria literária. Assim podemos ler conforme as palavras da autora “isso advém da relação entre significação e tema, linguagem e sociedade, o que implica dizer que o diálogo estabelecido entre autor, obra e leitor perpassa pela posição assumida pelo falante em relação ao que é dito” (AQUINO, 2014, p. 81). Concordamos que as relações de sentido estabelecidas dialogam, de fato, com o leitor. E segundo a perspectiva de cada área, elas se desenvolvem de forma distintas. Na Linguística, o dialogismo considera o leitor parte do processo de consolidação da obra (autor-herói-interlocutor) e nos Estudos literários; a obra-recepção. Além disso, Aquino (id., p.79) ressaltou que:

A revista *Belém Nova* propiciou possibilidade ao movimento modernista na sociedade local. Sendo assim, a formação do escritor paraense da época compreendia um processo de amplo descobrimento do Modernismo, a partir da configuração que essa revista literária, como órgão de imprensa, passou a ter, não apenas como meio de divulgação da nova literatura e crítica, mas

também como um canal de contato direto e imediato com o público o qual mantinha relação.

Leal (2012) partiu da filosofia embasada em Friedrich Nietzsche para discorrer sobre civilização, religião e corpo, em *Batuque*. A autora dissertou sobre as consequências negativas que incidiram sobre o negro, corpo e lugar na cultura. A pesquisa discutiu os preceitos e a visão de mundo cristã. Fonte que ainda pode amplamente ser debatida, uma vez que os poemas contêm imagens de práticas religiosas que por muito tempo ficaram encerradas, vistas como subalternas. As práticas eram consideradas feitiçarias ou demoníacas e foram estigmatizadas nas religiões que cultuam imagens e outros símbolos que divergem da cultura ocidental. Na dissertação não há abordagem que se refira à Negritude, enquanto conceito ou perspectiva.

Pereira (2013) considerou *Batuque* sob a perspectiva da memória e expressão poética de transculturação. Ao discorrer sobre a pertinência da memória, oralidade e das marcas culturais que compõem os versos de “Louvação do cavaleiro Jorge”, fez-se notar que o processo de transculturação se delineou a partir do ritual de integração entre a prática cristã e cultos africanos. O autor, apesar de afirmar que o livro foi caracterizado “pela força e autenticidade com que nele é abordado o tema da negritude” (PEREIRA, 2013, p. 48) na dissertação, encontramos apenas certas referências dadas por Kesteloot, citadas por outros autores; Fernandes (2010), Damato (1996). Por esse motivo, entendemos que o emprego do termo Negritude na pesquisa se relaciona à temática que constitui a maioria dos poemas e não relaciona necessariamente, à *Négritude*, o movimento intelectual liderado pelos autores francófonos. Lemos ainda de acordo com Pereira (2013, p. 58):

Em *Batuque*, o poeta consegue transportar para a poesia todo o sentimento devotado aos povos africanos, das várias etnias, imigrados para o Brasil, criando perspectivas de valorização da negritude e colocando em destaque os traços mais significativos de suas culturas

Wanzeler (2009) abordou a narrativa em *Candunga* (1954) e tratou sobre cultura, identidade e hibridização sem, contudo, anotar perspectiva que abordasse a Negritude em termos conceituais. O que notamos nesta pesquisa foi a abordagem que destacou a diversidade cultural na Amazônia e o caráter documental da obra literária sobre o nordestino; o caboclo e a migração entre as regiões do Brasil. Em outra perspectiva, Reis (2012) afirmou que “*Batuque* é um entrelaçamento íntimo entre o poeta e a negritude” (REIS, 2012, p. 89), com

ênfase em uma negritude amazônica, pondo em questão a legitimidade de elementos vistos na dança, no transe, na sensualidade e na religiosidade.

Ao retomar Fernandes (2010, p. 232) concordamos que Menezes é a expressão da Negritude, no modernismo brasileiro, pois;

Visto dessa maneira, Bruno não merece apenas estar no cânone da literatura brasileira, mas da literatura mundial. Bruno antecipa a negritude a partir do local, como vimos, pois o próprio termo só surge em 1939, e o grupo que o levou à guisa (Césaire, Senghor e Damas) só se formou em 1933; *Batuque* é publicado em 1931!

Fernandes considerou que os modernos na Amazônia, nomeados “Geração do peixe frito” ou “Geração de 20” constituíram suas criações literárias a partir da aproximação com os Estudos culturais. Visto que Menezes e Jurandir, além de escritores, eram também pesquisadores da cultura nortista. Assim, eles se aproximaram das experiências locais e a vivência desses espaços, quais sejam; os terreiros, as periferias, feiras e o convívio com trabalhadores, produziram obras inspiradas nas identidades. Os personagens, enredos e temas eram comuns da região. Essa característica somada à criação trouxe o diferencial para Amazônia. A “cor” que sendo ribeirinha, cabocla, índia era, sobretudo negra.

Segundo Figueiredo (2001) o Modernismo, na Amazônia, foi “inventado” a partir da pintura “Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará” de Theodoro Braga, do ano de 1908. No capítulo “Histórias literárias: nasce a Belém nova (1926-1929)” de sua tese, o professor explicou sobre o movimento no Pará e a **Associação dos novos**¹⁸² (1921). O grupo integrado também por Bruno de Menezes, Abgvar Bastos e Jaques Flores¹⁸³ lançou a revista “Belém Nova” e era composto por escritores de gerações diferentes. Figueiredo (2001, p. 191) ressaltou que:

Foi, sem nenhuma dúvida, exemplar que a primeira publicação coletiva dos jovens literatos paraenses, antes do aparecimento de *Belém Nova*, tenha sido feita justamente em homenagem à independência. O livrinho *Os novos e o centenário: verso e reverso* saiu do prelo em 1922, com 31 poemas escolhidos entre os membros da Associação dos novos.

¹⁸² Os membros eram Ernani Vieira, A. Ribeiro de Castro, José Sampaio De Campos Ribeiro, Paulo de Oliveira, J. Rocha Júnior, Mário Plátilha, Farias Gama, Raymundo Nonnato, Luiz Moraes, David Gervásio, João Mesquita, Muniz Barreto, Clóvis de Gusmão, Brites Motta, Pedro Lisboa, Eurico Fernandes e Gabriel Lage.

¹⁸³ É importante não confundir a **Associação dos Novos** (Geração de 1921), na qual dentre os escritores Bruno de Menezes participou como integrante na redação da revista “Belém Nova”; com o **Grupo dos novos** (1946), geração posterior que reuniu entre outros autores, nomes como o de Benedito Nunes, Mário Faustino, Ruy Guilherme Paranatinga Barata e Haroldo Maranhão.

Menezes participou no contexto acima como diretor, inicialmente integrando o debate sobre o tópico de **identidade em questão**, conforme o pesquisador. Tratava-se de uma manifestação intelectual que reivindicava o que ocorria do norte ao sul do país. Nas palavras de Figueiredo (2001, p. 194, grifo do autor), lemos que:

Num dos primeiros números da revista, Bruno de Menezes e Abguar Bastos expuseram, em manifestos, essa inquietação nortista. Bruno chamava de reação necessária o movimento que ocorria de norte a sul numa espécie de “endosse de concepção e sentimento, revolucionando as artes e as letras”. Mais adiante reconhecia o papel da “bizarra pauliceia” como a sede onde pontificava uma “plêiade de reformadores” encorajados por Monteiro Lobato, e pelo editor Fernão Dias Paes Leme. Em São Paulo, afinal, existia um dos centros que irradiava a novidade pelo país a fora, não mais que isto. O Sul sim, este representava um ente político que ignorava solenemente a literatura do Norte.

Entre os membros da “Associação dos novos”, Abguar Bastos reivindicava o reconhecimento de uma literatura feita no Norte, não isolada, mas integrada como um fato nacional. Concomitante a efervescência paulistana, outros publicavam inspirados nas diversas faces do Brasil. Os temas da região e os posicionamentos, intelectuais e políticos, compunham esse cenário, Figueiredo (2001, p. 198, grifo do autor) anotou que:

Bruno de Menezes ao fazer um primeiro retrospecto das atividades de *Belém Nova* acabou por construir uma visão idealizada do Sul do Brasil. Sustentava que nesses centros havia o hábito mais corrente da leitura, o que se refletia “no natural e louvável orgulho em valorizar as publicações regionais”, fruto de uma forte corrente intelectual, semeadora do bom gosto estético.

O debate nas letras crescia inspirado nos ideais comunistas. Em 1918, o Partido Comunista do Pará foi fundado e se dedicou às organizações sindicais e ao movimento operário. É em meio a essa efervescência de ideias e posicionamentos políticos que se elevaram as publicações modernistas. Elas surgiram em outros estados, do Norte ao Sul, organizando intelectuais que frequentemente participavam nas revistas que divulgaram as “novas” tendências. Por esse motivo, de acordo com Figueiredo (2001), subscrevemos o quão difícil é definir as origens (ideológicas) ou marco zero do modernismo brasileiro. O professor, da Universidade Federal do Pará, ressaltou em sua pesquisa que “[...] seja no Pará, em São Paulo ou em qualquer paragem e, segundo a conclusão de que o Pará, certamente como outras partes do país, pôde, afinal, contar uma história própria, com anseios, valores e especificidades também únicos” (FIGUEIREDO, 2001, p. 214). A nosso ver não há como definir um local apenas, todavia é possível fazer contrapontos dentre as expressões.

No norte do país, Menezes na “Belém Nova” conseguiu reunir escritores no intuito de fazer literatura nacional, o local deveria ser abandonado. As ideias derivadas do compartilhamento, do cooperativismo e a luta social, principalmente dos trabalhadores desencadeou uma fórmula que reuniria o diverso: “O anti-imperialismo surgia tão forte que até mesmo aos movimentos de vanguarda europeus soava a alguns como sintoma dessa submissão que todos queriam combater” (FIGUEIREDO, 2001, p. 217).

Menezes, no entanto, almejava uma produção que se libertasse das amarras estrangeiras e assim mostrasse a literatura com traços da cultura brasileira. Sabendo que o processo de transformação não ocorreria de uma hora para outra, ele reuniu na revista autores de gerações diferentes. Em manifesto escrito por Abgvar Bastos a reivindicação de um lugar do Norte, na literatura brasileira, ficou bem determinada. Alguns dos escritores que compunham a *Belém Nova* se mostravam contra a literatura feita no Sul; e numa espécie de concorrência gostariam de inverter as coisas: “Sem ser antiacadêmico, o poeta (Abgvar Bastos) estimulava a criação de uma galeria de imortais do Norte que pudesse concorrer com os valores sulistas” (FIGUEIREDO, 2001, p. 240). Os posicionamentos variavam no Pará e o cenário que se inscreveu pós “Belém Nova” foi de um circuito que buscava caminhos literários sem, contudo, defini-los em paradigmas. Dentre os intelectuais, buscava-se no nacional o Brasil em evidência.

Nos idos dos anos 1930, tem-se o **Grupo dos Novos ou Geração de 40**, pesquisado por Coelho (2003). Esses autores se diferenciavam em parte daqueles que compunham a “Belém Nova”. Eles se dedicavam aos estudos da literatura nacional e estrangeira, publicando no encarte da “Folha do Norte” expressões de pensamento e produções literárias no pós-guerra. É importante registrar que Bruno de Menezes participou nos dois momentos; sendo no primeiro, ativo em relação à revisão da revista e no segundo mais direcionado à escrita literária nortista. Sobre esse segundo período, em que o modernismo no Pará se constituiu, a autora registrou que: “É Dalcídio Jurandir que cria a expressão **Geração do peixe-frito** para designar a geração de 20/30 de Belém” (COELHO, 2003, p. 32, grifo nosso). A autora afirmou na tese que houve em Belém duas gerações de autores locais: a de 20, com Bruno de Menezes e a “Belém Nova” e a de 30 com Cléo Bernardo e Sylvio Braga e a “Terra Imatura” revista que circulou no período de 1938-1942. Os manifestos publicados na primeira revista eram declamatórios, com frases curtas e de impacto. Dentre os mais relevantes e de maior repercussão na época, concordamos que são: “Manifesto da beleza, à geração que surge!” de Francisco Galvão e o “Manifesto aos intelectuais paraenses”. Nas palavras da autora (id., p. 60):

Outros dois manifestos foram publicados na revista *Belém Nova*, nos primeiros anos de seu lançamento: Primeiro o manifesto intitulado *À geração que surge!* e por segundo o *Flami-n'-assú*, com o subtítulo de *Manifesto aos intelectuais paraenses*, ambos de autoria de Abguar Bastos, publicados, respectivamente, nas revistas de n. 5 (10 de novembro de 1923) e de n. 74 (15 de setembro de 1927). Os dois trazem a marca da agitação da época. Em tom declamatório e apaixonante, Abguar Bastos através dos manifestos deflagrava a tendência regionalista na estética modernista.

Coelho indicou o fator nacional sendo o pressuposto que baseava a geração de 30 que partia do regional para o nacional. Essa reivindicação seguiu os passos da primeira geração que denunciava o esquecimento do norte na literatura brasileira. Alguns poetas merecem destaque: Jacques Flores, De Campos Ribeiro, Abguar Bastos, sendo o último, o mais dedicado à região norte. Ele foi o primeiro a arrolar cenas da vida do homem amazônico nos textos. Bruno de Menezes, por sua vez, inseriu a Negritude, os tambores, bem como o espaço suburbano e os terreiros. Ele integrou também a revista “Terra Imatura”, na qual atuou como redator juntamente com Adalcinda Camarão, Dalcídio Jurandir, entre outros. Algum tempo depois, seguida às contribuições nas redações das revistas, seguiram as publicações individuais: “No Pará, De Campos Ribeiro estreia com *Aleluia* (1930) e Bruno de Menezes lança *Poesia* (1931) e *Batuque* (1931)” (COELHO, 2003, p. 79). Contudo, destacamos que a geração de 30 ou “Academia dos novos”¹⁸⁴, portanto, mostrou-se mais direcionada aos temas que envolviam a filosofia, a crítica literária e as artes, teatro, música e não era constituída de autores que se concentravam em publicações regionais.

A ideia era não somente criar uma editora que pudesse publicar as obras dos autores paraenses, mas também aproximar os leitores de uma geração de textos da literatura mundial, entre elas, a inglesa e a norte americana. Assim, viu-se nesse período publicações de versos brasileiros ao lado de traduções de obras literárias modernas, as críticas sobre literatura estrangeira e entrevistas. Benedito Nunes cumpriu papel importante nesse processo, assim como Max Martins, Haroldo Maranhão e Francisco Paulo Mendes. Os textos integravam o suplemento do jornal “A Folha do Norte”¹⁸⁵ fato que também favoreceu o contato entre

¹⁸⁴ Alonso Rocha, Alberto Bordalo, Antônio Comarú Leal, Antero Soeiro, Arnaldo Duarte Cavalcante, Benedito Nunes, Benedito Pádua Costa, Edualvaro Hans Gonçalves, Fernando Tasso De Campos Ribeiro, Gelmirez Melo e Silva, Haroldo Maranhão, Jurandyr Bezerra, Lúcia Clairenfort Seguin Dias, Leonan Cruz, Max Martins, Raimundo Melo, Otávio Blater Pinho.

¹⁸⁵ Importa registrar que o jornal integrava a revista fundada no ano de 1896 e circulou até o ano de 1971. Contudo, o suplemento literário, o qual, nos referimos trata-se da *Arte e literatura* dirigido por Haroldo Maranhão. O primeiro número deste suplemento foi fundamental para a divulgação da literatura moderna do Pará e a crítica literária feita pela segunda geração ou o “Grupo dos Novos”. O suplemento chegou aos leitores dia 05 de maio de 1946. Circulou até 14 de janeiro de 1951 e teve 168 números, conforme a pesquisa consultada (COELHO, 2003).

autores por todo Brasil e assim as temáticas se aproximaram. Coelho (2003, p. 112, grifo da autora) pesquisou também sobre as traduções:

Paralelamente à produção literária e crítica divulgou-se a literatura de autores modernos da qualidade de Kafka, Rilke, T. S. Eliot, Rafael Alberti, Walt Whitman, Garcia Lorca, Maiakovski, traduzidos por Mário Faustino, Ruy Guilherme Barata, Paulo Plínio Abreu, entre os tradutores locais, e Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Aurélio Buarque de Holanda, entre os nacionais. Comentava o poeta Ruy Barata, nos finais dos anos 80, em entrevista ao amigo Alfredo Oliveira, **a respeito da tradução poética feita pela turma do suplemento literário.**

A nosso ver, partindo dos pressupostos citados, a descentralização do modernismo brasileiro, principalmente aquele que ocorria no eixo de Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, foi cada vez mais incorporada em outras regiões do país. Independentes, eles permaneciam em suas cidades formando grupos ligados à literatura e outras artes. Eles se comunicavam, não somente por meio de correspondências, mas também através das publicações. Os textos não se fixavam ao lugar onde eram produzidos, no Norte ou no Sul, eles se encontravam nas revistas da época, que publicavam as novidades vindas dos estados. A literatura seguiu novos rumos agregada aos movimentos nacionais e internacionais, segundo Coelho (2003, p. 167, grifo da autora)

A nova fase da crítica paraense, propagada pelo suplemento literário da *Folha do Norte* e exercida de modo sistemático por autores locais, colocou em diferentes perspectivas o texto literário de autores locais, nacionais e estrangeiros. Francisco Paulo Mendes, Haroldo Maranhão e Benedito Nunes, apesar de formarem o que se pode chamar de “família espiritual” preservaram a individualidade de pensamento, não se prendendo a doutrinas. A presença da geração dos “novos” apontou para a conscientização dos problemas literários característicos daquele período.

Sem se disputar com seus antecessores, fato que ocorreu com a geração de 1920 e 1930, outros encaminhamentos na literatura paraense são tomados pelos escritores “surgem com artigos críticos, como por exemplo, Bruno de Menezes, Cléo Bernardo, Cécil Meira, Rainero Maroja, porém de forma menos frequente” (COELHO, 2003, p. 163). A autora reiterou em suas considerações ao final da pesquisa que Menezes participou das duas gerações, porém, sendo mais ativo criticamente na segunda. Em seguida, ele e os demais seguiram com publicações independentes.

A geração de 40 (ou 45), conforme Coelho, conviveu bem com as outras expressões da literatura nacional, sem exageros ou a intenção de se sobrepor às anteriores. Seguimos de acordo considerando que Menezes integrou os dois momentos, sendo na primeira mais

presente sua criação literária que mostrava em versos; a periferia, os modos de viver amazônico, as questões culturais e religiosas. Sabemos que ele continuou a escrever no suplemento da “Folha do Norte”, desta vez mais afeito à Crítica literária e Estudos culturais.

A partir destas leituras, definimos a seguinte assertiva: a publicação de *Batuque* em 1931 se relaciona ao movimento crítico-literário que já ocorria em outros estados. A questão que se eleva, então seria: o contato com as obras da *Négritude*, ou seja, Senghor, Damas e Césaire teria antecipado no Pará, a Negritude brasileira? Sobre as definições que envolvem o conceito, lemos “Negritude, Negridade e Negrícia: história e sentido de três conceitos viajantes” (FERREIRA, 2018). Segundo a autora, o termo em português será efetivamente registrado como verbete no dicionário Aurélio somente a partir dos anos de 1970, apesar de ter sido empregado em anos anteriores. A definição apresentada se aproximava bastante do sentido oriundo do francês. A pesquisadora apontou, além das distinções entre os conceitos citados (sendo o primeiro, diretamente ligado a compreensão universalista de Senghor) o primeiro poeta negro em São Paulo: Eduardo de Oliveira (1926-?). Além disso, ressalta-se no artigo que os estudos de Roger Bastide e as interpretações sobre o conceito o tornaram comentador quase exclusivo da Negritude, também devido sua nacionalidade e participação no modernismo paulistano.

Foinquinos (2014) ao fazer estudo comparado sobre Mário de Andrade e Bruno de Menezes, no recorte (1923-1930), tratou sobre estética modernista, considerando a perspectiva dos que escreveram sobre a cultura e as cidades (terra natal). O método comparativo empregado pela autora abordou as produções paulista e paraense. Para Andrade o projeto no Brasil estava diretamente atrelado ao desvencilhamento do estilo proposto pelo parnasianismo e agregação de novos eixos da temática nacional. Para o estudioso os novos eixos estavam, cada vez mais, entre as expressões artísticas comuns. O interesse pelas vanguardas europeias, especialmente o expressionismo alemão e o futurismo italiano, contribuiu para a formação da base que instituiu Andrade na literatura brasileira. As contribuições da estética modernista à construção da identidade nacional se elevaram a partir do movimento antropofágico.

Essas e outras questões podem ser lidas na Conferência “O Movimento modernista” (1942) proferida por Mário de Andrade. Percebemos que na pesquisa mencionada que a autora se posicionou de acordo com o autor da *Pauliceia desvairada* (1922) ao reiterar o debate sobre a “origem” do movimento e o início desta geração de autores brasileiros. Assim o ponto que frequentemente vem à tona neste debate é se a “Semana de Arte Moderna”, ocorrida em São Paulo, foi o início do modernismo brasileiro. E que Andrade “[...] armando-

se de historiador, investigou, buscou significado das ações, costumes, comportamento dos sujeitos históricos e sociais e interpretou sua fonte que é o povo brasileiro, além de firmar os pressupostos do Modernismo” (FOINQUINOS, 2014, p. 38).

Sabemos que São Paulo visou abordagens estéticas tendo ao fundo a aquisição antropofágica a partir das vanguardas europeias, conforme explicou Mário de Andrade: “O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente, importadas da Europa” (ANDRADE, 1942, p. 25, grifo nosso). Em seguida, o autor registra que em São Paulo já havia uma abordagem mais afeita ao regionalismo e menciona Monteiro Lobato e Menotti del Picchia, como exemplos.

Por outro lado, poderíamos dizer que o espírito nativista dos autores do norte, especialmente os que Figueiredo (2001) nomeou de “Novos ou Geração de 20” compartilhavam o sentimento “destruidor” em relação às fontes brasileiras, anteriormente repercutidas do romantismo ao parnasianismo, bem como eles reivindicavam um lugar ao sol no modernismo brasileiro. Os autores que compuseram a revista “Belém Nova” eram antigos e novos intelectuais e alguns participaram dos dois momentos da literatura paraense, misturando-se no projeto “novo” (FIGUEIREDO, 2001). Dentre eles, alguns negavam a existência de um modernismo, o que acontecia em São Paulo e a cada dia se tornava mais comentado no Brasil. Abguar Bastos escreveu nas primeiras edições da revista paraense que: “O Sul, propositadamente, se esquece de nós” e reivindicou a criação da “Academia Brasileira Norte”. Sobre essa publicação e o posicionamento de Bastos, como não tivemos acesso aos impressos da época, consideramos a reivindicação feita pelo poeta que foi anotada na pesquisa “que o intercâmbio entre esses estados seja um fato nacional” (FIGUEIREDO apud BASTOS, 1923).

Ao que parece Foinquinos (2014) percebeu a aproximação das pesquisas sobre cultura, bem como o interesse pela poesia dos autores “separados geograficamente”, conforme as palavras da autora. Além disso, eles lançaram publicações que impactaram diretamente na expressão modernista que debutava em suas cidades. No entanto, ao discorrer sobre se o modernismo apareceu primeiro neste ou naquele estado, se São Paulo foi, de fato, o marco zero deste movimento, a pesquisadora considerou Bruno de Menezes um derivado da “Semana de 1922”. Não obstante, preferimos considerar Figueiredo (2001), o qual registrou que antes do aparecimento da “Belém Nova”, um livro já prenunciava o grupo que seria

constituído por Menezes e outros¹⁸⁶. A obra *Os Novos e o centenário: verso e reverso* foi publicada em 1922. Sendo assim, Bruno de Menezes não seria resultante de um contato ou inspirado em Mário de Andrade e demais participantes da expressão paulista, pois, no máximo eles seriam contemporâneos.

E nesse sentido nos resta saber se: a(s) fonte(s) que mobilizaram Menezes, no intuito de reunir o grupo de escritores, primeiro em *Os Novos e o centenário*, em seguida na “Belém Nova” teria(m) sido:

- 1) Assim como ocorrido em São Paulo, a efervescência das ideias modernistas no Norte, seriam também derivadas do movimento antropofágico a partir das vanguardas europeias;
- 2) ou Menezes teria antecipado em 1931 com *Batuque*, o que a *Négritude* liderada por Senghor, Césaire e Damas, algum tempo depois apresentaria em periódicos e publicações¹⁸⁷. De acordo com Foinquinos (2014, p. 56):

O moderno Bruno de Menezes, através de suas obras, colaborou para construir uma imagem mítica da região e ajudou na construção de outra possível leitura do Modernismo no Pará. A busca de uma identidade nacional inspirada diretamente no popular, que geralmente é citada como consequência direta do Movimento modernista paulista, não possui um único ponto de partida. Ou seja, o Modernismo não pode ser compreendido apenas como um movimento centralizado exclusivamente na Semana de Arte Moderna.

A autora que considerou Menezes “intérprete do Brasil” (id., p. 87) destacou as pesquisas sobre o Norte do Brasil, comparando-o ao que foi realizado por Mário de Andrade, no Sudeste. Esses estudos deram ao paraense um lugar de destaque nos apontamentos sobre cultura brasileira, especialmente a partir da divulgação das manifestações populares na Amazônia, entre elas; festas, folguedos e boi-bumbá. Além disso é importante notar que os registros culturais da época serviram como fonte para outras produções literárias, por isso concordamos com Foinquinos (2014) ao afirmar que Bruno de Menezes foi, de fato, “intérprete do Brasil”. Pois consideramos as publicações que foram feitas nos anos seguintes à *Batuque* (1931). Elas incluem: um estudo literário; *À margem do Cuia Pitinga* (1937) e

¹⁸⁶ Ernani Vieira, A. Ribeiro de Castro, De Campos Ribeiro, Paulo de Oliveira, J. Rocha Jr, Mário Platilha, Farias Gama, Raymundo Nonnato, Luiz Moraes, David Gervásio, João Mesquita, Muniz Barreto, Clóvis de Gusmão, Brites Motta, Pedro Lisboa, Eurico Fernandes e Gabriel Lage.

¹⁸⁷ Tratamos sobre essa questão, na primeira parte, em “É o mundo negro”, e sobre o surgimento de várias vozes da *Négritude*. Mencionamos algumas: “O Despacho colonial” (*La Dépêche coloniale*); que era um órgão de imprensa, em defesa da raça negra; a publicação “Revista do Mundo negro” (*La Revue du Monde Noir*, 1931-1932), “O grito dos negros” (*Le cri des nègres*) que era o jornal da União dos Trabalhadores Negros e “Legítima Defesa” (*Légitime Défense*, 1932) revista escrita por estudantes martiniquenses.

estudos sobre a cultura: *Boi Bumbá* (1958) e *São Benedito da praia* (1959). Preferimos chamá-los de estudos relativos à cultura amazônica, uma vez que neles se incluem: as narrativas, as festas (religiosas ou não), entre outros aspectos da expressão popular amazônica. Além desses, o autor escreveu sobre *Mitos da região amazônica* (1959) e narrativas; *Guará do Lago Encantado* (1959). Por esse motivo, acreditamos ser mais conveniente o emprego do termo tradutor cultural. Como o conceito de Tradução cultural não se define de forma específica e aplicada, nos baseamos na interpretação proposta por Homi K. Bhabha em *O local da cultura* (1998). No capítulo “Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural” podem-se ler sobre a experiência migrante/ transcultural. Vejamos Bhabha (1998, p. 311):

Do mesmo modo que o elemento instável – o interstício – permite a ligação negro/blasfêmia, ele revela também, mais uma vez, o que o “presente” da tradução pode não ser uma transição tranquila, uma continuidade consensual, mas sim a configuração da reescrita disjuntiva da experiência migrante, transcultural.

Assim, “a tradução como sobrevivência” ou “ato de viver nas fronteiras” foi a prática adotada pelo o autor paraense, pois, ele tinha acesso aos espaços híbridos que o permitiram a “reinscrição” ou “redescrição” que ligou elementos instáveis da literatura e da vida, transpondo-os para a obra. A experiência migrante, nos termos de Bhabha, pode ser entendida como minoritária nesse contexto, uma vez que Menezes considerou aspectos híbridos das manifestações populares, com especificidade contextual.

“A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural” (BHABHA, 1998, p.313) por isso, preferimos entendê-lo sob esta perspectiva, por considerar que a especificidade é ilustrada ou ampliada, na Amazônia e encontra-se no interior das posições minoritárias. É fato que Menezes também fragmentou índices: do amazônica, do trabalhador, da religiosidade, da mulher. E assim ele pode mostrar, por outro viés, o olhar que foi empregado sobre o espaço cotidiano. Esse movimento fez com que o poeta integrasse o aspecto híbrido do Brasil, um mecanismo para produzir um espaço poético que incluía os negros, o Norte, a Amazônia. Bhabha considerou que a comunidade, no espaço metropolitano, é o território da minoria; além disso que é através do tempo e o espaço da tradução que as comunidades de minoria negociam suas identificações coletivas. Não consideramos, entretanto que o interstício seja a prefiguração de silenciamento ou distanciamento do autor quanto indivíduo amazônico. O que se amplia, a nosso ver com essa prerrogativa, é que a

tradução cultural seja a intersecção que edificou a nova estética e que assim como em outros lugares do país, se mostrava presente na literatura.

A tradução cultural, nesse sentido se revela a partir da contínua transformação que cria a noção de pertencer à cultura, assim “o poder da tradução pós-colonial na modernidade reside em sua estrutura performativa, deformadora, que não apenas reavalia os conteúdos de uma tradição cultural ou transpõe valores **trans-culturalmente**” (BHABHA, 2008, p. 333, grifo do autor). O que foi herdado da escravidão ou do colonialismo é colocado, em evidência, não para resolver questões históricas. E sim para inserir outras perspectivas, que antes não eram consideradas, nas quais se mostra um sujeito que apresenta outro ponto de vista. Esse registro não se trata, necessariamente de um “novo” determinado e que nega as tradições. Ele traz, entretanto, locuções que não são as já conhecidas e que normalmente registram olhar periférico, que Bhabha chamou de **transvaloração**. Esse seria o caminho para indicar o processo, no qual, a tradução reinscreve o próprio signo social. Por isso, o valor não está em um acontecimento ou ideia de uma época, mas sim no que é negociado no “interior” do poder “enunciativo” do discurso.

Para outros autores, esse processo se enquadra na esfera do multiculturalismo (ROLET, 2012) que visa a coexistência pacífica entre as culturas no espaço mundial em que cada uma deveria ser conhecida em traços de sua identidade. A nosso ver essa perspectiva é uma visão utópica sobre as relações culturais. Por outro lado, o sentido de tradução cultural dado é aquele que compreende o âmbito social e político. Logo, a ideia de que a tradução existe em todas as culturas pode ser relevada, da mesma forma, que ela é em si um processo de tradução. Trocadilhos à parte, o professor explica que “a tradução dos textos é estudada na sua dimensão cultural”¹⁸⁸ (ROLET, 2012, p. 885, tradução nossa). Ao se perguntar sobre “quem” traduz “o que”; essa atividade envolve as palavras e seus derivados semânticos. Eles em sua maioria são variantes e podem nomear etapas de transposição, quando elevados a partir do “onde” a tradução ocorre.

Pensamos esses termos considerando a obra de Menezes, pois, o poeta investigou a oralidade do Norte e de certa forma a partir de suas anotações, pôde agregar aos textos questões próprias da cultura, intrínsecas. As personagens suburbanas e manifestações religiosas (católicas, umbandistas e de mina) são percepções que podem ser identificadas. Elas se constituíram a partir das anotações, ou seja, de um trabalho de tradução que está condicionado ao conhecimento experimentado e das marcas temporais (político-sociais-

¹⁸⁸ No original: “*la traduction des textes est étudiée dans sa dimension culturelle*”.

ideológicas). Se Menezes ao mesclar a cultura e a poesia inscreveu painéis de uma Belém ou qualquer cidade do Norte dos anos de 1930, podemos considerar que os espaços (terreiros, festas, entre outros) simbolizam outros locais compatíveis. A tradução se desenvolveu, por vez em dois pontos: na **observação pragmática** a partir da Semiótica, no âmbito das relações de causa, entre os signos e os falantes (BERTRAND, 2003) e analogias da língua, falada e escrita que se inscreveram no presente do discurso lírico.

Ao explicar em sentido mais restrito, ou seja, com base em analogias sobre os sistemas de comunicação propostos pela linguística (ROLET apud NOWOTNY, 2006), a tradução não é um tipo particular de comunicação; distinto pela mudança de código. O professor de literatura, da Universidade de Lille, reiterou que a noção de transcodificação induz a traduzibilidade integral do texto. Como podemos ler na citação de Rolet (2012, p. 891, tradução nossa, grifo do autor):

Não há lugar para a interpretação, quer dizer para a produção do sentido, além da eliminação do ruído pelo sinal. Compreende-se que, nestas condições, tudo isso que, na troca intercultural, torna a tradução problemática (a multiplicidade dos códigos criados pela fala, e a complexidade do sentido) seja pesquisada fora da língua (**a tradução linguística**, supostamente, não pode aceder a nada que vale), além do que nos textos, e seja hipostático em uma instância separada, opaca: **a cultura**.¹⁸⁹

A concepção de Rolet (2012) está de acordo com a perspectiva na qual se entende que; para se traduzir é necessário contar com o que está fora do texto, e mais precisamente, usando os termos do autor; o que está na cultura. No intuito de fomentar a discussão teórica, buscamos outros autores que consideramos, especialmente, para discutir a tradução cultural, a qual ora entendemos que Bruno de Menezes desenvolveu.

Seguimos desta forma considerando que os textos literários possuem níveis de significação. Eles podem ser compreendidos a partir de seu espaço-tempo cultural expreso, ou seja: “O lugar da interpretação, esse lugar social, cultural, a partir do qual interlocutores, leitores, críticos – acrescentamos tradutores – assinam um ato discursivo, uma identidade e, portanto, uma significação, de forma não definitiva e absoluta, mas relativa e transitória”

¹⁸⁹ No original: “*Il n’y a pas de place pour l’interprétation, c’est-à-dire pour la production du sens, au-delà de l’élimination du bruit par le signal. On comprend que, dans de telles conditions, tout ce qui, dans l’échange interculturel, rend la traduction problématique (la multiplicité des codes crée par la parole, et la complexité du sens) soit recherché en dehors de la langue (la traduction linguistique est censée ne pouvoir accéder à rien que vaille), ailleurs que dans les textes, et soit hypostasié dans une instance séparée, opaque : la culture.*”

(BRISSET, 1998, p.32, tradução nossa, grifo da autora).¹⁹⁰ Ora, se a cultura é uma estrutura funcional, ela pode também orientar a interpretação. Se realmente esse mecanismo torna possível analogias é o que confirmaremos nos poemas: quanto formas de tradução de esferas específicas, sejam elas, amazônicas, afrodescendentes, elas criam um espaço coletivo, complexo, antecedido por um sistema de referências que antes fizeram parte dos autores.

As identidades culturais da tradução se traçam, entretanto, em aspectos que podem ter duas fontes: a tradução e a adaptação. Na perspectiva apontada consideramos que Menezes, valeu-se das duas de forma ambivalente, pois, ele aproximou aspectos socioculturais às propostas inovadoras. Essa inserção fez de *Batuque* (1931) uma tradução que fundiu ideias modernas às interpretações e que “[...] pode-se argumentar que a tradução é adaptadora por natureza, uma vez que, ela opera entre duas línguas e as representações culturais que não são isomorfas” (BRISSET, 1998, p. 45, tradução nossa).¹⁹¹ Aplicamos à adaptação as explicações que se referem às línguas, ao processo de tradução que foi feito em *Etiópicos* de Senghor e às representações e o tempo-espaço em Menezes.

Ao considerar esses pressupostos, percebemos que o autor ao se valer de subjetividade e dos estudos culturais produziu pelo viés da tradução cultural e da criação literária, a junção desses elementos. As representações simbólicas estão impressas em ambos, por isso a análise que se fará no próximo capítulo une os autores a partir de suas escrituras. Algumas vezes, elas foram individuais, por exemplo as lembranças do “Reino da infância” de Senghor e outras representação coletiva, como visto em “Gente da estiva” de Menezes.

Sem descartar as expressões da arte que antecederam a “Semana de 1922”, concordamos integralmente com a assertiva encontrada na tese de doutorado de Ferreira (2016, p. 133, grifo do autor) em que podemos ler:

[...] com **Arte Nova** (1920), como já mencionamos anteriormente, poema que antecede a Semana de Arte Moderna em dois anos, um espírito que urgia por renovação literária estava no ar. Bruno, comunicou-nos esse espírito através desse magnífico poema. Tal estado de espírito o historiador de Literatura poderá constatá-lo, por esse mesmo tempo, espalhado por vários outros lugares do Brasil, de Norte a Sul. A Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, serviu como aglutinador – se assim o podemos dizer – e refletor desse espírito de renovação que vinha já com relativa antecedência fazendo-se sentir pelo país.

¹⁹⁰ No original: “*Le lieu d’interprétation, ce lieu social, culturel, à partir duquel interlocuteurs, lecteurs, critiques – nous ajouterons traducteurs – assignent à un acte discursif une identité et, partant, une signification, cela de façon non pas définitive et absolue, mais relative et transitoire.*”

¹⁹¹ No original: “[...] on peut rétorquer que la traduction est adaptatrice par nature puisqu’elle opère entre deux langues et des représentations culturelles qui ne sont pas isomorphes”

Assim o encontro ocorrido em 1922 mostrou ao grande público (a partir de São Paulo) que outras expressões artísticas, notadamente a literatura, iniciavam um processo que apresentava a cena brasileira, a partir de elementos específicos, marcas regionais, nas quais “regional” seria o “onde”. Tomamos o termo, literalmente, considerando o sentido “daquilo que é próprio, que é característico de uma área e se diferencia de outra” (HOUAISS, 2020). Registramos ainda que de acordo com a tese de Ferreira (2016), Menezes já tinha antecipado características modernas em “Arte Nova”. Dessa forma, subscrevemos que as expressões modernas – Brasil à dentro – não tem um marco zero, assim como também assinalaram Figueiredo (2001) e Fares e Nunes (2007).

Na pesquisa pode-se ler ainda: “Batuque é uma obra-prima, não apenas da literatura paraense ou brasileira, mas com repercussão internacional como temática da negritude” (FERREIRA, 2016, p. 173). E em conformidade com a assertiva, encontramos o artigo “O negro na América latina” (*The negro in Latin America*, 1959) publicado na revista “Presença Africana” (*Présence africaine*). Nele, registrou-se que a poesia latino americana se fez “livre” do formalismo clássico, além de ser ousada e cheia de energia. Vejamos Martin Casanova (1959, p. 330-331, grifo nosso):

A poesia latino-americana de inspiração negra se livrou do formalismo clássico. É revolucionária e ousada, repleta de imagens e dinâmica. Entre os maiores representantes desta poesia, podemos citar; Nicolas Guillen, Regino Pedroso, Juan Portuendo, Jose Tallat, Marcelino Aroceila, de Cuba, **Bruno de Menezes do Brasil**, Ildefonso Perea Valdes, Pilar E. Barreios, Ruben Carambula, Carlos C. Pereira, Virginia Brindis de Salas do Uruguai e Candelario Obeso da Colômbia.¹⁹²

Na crítica Casanova tratou a escrita desses autores sobre a perspectiva do fantástico e do real ao pontuar que a fronteira entre eles “é difícil de discernir”. Em alguns exemplos, são citados os países latino-americanos que têm uma “fronteira de cores”; expressão empregada para explicar que, às vezes, o posicionamento de autores negros é mais aparente que a fronteira geográfica e que cada vez mais eles têm lutado pela emancipação e autonomia cultural. A crítica foi escrita em 1959 e Casanova registrou o nome de Menezes à época dentre os mais representativos no Brasil.

¹⁹² No original: “*Latin-American poetry of Negro inspiration has freed itself from classical formalism. It is revolutionary, and daring, full of image and dynamic. Among the best representatives, of this poetry we may cite; Nicolas Guillen, Regino Pedroso, Juan Portuendo, Jose Tallat, Marcelino Aroceila, of Cuba, Bruno de Menezes of Brazil, Ildefonso Perea Valdes, Pilar E. Barreios, Ruben Carambula, Carlos C. Pereira, Virginia Brindis de Salas of Uruguay and Candelario Obeso of Colombia.*”

No mesmo ano 1959, Menezes publicou na revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*). Tratava-se de uma nota, em língua inglesa, integrada entre as “Mensagens” (*Messages*) organizadas por Arnold Toynbee, Senghor, entre outros. Esse registro ocorreu por ocasião do “II Congresso de Artistas e Escritores Negros” que reivindicava a independência da cultura africana ao indicar que a igualdade pode estabelecer a “paz” e a unidade de uma nação. Sobre essa questão há de se notar que Senghor, anos mais tarde, registraria a mesma perspectiva ao tratar sobre a **civilização do universal**. O termo foi empregado no artigo “Liberdade 3: Negritude e civilização do universal” (*Liberté 3: Négritude et civilisation de l’universel*, 1977). Em “Mensagens” Menezes se posicionava sobre a participação de intelectuais, escritores e artistas do mundo negro, que apesar de sua manifestação livre de pensamento, ainda eram limitados devido ao preconceito gerado pelas questões raciais.

O autor de *Batuque* destacou em nota que as tendências apresentadas pela diversidade trariam importantes reflexões sobre emancipação política, social, econômica e educacional. Menezes (1959, p. 418, tradução nossa) escreveu:

É quase certo que os novos horizontes, sociopolíticos e intelectuais, que estão sendo definidos no mundo africano demonstrarão uma concepção diferente da cultura e das aspirações humanas, de um povo, até então, fetichista e sujeito há séculos aos reis mesquinhos e aos contemporâneos e coloniais comerciantes de escravos.¹⁹³

O autor salientou que problemas de conceitualização artística, tornam-se evidentes, quando se trata da “presença africana”. Esses motivos estão relacionados à libertação e independência nacional para que, conforme o autor, o “homem de cor” no continente negro pudesse defender seu patrimônio cultural, ao mesmo tempo que tivesse o direito à união de pessoas livres. Em 1960, os críticos J. C. Pauvert, Guy Bosscherre e Martin Casanova escreveram sobre as obras que tinham temáticas relativas ao mundo negro, na revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*), destacando a recepção e compartilhamento pelo mundo. *Antologia da poesia Negra Americana* (*Antologia de la poesia Negra Americana*, 1936) de Ildefonso Pereda Valdés e *O homem na África* (*Uomo in Africa*, 1959) de Vito Magliocco, destacavam-se ao lado de Menezes. Casanova (1960, p. 140, tradução nossa) escreveu;

¹⁹³ No original: “It is practically certain that the new political social and intellectual horizons which are becoming defined in the African world, will demonstrate a different conception of the culture and human aspirations of a people hitherto fetichist and subject for centuries to petty kings and the contemporary colonial slave traders.”

Batuque é uma coleção de imagens em cores vivas, repletas de sabor popular e animadas pelo folclore regional. Mas em torno dos poemas de Bruno de Menezes reina uma atmosfera sagrada e mística que não se encontra em nenhum outro lugar na poesia negra da América Latina. É poesia de influência e inspiração religiosa. Mesmo quando os temas e cenários são profanos, ele os concebe e os trata de maneira ritual e inspiradora. Seja “Toiá Verequete”, um poema descritivo de uma cerimônia do “caboclo”, ou “Batuque”, todas as suas obras, sem exceção, têm essa autenticidade mística que dá a Bruno de Menezes um lugar único e excepcional na poesia latino-americana de inspiração negra. Sem dúvida, faz dele o mais original dos poetas afro-americanos contemporâneos.¹⁹⁴

Além disso, Casanova pontuou que Menezes expressou com popularidade aspectos da poesia negra. E ao apresentar rituais, ele foi o representante de uma forma de expressão literária que misturou misticismo e originalidade. Sobre o último aspecto, Pacheco (2003) e Figueiredo (2001) ressaltaram que antes de 1922 já ocorria, em Belém do Pará, manifestações artísticas. Desta vez, citamos Pacheco (2003, p. 167, grifo nosso):

Bruno de Menezes participava dessa academia ao ar livre, que recebia diferentes epítetos, conforme a ocasião. No momento em que se reuniam no Ver-o-Peso, era a Academia do peixe frito. Eram encontros regados a aperitivos e, como tira-gosto, peixe-frito. Em outras situações diziam ser Vândalos do apocalipse, por talvez, estarem discutindo e anunciando a poética dos novos tempos. Tempos depois organizaram a Associação dos Novos para divulgar as novas ideias.

Sobre essa percepção da pesquisadora, qual seja, antes de 1922 Menezes já participava de um grupo que compartilhava o desejo de criações literárias que pudessem dar voz à periferia, aos sujeitos e espaços silenciados, à religiosidade, em suma, ao negro amazônico; seja ele, ribeirinho, caboclo ou índio. A anotação citada está em consonância com a tese de Coelho (2003). Ambas indicaram em suas análises a dificuldade em se registrar um marco zero do modernismo brasileiro, apresentando assim as manifestações que sublinharam a importância da produção literária do Norte.

Pacheco registrou de forma pontual que as ideias modernistas circularam no Norte não somente devido à Graça Aranha ou a visita de Mário de Andrade, em 1927, à cidade das

¹⁹⁴ No original: “*Batuque is a collection of images in vivid colours, al sparkling with popular savour and animated by regional folklore. But around the poems of Bruno de Menezes reigns a sacred and mystic atmosphere that is found nowhere else in negro Latin-American poetry. It is poetry of religious influence and inspiration. Even when the themes and scenarios are profane, he conceives and treats them according to a ritual manner and inspiration. Whether it is “Toia Verequete”, a descriptive poem of a “caboclo” ceremony, or Batuque, all his works without exception have this mystic authenticity that gives Bruno de Menezes an unique and exceptional place in Latino-America poetry of negro inspiration. Without a doubt, it make him the most original of contemporary Afro-American poets.*”

mangueiras ou intercâmbios de livros e artigos publicados nas revistas da época. Desta observação, Pacheco (2003, p. 171, grifo da autora) asseverou:

Até aqui fica patente que seja por intermédio de Graça Aranha, de Mário de Andrade ou Joaquim Inojosa, o Modernismo chegou ao Pará via Semana de Arte Moderna. No entanto, Georgenor Franco se contrapôs a todas essas versões. Quando diz que “que nosso estado nunca esteve atrelado a carro de bois”, não está negando os diálogos e os intercâmbios culturais estreitados entre o sul e o norte. Tampouco está negando o mérito dos paulistas na organização da Semana de Arte Moderna, ou contribuição de Raul Bopp, Mário de Andrade, Joaquim Inojosa e outros. Pensamos que Georgenor Franco tentou esclarecer que não foi só depois da Semana de Arte Moderna que o Pará veio a conhecer o Modernismo. No Pará e na Amazônia, de modo geral, assim como em São Paulo, os intelectuais que estavam à margem do cânone literário, começaram a se reunir, formar grupos, debater e partir para operar mudanças não só no campo literário, mas também no campo político, econômico e social. O que Georgenor Franco talvez queira explicar é que não estávamos de braços cruzados esperando que São Paulo enviasse a nova moda literária.

A autora compartilhou a inquietação sobre a origem do movimento registrando que o Norte apesar de estar fora do eixo e dos grandes centros (no que se referia aos assuntos literários e nacionais) tinha escritores e artistas que se reuniam e debatiam sobre questões que antecipavam o que a estética modernista consolidaria com a “Semana”. Outros pesquisadores afirmam que os jovens da Geração de 20, do século passado, foram inovadores além de considerar que Bruno de Menezes “construiu uma obra que espraia seus tentáculos até os dias atuais, que fomenta discussões acerca de seu envolvimento no movimento do cooperativismo e da negritude no Pará” (NUNES, COSTA, 2016, p. 10).

Sobre este aspecto da negritude enquanto um ponto de expressão que foi desvelado e incorporado à obra de Menezes, os autores consideraram que o marco dessa poética é *Batuque*, pois “Os moços do Peixe Frito, afinal, tingiram o pensamento da elite afrancesada com as tonalidades da negritude e das vozes periféricas” (NUNES, COSTA, 2016, p. 23). As identidades elevadas a partir dos poemas trouxeram à cena um povo mestiço, amazônico e cotidiano, vivido do trabalho, das festas e do compartilhamento humano. Essa forma poética de apresentar o mundo, por meio da literatura, poderá ser lida no tópico que segue.

3. 2 BATUQUE E A NÉGRITUDE

Ao considerar as pesquisas mencionadas, acreditamos que o modernismo não se inscreveu apenas a partir dos autores que compuseram o cenário artístico e literário que ficou materializado na realização da “Semana de 1922”. Não pretendemos, contudo, encontrar o início deste movimento, pois subscrevemos que as ideias se espalharam por todo Brasil e não há como negar que a Amazônia teve suas expressões literárias. Além disso, a nosso ver elas não “derivaram” do que foi feito em São Paulo. Por esse motivo, em *Batuque*, visamos os aspectos poéticos com ênfase na Negritude.

Batuque é lançado na mesma época em que Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Leon-Gontran Damas assumiram o papel de intelectuais negros e homens políticos. Isso quer dizer que no país mais extenso da América Latina, no norte do Brasil, alguns escritores cansados de se sentirem fora do eixo de protagonismo, fosse no âmbito literário ou político, decidiram escrever sobre questões identitárias, sociais e artísticas. Em paralelo à tríade da *Négritude* não foram diferentes os “moços” da “Academia do peixe-frito”, pois eles faziam circular nos periódicos, ideias e textos modernistas.

Das revistas, destacamos “Mundo negro” (*Monde Noir*, 1931), “Legítima Defesa” (*Legitime Défense*, 1932), “O Estudante Negro” (*L'Étudiant Noir*, 1935), “*Les Griots*” (*Os Griôs*, 1938) e os “Trópicos” (*Tropiques*, 1941). Não podemos deixar de registrar a publicação da *Antologia da nova poesia negra e malgaxe de língua francesa* (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1948) de Senghor e a fundação da revista “Presença Africana” (*Présence Africaine*, 1947) por Alioune Dioup. Essas publicações proviam, não somente, o cenário cultural de uma sociedade que se instaurava, mas também mostravam que em continentes diferentes existia uma produção literária de valor cultural e histórico que se tornava mais frequente.

Na Amazônia, a estética moderna se inspirava nas cores locais, no negro indígena, caboclo, ribeirinho. Os nortistas voltavam-se aos aspectos culturais e as identidades. Benedito Nunes (2005) nomeou a obra de Bruno de Menezes de multicêntrica e afirmou que *Batuque* é o livro mais denso. Segundo o filósofo, a “arte faz saltos” e devido a formação simbolista, Menezes manipulou o formalismo em seus versos, por isso, ele se encaminhou facilmente às ideias modernistas. Concordamos com o professor ao afirmar que o paraense tem sua produção literária dividida em três partes: a primeira; simbolista, a segunda de painel modernista afro-brasileiro e a terceira, urbano modernista. Nas palavras do crítico “consumado em *Batuque* (1931), o trabalho artístico dramatiza as raízes africanas da cultura

brasileira, idealizando um modo de ser e de viver, ritual e popularmente apresentado” (NUNES, 2005, p. 38). Ele reitera que a inspiração nos simbolistas franceses foi natural e nos poemas, o drama é ritualístico. Os versos são marcados pela expressão popular que constituem a base de criação de Menezes, designado por Nunes “mestre na arte da palavra”.

Além de Menezes, Dalcídio Jurandir e Inglês de Souza são exemplos de literários que tornaram nacionais os temas existentes na grande floresta, da capital decadente da *Belle Époque*. Corrêa (2010, p. 18, grifo da autora) explicou sobre:

Durante esse período, nos locais mais requintados, se falava francês, comiam-se, bebiam-se e vestiam-se produtos vindos diretamente das principais cidades europeias, circulavam pela cidade bondes modernos e confortáveis, usufruía-se energia elétrica, limpeza pública, saúde, educação, podia-se assistir a bandas de música tocando nos coretos das praças, frequentar o Teatro da Paz e ter o prazer de acompanhar óperas e operetas, passear tranquilamente nas ruas, praças e largos e observar a população **elegante, fina e aristocrática** que transitava pela urbe.

Do contexto das cidadezinhas colonizadas pelos portugueses às obras, sejam elas narrativas ou poéticas que foram escritas nos anos de 1930, mostram-se o local amazônico, as manifestações culturais e das crenças religiosas comuns a essa região. Além disso, surgem personagens que ilustram narrativas e integram poemas que aludem à representação de pessoas comuns da sociedade, aqueles que estava à margem, o homem ribeirinho e os trabalhadores operários. Sobre essa configuração que apresentava o amazônico e o compartilhamento de espaços comuns em cenas da vida cotidiana, alguns pesquisadores já antecederam essa discussão. Por isso mencionamos Ferreira (2016, p. 58, grifo do autor) que registrou:

Constatamos que Bruno de Menezes de há muito vinha expressando essa sua visão socialista-realista revelada em seu famoso poema ‘As Chapeleirinhas’ (in *Bailado Lunar*) e a sua visão de cunho social, anarco-sindicalista, que rimava com sua atividade de jovem tipógrafo, ao publicar na revista ‘Martelo’ seu primeiro soneto, ‘O Operário’, no início de sua carreira. Existe ainda um poema de Bruno, pouco conhecido, que nos remete para a questão africana, quando homenageia um líder que deu a vida por seu povo e país – ‘Canto do morto Lumumba’.

Acrescentamos ainda sobre o protagonismo do poema “As Chapeleirinhas” que existem anotações em Figueiredo (2001) e Foinquinos (2014). Por esse motivo, podemos afirmar que a alteridade é prática recorrente e a partir dessa característica, o autor fez constar um registro eficaz das manifestações culturais e das pessoas na região amazônica. A nação apresentada pelo poeta está circunscrita em *Batuque* com fortes representações, conforme a

assertiva de que “ela preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora” (BHABHA, 2007, p. 199).

A religiosidade na obra meneziana aparece quase que simultaneamente aliada às festas profanas comuns na região amazônica. Em maior parte delas, as festas são complementares às práticas religiosas, sejam elas de matrizes africanas ou cristãs, elas se estendem em rituais em diferentes contextos. O simbolismo do objeto religioso constitui uma série de rituais que integram desconhecidos e devotos. A identificação cultural e de interpelação discursiva funcionam em nome do “povo” ou da “nação” e os tornam sujeitos imanentes, objetos de uma série de narrativas sociais e literárias. Esta reflexão, pode ser lida nos poemas que seguem.

3. 3 O PRÍNCIPE, O SANTO

Sobre os aspectos do sagrado e do mito, consideramos a transição existencial para o cumprimento do simbólico no aspecto poético. Iniciamos com “Louvação do Cavaleiro Jorge”. Apresentamos na íntegra o poema de Menezes (1966, p. 47-50):

LOUVAÇÃO do Cavaleiro Jorge¹⁹⁵

São Jorge foi o príncipe da Capadócia. No ano de 303, tempo de Deocleciano, morreu martirizado. A igreja católica festeja-o no dia 23 de abril. Na corrente dos Xangôs é o grande Ogum, também invocado como cavaleiro Jorge, havendo muitos dos seus devotos, que o louvam, rezando ladainhas, com cânticos sacros e música de atabaques. Êste poema tem sido cantado por ocasião dessas celebrações em muitas ladainhas.

LOUVAÇÃO
Cavaleiro Jorge
que martir morreu
tem lança e espada
com que combateu

CANTO
Guerreiro valente
montou seu cavalo
matou seu dragão
fez dele vassalo.

Meu príncipe lindo
defensor da fé
em frente da morte
ficaste de pé.

O Gênio do Mal
só tú dominaste
porque meu São Jorge
com crença lutaste.

O teu capacete
de prata lavrada
a tua couraça
é arma sagrada.

Levando no peito
a lança a luzir
meu corpo é fechado
quem vem me ferir?

Teu nome na boca
rezando contigo
não temo São Jorge

¹⁹⁵ Optamos em manter a grafia empregada na edição apresentada.

vencer-me o inimigo.

BENÇÃO

Meu São Jorge milagroso
grande santo protetor
que lutaste com o tinroso
pela graça do senhor.

No seu cavalo valente
levando a lança na mão
São Jorge foi num repente
que dominou o dragão.

São Jorge sendo um soldado
lutou em favor da cruz
pelo sangue derramado
do nosso pai que é Jesus.

São Jorge hoje está no céu
tem na lua seu altar
coberto com branco véo
quando é noite de luar.

São Jorge nos dê seu manto
nos olhe por vosso bem
São Jorge querido Santo
para sempre e sempre
Amen!

Em todos os poemas de *Batuque*, percebemos no título que as palavras que aludem à manifestação da crença religiosa estão grafadas em maiúsculas. Entendemos esta impressão prenúncio de louvação, o ato. A primeira estrofe contextualiza a figura simbolizada de um santo: São Jorge antes foi príncipe e viveu na Capadócia, Turquia. Há também a determinação temporal, referência ao ano de 303, definido como “o tempo de Deocleciano”. Esse recurso de estilo mostra uma característica do estilo que marca a estrutura, tal como uma narrativa. Ressaltamos que o poema não utiliza integralmente a escrita em prosa, contudo, nele pode-se ler alguns aspectos que são recorrentes deste estilo. Vimos, nesse aspecto, as anotações de Paixão (2013, p. 155, grifo do autor) sobre o efeito no texto:

Nesse sentido, o poema em prosa implica uma atitude concêntrica das imagens. Circunscreve-se a um círculo de impressões selecionadas e que figuram a experiência poética, em fôlego curto. Para alcançar potência expressiva, o texto se alimenta dos mesmos **artifícios** da poesia – com exceção da quebra de versos. De todo modo, qualquer que seja o assunto ou estilo, impera sobre esse tipo de escrita o signo da intensidade em busca da concisão.

Se a precisão se torna efeito na escrita, essa forma pode ser vista no poema citado mesmo que seja parcial, ou seja, ao relacionar as marcas do poema em prosa, Menezes a nosso ver, se encaminha para a materialização de outras estruturas presentes na construção poética, são eles: os personagens identificados em Cavaleiro Jorge, o dragão e Jesus. O tempo marcado por características cronológicas, identificado a partir do ano mencionado (303), além de se fazer notar pela construção sintática evocativa, dos efeitos da conjugação verbal, evidenciada no tempo passado. Devido a este recurso gramatical as ações são apresentadas concluídas, em si elas contém o significado da ideia ou ação descrita. O espaço em que o leitor é remetido se compõe partir do preâmbulo apresentado no parágrafo narrativo, antecedente às estrofes, a Capadócia. O leitor é inserido num contexto descritivo, no qual, se tem apresentação de São Jorge e a representatividade do devoto e dependendo de sua crença religiosa, ele pode também ser Ogum.

A prosa ritmada é aliada do verso livre. Ela empresta elementos para descrever, por exemplo, um pouco sobre a vida do príncipe que morreu martirizado. Ao mesmo tempo em que se constrói o poema, outras informações são adicionadas, dessa vez vinculadas aos princípios da religião. De início, a fé cristã e a notícia que a igreja católica festeja o santo, dia 23 de abril. Imediatamente após a referência, a apresentação de São Jorge é feita sob a designação recebida na corrente dos Xangôs e ele é definido como grande Ogum.

Quanto à representatividade simbólica, sublinhamos o léxico que denota a religiosidade. Observou-se o sentido de crença nos termos, tal qual devotos, o uso dos verbos louvar e rezar, as ladainhas e cânticos, sem obliterar a citação que faz referência à inserção de sons, por meio da música dos atabaques, instrumentos de uso comum nos rituais e nas religiões de origem africana.

A primeira estrofe funciona, entendemos como uma introdução e releva informações sobre exaltação, enaltecimento. Nela pode se ler o seguinte enunciado: “Êste poema tem sido cantado por ocasião dessas celebrações em muitas ladainhas” (MENEZES, 1966, p. 47). Notamos que ele foi lido em práticas religiosas noutros contextos; ou seja, ele deriva de uma manifestação mística que envolve a devoção, pessoas e fé. Nesse sentido, a partir desta imersão, a poesia serviu de instrumento de comunicação entre os sujeitos. Não afirmamos, entretanto, se o poeta por sua vez criou um lirismo que é tomado por outras pessoas, uma vez que os versos foram conhecidos em dois pontos marcados: 1) os bairros populares e 2) nas reuniões que contavam com a presença dos intelectuais que divulgavam sobre as ideias modernistas no Pará. Nunes e Costa (2016, p. 02, grifo dos autores) explicam um pouco mais sobre o perfil desse grupo e os encontros:

Os acadêmicos do Peixe Frito faziam contraponto a intelectuais pequeno-burgueses que se reuniam, à moda parisiense, nos cafés nobres da cidade. Os integrantes da Academia escolheram como espaço de encontro as barracas da feira do Ver-o-Peso, discussão regada então pela cachaça e pelo peixe-frito. O grupo deixou uma vasta obra literária e jornalística, composta por poemas, romances, contos, crônicas, artigos jornalísticos, que contribui para sedimentar um olhar sobre a cultura amazônica, e sua relação dialética com o nacional e o universal, a partir da rebeldia de intelectuais da periferia de Belém. Eles sedimentam o terreno de parte significativa, senão toda, da arte inovadora, que já se fazia sentir na Europa e chegava ao Brasil naquele momento.

A partir destas considerações, entendemos que a percepção prática dos espaços sociais e as vivências do poeta não se restringiam, somente à leitura de literatura estrangeira ou a discussão teórica ou filosófica das questões da época. Mais ainda, Menezes transpôs manifestações culturais e religiosas a fim de integrar este cenário estabelecido, sendo ele parte desse processo, e por esse motivo, julgou conveniente incorporá-lo ao texto.

Independente de qual seja a questão, o poema é registro dessa manifestação que antes de ser religiosa, está inserida na experimentação de um povo negro em sua maioria, periférico, trabalhadores, pessoas comuns em cenas cotidianas. Essa manifestação artística advém do processo de sensibilização inerente à criação poética. A alteridade se constitui aliada ao literário para organizar os elementos em uma composição de caráter social, pois, o poema coloca em questão aspectos verossimilhantes, recurso característico da escrita modernista.

Bosi (2010) explicou que a poesia do mito e do sonho está rente à pura privacidade, mas, pelo discurso articulado, a sua poética deve torna-se pública. O autor explica que viver subterraneamente a memória dos próprios afetos é configurá-la em imagem, som, ritmo. Ou seja, o subjetivismo do poeta serve para comunicar a razão da privacidade, pois seja como for, os seus grandes mitos funcionais, que ele designa como: Sangue, Raça e Terra não coincidem concretamente com as imagens que eles evocam. Para se refugiar da opressão e “mesmo que coincidam na superfície das letras, não convergem para aquele sentido vivo e encantador que as figuras da infância ou da tradição popular assumem no contexto do poema” (BOSI, 2010, p. 176). O texto transporta, por meio de seus aspectos simbólicos, elementos da cultura afro-brasileira, das práticas religiosas que compõe as identidades do indivíduo amazônico. A alteridade traz à luz, através da escrita, o emprego da língua nas “falas”, nos “modos de dizer” do povo, as crenças e misticismo.

Após o parágrafo para compreender a dinâmica interna apresentada consideramos “o princípio de unidade orgânica, representativa da inteireza que o poema em prosa apresenta,

circunscrito a poucos elementos e tempo curto” (PAIXÃO, 2013, p. 156). Assim, seguimos às partes enunciadas, são elas: LOUVAÇÃO, CANTO e BENÇÃO. Em termos pragmáticos, elas estão inscritas criando uma linha de expressão que funciona, no *corpus impresso*, como uma voz que se projeta, um grito ou clamor. Essa voz expressa as intenções em um tom mais alto que o comum. Por esse motivo, as palavras transpõem, textualmente, um recurso externo que vem para melhor representar a entonação que se apresenta em maiúsculas. Essa escolha figura no início de cada parte, elas são três e com efeito de um anúncio, elas ressignificam a escrita ressaltando o léxico referente à religiosidade.

Em LOUVAÇÃO é marcante o uso tempo no pretérito perfeito. O ritmo dado ao texto lido, em voz alta, faz lembrar outro, um poema narrativo romântico¹⁹⁶ de 1851. Ambos apresentam a saga de um personagem ilustrado na figura heroica de um guerreiro, exaltado pelos seus feitos e coragem. No primeiro, tem-se o guerreiro, da tribo tupi; no segundo, o Cavaleiro Jorge. A guerra é simbolizada pelos instrumentos da lança e da espada, reforçando a construção da imagem do mártir, o príncipe da Capadócia na Turquia.

CANTO inicia com enaltecimento da coragem e os feitos de guerra. O cavalo registra a postura marcada pela dignidade nas origens da realeza. O dragão, figura mítica recorrente nas narrativas, é o grande antagonista do cavaleiro. O animal fabuloso, a contraponto representa o mal, o inimigo, o demônio que é vencido pelo ilustre Cavaleiro Jorge, o corajoso que o torna submisso. A ocorrência lembra a vitória de Cadmo, guerreiro na mitologia grega que venceu o dragão que guardava a fonte e foi aconselhado por Atena a plantar os dentes do animal morto. Por isso “deles nasceram homens armados, que foram chamados de *Spartoi*” (GRIMAL, 2005, p. 67-68). Após oito anos de expiação, por ter matado o dragão, Cadmo tornou-se o rei de Tebas, graças à proteção de Atena. Neste aspecto “Louvação do Cavaleiro Jorge” notamos elementos recorrentes, também nos poemas de Senghor: a presença de seres da mitologia, figuras históricas e guerreiros.

A voz lírica no verso “Meu príncipe lindo” expressa admiração, denotada pelo termo possessivo e adjetivação. O cavaleiro é personagem referenciado; o defensor da fé. Há dois motivos relevantes: primeiro ele acredita na vitória e segundo enfrenta a morte. Metaforicamente, explicita-se o comportamento do guerreiro que não fugiu da batalha e sem medo, encontrou-a “de pé”.

O dragão é vencido pelo príncipe após uma batalha. Para vencer o guerreiro lutou com armas e fé. Eliade (1992) ao tratar sobre a cidade e o cosmos exemplificou esse contexto que

¹⁹⁶ DIAS, Gonçalves. **I Juca Pirama**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1821&co_midia=2. Acesso em: 29 jun. 2020.

considera “nosso mundo” um Cosmos. O autor explicou ainda que qualquer ataque exterior ou ameaça pode transformá-lo em “Caos”. Dado que “nosso mundo” é uma imitação do que foi feito pelos deuses, a cosmogonia e os adversários que o atacam são “equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos”. O autor explicitou que para que ocorram as “voltas” desta figura representativa do mal, o mito faz-se presente. Conforme Eliade (1992, p.29, grifo do autor):

O ataque de **nosso mundo** equivale a uma desforra do Dragão mítico, que se rebela contra a obra dos deuses, o Cosmos, e se esforça por reduzi-la ao nada. Os inimigos enfileiram-se entre as potências do Caos. Toda destruição de uma cidade equivale a uma regressão ao Caos. Toda vitória contra o atacante reitera a vitória exemplar do Deus contra o Dragão (quer dizer, contra o “Caos”).

Portanto, o dragão ao enfrentar o Cavaleiro Jorge da Capadócia é fundamental para que haja equivalência da luta contra as forças opostas e conseqüentemente a ressignificação do herói. Esta imagem antagônica se mistura à do santo que a partir dessa ação apresenta duas faces, um duplo positivo, ascendente: o príncipe e o guerreiro valente. “O dragão é a figura exemplar do monstro marinho” (ELIADE, 1992, p. 29).

Adiante, de forma descritiva os versos delineiam a vestimenta bélica, formada por um léxico composto por termos que constroem, a partir da própria semântica, a imagem fria, metalizada desses instrumentos: o capacete de prata, a couraça, a arma. O instrumento que mata o dragão, a lança, é brilhante e atribui à descrição uma fonte mágica para a vitória. Ao final da estrofe seguinte há uma reflexão, na qual, a voz lírica se inscreve “onisciente”. Paramos neste ponto para relacionar essa forma à focalização, quando em sentido estrito, lemos a narrativa. Vejamos a definição “é o narrador/cicerone que assume a responsabilidade da **descrição**, situando-a fora da temporalidade subjetiva da diegese; se o foco narrativo reside numa personagem, a **descrição** é plasmada pela subjetividade dessa personagem” (REIS, LOPES, 1988, p.25-26, grifo do autor). Assim vimos o exemplo em “meu corpo é fechado/ quem vem me ferir?”.

A última parte, CANTO, mostra a relação entre poema e crença. Designa-se que não há temor se há fé. E a partir da ação, as dificuldades e inimigos podem ser vencidos. Desta forma, o poema caracteriza-se pela brevidade “qualidade que lhe garante um teor denso e de forte magnetismo. Por mais longo que seja um texto dessa natureza, parte-se do princípio de que o movimento interno é de contenção e síntese” (PAIXÃO, 2013, p. 156). Essa ação

implica na frequência do uso de elipses e cortes bruscos, segundo o autor. O despertar da imaginação a partir de poucos elementos são provocados no enunciado.

Por isso, podemos observar ao final, ao ler a *BENÇÃO* que é notório o uso de termos advindos do contexto religioso para a composição poética de Bruno de Menezes. A lírica traz um vocativo, de uso direto que clama pelo São Jorge milagroso, o grande santo protetor. A guerra que torna o príncipe da Capadócia em uma figura ilustre é lembrada na luta contra o “tinhoso”. Novamente, o bem contra o mal são símbolos, denotando as angústias do ser que podem estar relacionadas as experiências oníricas ou imaginárias, ainda que religiosas. De acordo com Eliade (1992, p. 101-102, grifo do autor):

A atividade inconsciente do homem moderno não cessa de lhe apresentar inúmeros símbolos, e cada um tem uma certa mensagem a transmitir, uma certa missão a desempenhar, tendo em vista assegurar o equilíbrio da psiquê ou restabelecê-lo. Conforme vimos, o símbolo não somente torna o Mundo **aberto**, mas também ajuda o homem religioso a alcançar o universal. Pois é graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se **abre** para o geral e o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo.

O símbolo se relaciona à religiosidade e expressa oposições. A religiosidade conforme Eliade, encontra-se atrelada ao inconsciente. Com base nessa analogia, acreditamos que os versos de Menezes incorporaram as reminiscências de um conhecedor de crenças e cultos, terreiros, cânticos e outras manifestações religiosas. Na segunda estrofe se tem o instrumento que domina o dragão: a lança. E São Jorge, sendo um soldado, lutou em favor do cristianismo. Ao final do poema, simbolicamente, é descrito o rito de passagem de São Jorge para o outro mundo. Esse regresso é necessário para se criar o novo, o modelo arquetípico do renascimento é a cosmogonia e “equivale a uma regressão do indistinto primordial, à Noite cósmica” (ELIADE, 1992, p. 94). A preparação para o novo nascimento é identificável a partir das designações celestiais, tais como o céu, a lua e a cor branca que representam esta passagem para o mundo dos mortos.

Há então, uma mudança na estrutura lírica, na qual, se constitui como um desfecho em uma narrativa: apresentou-se um herói vivo, suas ações e domínios, mas ao final do poema, ele está morto. A “valência cosmogônica” no texto é uma espécie de rogo, aclamação, que podemos ler em “São Jorge nos dê seu manto/ nos olhe por vosso bem”. Enfim, o príncipe tornou-se santo.

A escrita modernista de Menezes denota singularidades advindas da cultura, da religião, além do conhecimento de outros espaços fictícios, reais, talvez imaginários. Desta

feita, entendemos que a literatura vem reforçar a ideia de que a cultura é fonte de saberes. Ela existe e se modifica com o passar do tempo devido às relações individuais e que se concretizam no coletivo. Bhabha (1998, p. 199, grifo do autor) tratou desse aspecto empregando a seguinte perspectiva:

Essa **localidade** está mais **em torno** da temporalidade do que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que ‘comunidade’, mais simbólica que ‘sociedade’, mais conotativa que ‘país’, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social.

Por esse motivo existem registros da linguagem, crenças, organização social e política. Todas essas informações estão interligadas por um ponto comum: os seres humanos e sua capacidade de criar. A alteridade, neste contexto, é ponto de partida para a criação poética, pois, ela pode ser o mecanismo que edifica elementos culturais, sem necessariamente integrar influências externas ao contexto de produção. Senghor, de forma mais precisa, considerava que ao se integrar fontes uma delas era considerada hegemônica e esse processo poderia ser chamado assimilacionismo. O poeta recusava essa perspectiva, pois, entendia que havia uma tendência à supressão de valores de uma das culturas em questão.

Na época moderna, a não assimilabilidade é uma característica crônica dos poetas (FRIEDRICH, 1978). Por isso, a linguagem poética pode se apresentar fonte distinta e não correspondente dentro da própria língua: “Ela forma um mundo para si, **jogam apenas consigo mesmas**. Tal linguagem é obscura, às vezes, até o ponto de que o poeta não compreende a si próprio; pois importam-lhe **as relações musicais da alma**” (FRIEDRICH, 1978, p. 28-29, grifo nosso). As sequências de acento, de tensão, as quais não dependem mais da significação das palavras, são marcas. Aplicamos esse entendimento à Menezes, pois, de acordo com o teórico, a consciência que é individual e ao mesmo tempo coletiva, serve-se na dispersão dos versos, a expressão da catarse.

3. 4 CACHAÇA, FUMO E FÉ

Veremos agora “Cachaça”¹⁹⁷, texto que reforça em nível de expressão poética, o eixo da Negritude que projeta aspectos histórico-sociais e da religiosidade. Menezes (1966, p.43-46):

O negro arrancado ao torrão congolense!

Tocaste urucungo nos brigues corsários,
dansaste de tanga batuques e jongos
à força de pêia
fingindo alegria!
Foste quem plantou partidas de cana
na terra da América,
que o engenho ainda hoje mastiga rangendo.

Surrado vendido
mas tendo na alma
seu santo Orixá.
Sem nunca esqueceres a selva do Congo,
os verdes coqueiros os teus bananais,
fizeste o açúcar o mel a cachaça
que esquenta o teu sangue,
que te dá coragem.

Cachaça é tua vida,
tua festa teu mundo,
saúde remedio até valentia.
Coleira de ferro,
“bacalhau” palmatoria,
Tú nada sentias tomando da “pura”.

“Martin Pescador” é teu camarada
Porque bebe “gole” sem nunca tombar.
O teu Pai de Santo,
tua “mãe de terreiro”,
o teu “encantado” o teu “curador”
só fazem “trabalho” cuspiendo a “chamada” ...

Cachaça é teu céu
Onde tem assento
Ogum Omulú Ochossis Oxum.
Toda a tua crença de alma sofrida
Tu sentes no peito
louvando a “caninha”.

“Tambores de Mina” Batuques Macumba,
si o teu “assistido” te faz seu “cavalo”,
retorces os membros

¹⁹⁷ Mantivemos a grafia empregada na edição consultada.

relinchas fungando,
 escarvas o chão
 mastiga cigarros
 sem nada sentir,
 porque a “branquinha” teu corpo fechou.

Cachaça nascida do ôlho da cana,
 Que faz com que o negro nem pense em morrer,
 Que põe nas mãos dele cuícas e surdos
 na hora dos ranchos dos sambas e chôros.

Que sai do alambique cheirando a restilo
 Já pronta para tudo
 que a gente quizer.
 Si não fosse o negro “cachaça marvada”,
 como é que virias do sem fim do mundo?

Só tu é que animas qualquer putirum,
 Só tu dás consolo
 aos que não te negam.
 Que fazes os olhos ficarem tristonhos,
 as bocas cantarem toadas monótonas
 na dansa dos pretos cheirando a suor.

Que fazes os braços ficarem mais ageis
 na estiva no rôdo empurrando carrinho,
 dando pão de fôgo pra boca das fornalhas.

Senhora de Engenho Senhora Cachaça
 liberta o teu negro
 que sofre o feitiço
 que tu lhe puseste
 de gostar de ti!...

Notamos, certo distanciamento da voz lírica ao recuperar o passado de escravidão. A voz lírica fala de “um negro”, mas essa voz não é “esse negro”. De forma passional, cria-se a atmosfera do lamento que ao fundo, não sente remorso ou arrependimento, e sim faz reverência à “cachaça marvada”. Dois lugares se inscrevem nesse contexto: o escravagismo e a religiosidade. O espaço religioso era o da periferia, dos pobres, que em maioria, eram os negros. A repressão contra os terreiros e contra a saída dos bois bumbás fez com que o **etnógrafo da Amazônia** e outros intelectuais, se posicionassem contra a repressão do poder público, no intuito de defender manifestações periféricas. De acordo com Wanzeler e Pacheco (2016, p.15-16):

Neste período, em níveis nacional e local, a questão da luta pela liberdade de expressão no que tange aos cultos de matriz africana ganha a força dos intelectuais (literatos, folcloristas, etc.) que se organizaram e se engajaram nesta questão, a partir de 1938, sendo base para algo mais amplo vivido em

nível nacional nas décadas seguintes, principalmente 1940 e 1950. É o contexto, também, do surgimento de um certo fazer antropológico na região amazônica, a partir de estudos que ampliavam a noção de formação cultural da Amazônia, pondo a questão do negro em destaque, junto com a questão indígena. Neste sentido, Bruno, juntamente com outros intelectuais ativistas, entre eles Dalcídio Jurandir, companheiro de Academia do Peixe Frito, assinou, em 1938, um manifesto contra o fechamento dos terreiros, destacando a importância sociocultural de tal prática religiosa.

O estado de ebridade desvela, a partir da memória, a travessia feita pelos escravos oriundos do tráfico da África para o Brasil: “O negro arrancado ao torrão congolense! / Tocaste urucungo nos brigues corsários, / dansaste de tanga batuques e jongsos à força de pêia/ fingindo alegria!”; à vida de trabalho no plantio da lavoura: “Foste quem plantou partidas de cana/ na terra da América/ que o engenho ainda hoje mastiga rangendo” (MENEZES, 1966, p.43, grifo nosso). A prática ancestral é repetida nas festas de terreiro, em rituais nos quais a cachaça é de uso comum.

São quatro os elementos que diferenciam e conferem especificidade à produção literária dos brasileiros descendentes de africanos: “a temática, a autoria, o ponto de vista e a linguagem” (DUARTE, 2009, p. 78-79). Esse último é balizador desta leitura pois, consideramos a voz enunciativa de discursividade específica, marcada por um plano de expressão, no qual, o léxico evoca África. Em *Cachaça*: “Tocaste **urucungo**¹⁹⁸ nos brigues corsários” além do destaque outros termos retomam esse ponto de vista, ora religioso: Orixá, Ogum, Omulú, Ochossis, Oxum; ora coletivo, putirum¹⁹⁹.

A cachaça, o elemento intrínseco ao indivíduo torna-se elo da ancestralidade e o tempo presente. A ausência ou distanciamento da terra natal recupera questões relativas à literatura: da história do povo negro na diáspora brasileira e também, a denúncia da escravidão e as consequências desse período. Quer dizer: “a temática negra abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas no Brasil, destacando as riquezas dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade” (DUARTE, 2009, p. 80). No ritual a condição de humano transcendente imita os deuses, os heróis civilizadores e os **Antepassados míticos**: “O homem religioso se quer diferente do que ele acha que é o plano de sua existência profana. O homem religioso não é dado: faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos” (ELIADE, 1992, p. 52). O tambor de Mina é o ritual em que a cachaça facilita incorporação do santo, ou seja, o “pai de santo” ou a “mãe do terreiro” no plano **transumano**,

¹⁹⁸ Berimbal: instrumento musical de percussão.

¹⁹⁹ O mesmo que mutirão: Auxílio, a que se prestam reciprocamente, durante um dia, os pequenos agricultores, no tempo das plantações e colheitas.

segundo Eliade, assim como o “encantado” ou “curador” “só fazem trabalho cuspidando a chamada”, segundo os versos do poeta.

Nas explicações de Ferretti (1996) lemos que na Mina as festas são frequentes. Elas acompanham o calendário santoral católico e costumam incluir três noites de toque. Em algumas datas, quase todos os terreiros fazem toques (20/1 - São Sebastião; Sábado de Aleluia; 2º domingo de agosto - Averequete; 4/12 - Santa Bárbara). Em outras datas, terreiros tocam uma ou três noites (24/6 - São João; 29/6 - São Pedro; 26/7 - Santana; 28/9 - São Miguel; 8/12 – Nossa Sra. da Conceição; 13/12 - Santa Luzia) (FERRETTI, 1996, p. 04).

Além destas questões, o lamento, a tragédia da raça e a solidão, entrelaçam-se para se unir ao uso da cachaça, o ponto de fuga dos subalternos (MENEZES, 1966, p.45, grifos nossos):

Cachaça nascida do olho da cana,
Que faz com que o negro nem pense em morrer”
 (...)

Toda a tua crença da alma sofrida
 Tu sentes no peito
Louvando a caninha

Zumthor (2010) afirma que a poesia oral pode assumir funções análogas. Em Menezes percebemos que a voz lírica contém discursos diretos que marcam um tempo existencial. Nesse sentido, os componentes poéticos se elevam a partir da oralidade, de uma fala específica, neste caso do negro. Há de se considerar ainda que a cachaça é item integrante na execução do trabalho: “Só tu que animas qualquer putirum” ou “que fazes os braços ficar mais ágeis” (MENEZES, 1966, p.46, grifo nosso). A maior parte das culturas utiliza a poesia oral, geralmente canções com o propósito de manter a execução do trabalho, sobretudo, aquele que se faz em grupo (ZUMTHOR, 2010). Na África, a tarefa manual é acompanhada frequentemente pelo canto. Nas sociedades tradicionais, a poesia cantada tem valor ritual: o trabalho se torna dança e jogo; gera paixão, o canto compromete, dá energia ao verbo e o poder à própria voz. Às vezes, bastante elaborada em alguns casos, outras reduzidas às formas breves e repetitivas. Na oralidade, vê-se a função dupla da poesia: ela facilita a execução coletiva e contribui para desalienar o operário que cantando “se concilia com a matéria trabalhada e se apropria do que foi feito” (ZUMTHOR, 2010, p. 92). Em consequência, a inversão das relações aparentes é inscrita no fictício: o trabalho parece ser, apenas, auxiliar do canto.

Ao discorrer sobre as questões raciais na literatura negra, Evaristo (2009, p.18, grifo nosso) afirmou que:

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira.

As **formas de resistência** permanecem. Seja na enlevação do Tambor de Mina lido em “Cachaça” ou na entorpecência, estado de ausência que leremos em “Liamba”. É sob essa perspectiva que percebemos o tempo mágico-religioso que instaura o tempo mítico dos deuses e antepassados em Menezes e Senghor. “Kaya-Magan” e “Chaka” são poemas, nos quais o tempo mítico se torna presente. A voz lírica torna à repetição, ao ritual. O **tempo sagrado** é “um tempo essencialmente diferente da duração profana que o antecede. Pode também designar o tempo mítico, ora reavido graças ao intermédio de um ritual, ora realizado pela repetição pura e simples de uma ação provida de um arquétipo mítico” (ELIADE, 2008, p. 313-314). Quer dizer, todo tempo qualquer que ele seja se abre para um tempo sagrado, chamado de absoluto, sobrenatural, o sobre-humano, o supra histórico. Vejamos Menezes (1966, p. 55-57):

Liamba

Quem descobriu que no teu fumo havia sono?

Na maloca da senzala
na trabalhadeira do eito,
como agora nos guindastes nos porões nas usinas,
quem teria ensinado que o teu fumo faz dormir?

Um cigarro da tua herva chama a “linha” do pagé...

Amoleces o corpo cansado
do negro que deitou moído
e te fuma e sonha longe
beijo mole babando...

O coitado do africano,
da caboclada sujeita,
na entorpecência da tua fumaça
não queiram mais acordar...

Liamba!

Teu fumo foi fuga do cativoiro,
trazendo atabaques rufando pras dansas,

na magia guerreira do reino de Eixú.

Liamba!

Na tontura gostosa na quebreira vadia
que sentem os teus “defumados”,
estaria toda a “fôrça” dos Santos Pretores
que vieram da outra banda do mar?

Liamba! Liamba!

Dá sempre o teu sonho bom,
embriaga o teu homem pobre,
porque quando êle te fuma
é com vontade de sonhar.

O indivíduo negro, visto o “homem pobre” e “que sonha”. O fumo evoca reminiscências da senzala. Em alguns versos, a religiosidade transcende o corpo em fuga. Liamba e álcool entorpecem, anfêmeros ao trabalho, fé, misticismo. A vida suprimida e a ancestralidade definidas na repetição. Espaços são visivelmente marcados na criação da cena: a maloca da senzala, trabalhadores braçais, usinas e portos, terreiros.

O torpor do corpo exausto, devido emprego da força física, minimiza o fastio do negro braçal, trabalhador que ao final de uma jornada; repousa, sonha. Cachaça e liamba conduzem o indivíduo ao outro mundo que transcende o tempo e o espaço, talvez o ponto de refúgio. São os meios que retiram o negro da vida na senzala e o insere nos rituais religiosos representados, por exemplo, no processo de defumação do corpo.

A evocação, feita no final, é súplica, uma espécie de personificação sem nomeação. Vejamos: “Teu fumo foi fuga do cativo/ Dá sempre teu sono bom, embriaga teu homem pobre” (MENEZES, 1966, p.56). A personificação do passado do negro transcreve ao processo social. Em “Gente da estiva”, igualmente. Menezes (1966, p. 59):

O navio está aí ancorado no cáis.
Comeu do mar grosso
jogou no oceano
a carga que trouxe botou nos galpões.

O inglez nem se apressa,
porque o que entra nos seus armazéns,
só sai feito preso pagando carceragem...

No cais o serviço na sua bruteza
é ver como em faina
qualquer formigueiro
com a gente da estiva
empurrando o carrinho.

Fazendo lingadas

de sacos e fardos,
trazendo caixotes barricas pranchões,
que o braço de ferro
dos altos guindastes
arreia de cima aos fundos porões.

Trabalhadores no cais e o comerciante estrangeiro. Um inglês realiza a venda de mercadorias altamente tarifadas: “O inglês nem se apressa/ Porque o que entra nos armazéns/ Só sai feito preso pagando carceragem” (MENEZES, 1966, p.59, grifo nosso). A exploração, o trabalho forçado “o serviço na sua bruteza” é também coletivo: “a gente da estiva empurrando o carrinho”, assim como em “Liamba”. Os trabalhadores são comparados no exercício de seu ofício às formigas, pois, trabalham dia e noite. Os altos guindastes ou braços de ferro transportam caixotes, barricas, pranchões.

Neste texto, o distanciamento da voz lírica permanece, a observação é o cerne da construção poética: um espaço público, o cais. Nesse espaço, indivíduo e máquina possuem a mesma função: executar a tarefa de força. Não se sabe se é um negro, mas sabemos que a massa de trabalhadores é pobre. Esse verso inscreve o que se chama **memória coletiva** (BERND, 2011) presente na literatura moderna. A voz lírica na observância do cais apresenta uma outra construção que reivindica o espaço identitário ao não “excluir o outro”. Por esse motivo, sujeitos que antes não apareciam na literatura brasileira passam a ser vistos.

É importante notar que mesmo inserindo-se outra inscrição, não sendo a hegemônica, branca e capitalista, o negro é subalterno. Temos dentre os poemas lidos a percepção de que ao mesmo tempo em que são “inseridos” na literatura, eles reforçam estigmas da raça. É fato que para o contexto no qual *Batuque* (1931) foi publicado, este tipo de ação na escrita literária poderia ser considerada política. Um ato de rebeldia contra a inscrição de indivíduos que representam uma parte do povo brasileiro. Talvez, por esse motivo, alguns críticos de Menezes tenham preferido tentar enquadrá-lo no âmbito do que se chamava à época de estudos da cultura popular.

Nesse sentido, a literatura meneziana passou a exercer outra função: a de **escavar as culturas** (GLISSANT, 2005) propondo valores particulares num âmbito coletivo. Ao tratar da recomposição, em perspectiva do **rastro/ resíduo**, uma língua e manifestações artísticas podem ser consideradas válidas para todos. Quer dizer, o poeta ao estudar a oralidade e as manifestações religiosas encontrou músicas, instrumentos, resíduos de ritmos africanos e partir deles, ele criou uma dimensão oposta ao que figurava na literatura brasileira. Ou seja, “o pensamento do rastro/resíduo é aquele que se aplica, em nossos dias, de forma mais válida à falsa universalidade dos pensamentos de sistema” (GLISSANT, 2005, p. 20).

Dessa forma, Senghor e Menezes apresentam aspectos literários **semoventes** (FERNANDES, 2010) uma vez que em espaços diferenciados, eles produziram a negritude e de forma intercalada puderam se contrapor ao que era estabelecido nos grandes centros. Quanto ao senegalês, vimos que esse **rastro/ resíduo** foi incluso em dois aspectos: Primeiro, dos elementos culturais diretamente relacionados à história dos antepassados; e segundo, a memória colocada em tempo presente e que retoma o mito africano, contrapondo-se ao que se apresenta, frequentemente, pré-estabelecido pelas culturas hegemônicas.

3. 5 DO TOQUE AO FEITIÇO

Em “Toiá Verequête” vimos questões sobre etnicidade e **hidridização** (MOURA, 1988). Por considerar que as religiões de matriz afro resultam de um processo de interpretação, elas se inter-relacionam na cultura e nas identidades. Lemos Menezes (1966, p. 39-41):

A voz de Ambrosina em “estado de santo”
virou masculina.
O corpo tomou jeitão de homem mesmo.
Pedi um charuto dos puros Bahia
depois acendeu soprando a fumaça;

Seus olhos brilharam.
Aí o “terreiro” num gira girando
entrou na tirada cantada do “ponto”.
Era a “obrigação” de Mãe Ambrosina
falando quimbundo na língua de Mina.

“Toiá Verequête!”
“Toiá Verequête!”

O santo dos pretos o São Benedito
tomou logo conta de mãe Ambrosina
fez do corpo dela o que êle queria.

Então todo “filho de santo” escutou.
E pai Verequête falou como um príncipe
da terra africana que o branco assaltou.

Êle tinha sofrido chicote no tronco
mais tarde foi amo criando menino
e nunca odiava sabia sofrer.
Até nem comia pra dar seu quinhão
a quem êle via com fome demais.

“Toiá Verequête!”
“Toiá Verequête!”

E todos vieram pedir sua benção,
beijando o rosário de contas e “lágrimas”
que a muitos foi dada por Mãe Ambrosina,
a “mãe do terreiro”.

Até que uma feita se pôs a chorar,
pedindo perdão tremendo na fala,
porque não cumprira com o voto sagrado.
Então “Verequête” lhe pôs a mão santa
sôbre a carapinha cheirando a mutamba.

“Toiá Verequête!”

E Mãe Ambrosina
 enquanto os forçados mulatos suados
 malhavam no “lé” no “rum” no “rumpi”
 foi se retirando num passo de imagem,
 até que sumiu no fim do “pegi”.

“Mãe Ambrosina” condensa na imagem do ritual uma das partes que compôs a **massa de nativos**, oriundos da mestiçagem que viveu por séculos, sem consciência de si (RIBEIRO, 1995). A **runguendade** é o termo que antecede brasileiros, conforme o antropólogo: “Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. Olhando-os, ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato, uma nova romanidade, uma romanidade tardia, mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro” (RIBEIRO, 1995, p. 453).

A voz lírica evoca o misticismo retomando a intensificação do diverso, ou seja, favorece a criação de um ambiente a partir da inclusão de práticas religiosas. Essa reinserção do espaço imaginado, recuperada pela memória coletiva, integra princípios fixando referências. Além do léxico que, na poética, transporta maneiras de ser e fazer dos indivíduos que nela depositam, tanto modelos de ação, quanto de representação.

O Tambor de mina, culto de matriz africana, é descrito a partir da perspectiva externa, do olhar do outro. Tem-se, na voz lírica uma espécie de “narrador” em fluxo de consciência. A sequência de ações tem começo, meio e fim. Sobre esse aspecto, Cunha, Araújo, Silva (2016, p.17) explicam que:

A percepção física dos sentidos, bem como impressões, sentimentos e reflexões aparecem misturados à lembrança do passado e este, por sua vez, impregna esses acontecimentos internos tanto quanto se deixa penetrar por eles. Essa condição é comum às narrativas do fluxo de consciência. O passado evocado está de tal modo imbricado nas situações do presente que mesmo as memórias narradas no pretérito perfeito chegam a se confundir com o momento atual.

O lirismo emprega a materialidade do presente dividindo o mundo dos vivos das outras manifestações incorpóreas. Seja a possessão ou transe espiritual da “mãe do terreiro”, o “estado de santo” ilustra prática executada no Tambor de mina. Esse culto religioso surgiu na capital do Maranhão e se expandiu pelo Pará, Amazonas, outros estados do Norte e para as capitais. Devido grande número de migrantes, também para o Rio de Janeiro e São Paulo. Embora hegemônico no Maranhão, o Tambor de mina (Jeje, Nagô, Cambinda) foi

sincretizado em 1996, considerado manifestação religiosa de origem indígena, denominada Cura/Pajelança.

No terreiro, Mãe Ambrosina tem o corpo tomado por um espírito ou como se diz no dito popular, ela “recebeu um santo” adquirindo voz e trejeitos masculinos. Sobre essa mudança, explica-se que na Mina as entidades masculinas e adultas são mais numerosas e vêm nos toques, com maior frequência; “Os caboclos, geralmente, só são “donos da cabeça”, quando o médium recebe *vodum* ou gentil, no entanto, na maioria dos terreiros, costumam ser recebidos com maior frequência e permanecer em terra por mais tempo” (FERRETTI, 1996, p. 03). A religiosidade se relaciona diretamente na poética narrativa. Menezes (1966, p. 39):

A voz de Ambrosina em “estado de santo”
virou masculina.
O corpo tomou o jeitão de homem mesmo.
Pedi um charuto puro da Bahia
Depois acendeu soprando fumaça.

O momento de transformação da figura humana, a mulher, para o estado de transe que é o momento místico da ritualização no Tambor de mina, fica ilustrado no comportamento da personagem: “O corpo tomou jeitão de homem mesmo”. Nas religiões de matriz africana, principalmente nas celebrações de terreiros, tal como da umbanda, do candomblé e do Tambor de mina, nos vocábulos utilizados pelas pessoas que estão “espiritualizadas”, em “estado de santo” são recorrentes palavras que remontam outra época, mais antiga. Além da mudança no vocabulário: “falando quimbundo na língua de Mina”; a linguagem corporal e facial, notadamente evidencia as características de falar do “santo” em quem o incorpora.

O espaço, qual seja o “terreiro”, consagra a transfiguração humana isolando o indivíduo do espaço profano em sua volta. O corpo de Mãe Ambrosina é, também, espaço primordial e sagrado, por isso, faz-se necessária a criação da atmosfera em outro espaço que valida a consagração e conseqüentemente será “visto” de fora. Sobre a consagração do espaço, lemos Eliade (2008, p. 296):

O lugar transforma-se, assim, numa fonte inesgotável de força e de sacralidade que permite ao homem, na condição de que ali penetre, tomar parte nessa força e comungar nessa sacralidade. Tornando-se essa intuição elementar do lugar, pela hierofania, um “centro” permanente de sacralidade, ela orienta e explica todo um conjunto de sistemas, muitas vezes, complexos e densos.

O **centro** permanente é o terreiro. Esse espaço se constitui materialmente e por outros elementos inseridos pela participação coletiva de outros indivíduos. O canto do “ponto”

permite a entrada de Mãe Ambrosina, que soprando fumaça fala quimbundo. Ao adentrar no espaço sagrado, os “filhos de santo”, os “mulatos suados” tocavam os tambores. Tomada pelo “santo dos pretos”; o “São Benedito”, a mãe do terreiro abençoa, chora e treme. Os espaços por mais que sejam variados apresentam um traço comum: há uma área definida que torna possível a comunhão na sacralidade (ELIADE, 2008). O “pegi” é o ponto final do ciclo de entoações, do espaço que deu lugar à reprodução dos gestos de “Pai Verequête”.

Autoridade, figura acolhedora, torna-se digna de respeito. O léxico do culto religioso, em destaque, faz lembrar memórias recortadas da oralidade, externos à esfera poética, oriundos das práticas rituais. Os versos são livres, brancos e escritos na linguagem comum, contudo não são tão acessíveis aos leitores, pois contém um código lexical restrito ao grupo religioso. Para ilustrarmos destacamos alguns termos em Menezes (1966, p. 39):

Seus olhos brilharam.
Aí o “**terreiro**” num gira girando
entrou na tirada cantada do “**ponto**”.
Era a “**obrigação**” de Mãe Ambrosina
falando quimbundo na língua de Mina.

Essa característica coincide com o esforço de Senghor em utilizar palavras, as quais os leitores devem fazer um esforço para compreender o sentido ou algumas vezes, buscar por ele. O poeta senegalês utilizou a linguagem truncada por vezes inspirada nos clássicos da poesia francesa, em outras, elas aludem à cultura oral senegalesa. Daniel Delas (1998, p.114, tradução nossa) comentou sobre essa dificuldade na leitura:

Senghor é um poeta difícil não porque ele é difícil de se compreender literalmente, mas porque ele é difícil de compreender culturalmente. Talvez se não soubermos qual é a cultura de referência de um texto, não se pode verdadeiramente compreender, o que ele diz, em particular o que ele quer ou pode querer dizer. Não a materialidade do que ele diz, mas o que ele quer dizer, a maneira como ele o diz²⁰⁰.

Ao retomarmos a ênfase dada na exclamativa “Toiá Verequête” / Toiá Verequête”, ela se repete três vezes fazendo um refrão, recurso frequente em ambos os autores. “Toiá Verequête” e “São Benedito” são vocábulos em que sobressaem as marcas de hibridização no âmbito religioso: ocorrido do Tambor de Mina à matriz cristã, católica; “O santo dos pretos, o

²⁰⁰ No original: “Senghor est un poète difficile, non parce qu’il est difficile à comprendre littéralement, mais parce qu’il est difficile à comprendre culturellement. Peut-être que si l’on ne sait pas quelle est la culture de référence d’un texte, on ne peut vraiment comprendre, ce qu’il dit, en particulier ce qu’il veut ou peut vouloir dire. Non pas la matérialité de ce qu’il dit mais ce qu’il veut dire, la manière dont il le dit.”

São Benedito”. A representatividade de divindades, conforma os “santos” cristãos em “entidades” nas religiões de matriz africana. “São Benedito”, tornou-se “Pai Verequête” e ao final da estrofe há versos que denunciam a exploração de terras, encerrando-se na comparação de Pai Verequête a “um príncipe da terra africana” que o “branco assaltou”.

O negro explorado “tinha sofrido chicote no tronco”, todavia, dignamente alimentou quem sentia fome, mostrando-se forte e superior às condições adversas. Esse verso condiz com aspectos da condição do indivíduo, que ainda hoje, não se resolveu definitivamente. Antes escravo, depois liberto, não deixou de ser explorado, segundo Ribeiro (1995, p. 232):

Liberto, porém, já não sendo de ninguém, se encontrava só e hostilizado, contando apenas com sua força de trabalho, num mundo em que a terra e tudo o mais continuava apropriada. Tinha de sujeitar-se, assim, a uma exploração que não era maior que dantes, porque isso seria impraticável, mas era agora absolutamente desinteressada do seu destino. Nessas condições, o negro forro, que alcançara de algum modo certo vigor físico, poderia, só por isso, sendo mais apreciado como trabalhador, fixar-se nalguma fazenda, ali podendo viver e reproduzir. O débil, o enfermo, o precocemente envelhecido no trabalho, era simplesmente enxotado como coisa imprestável.

A marginalização, bem como, a abolição da escravatura deixou estigmas sociais profundos, entre eles o racismo e a exclusão. A denúncia apontada pelo poeta paraense fomentou questões que serviram ao debate e luta do movimento da Negritude no Brasil, assim como, os registros da oralidade que compuseram seus versos. Dessa denúncia e constituição da Negritude, outro aspecto comum aos autores é o enraizamento. A nosso ver é uma marca da escrita senghoriana que vimos em *Etiópicos*. Sobre esse comparativo, recuperamos o discurso proferido em Dacar, no Senegal, intitulado “Tradição oral e modernidade” (*Tradition orale et modernité*, 1983) no qual, a fala do poeta presidente comunga com a prática de Menezes, pois “[...] ele explica em que circunstâncias inseriu a importância de interrogar as línguas africanas e a literatura oral para aprofundar o segredo da poesia africana, inclusive, a escrita em língua francesa (BRUNEL, 2007, p. 1.264, tradução nossa).²⁰¹

Assim como *Batuque* marcou a trajetória e inscrição de Menezes na Negritude brasileira, podemos afirmar que *Etiópicos* marcou a expressão, lírica e política de Senghor. Os versos longos e as metáforas, às vezes, parecem enigmas. Os poemas “Kaya-magan”, “Teddungal”, “Mensagens” e principalmente, “Chaka” podem ser menos acessíveis, se o leitor não tiver as informações necessárias sobre o contexto colonial e eleitoral do período,

²⁰¹ No original: “il explique dans quelles circonstances il a saisi l’importance d’interroger les langues africaines et la littérature orale pour percer le secret de la poésie africaine, y compris celle écrite en langue française.”

anterior à independência do Senegal. Gounongbe e Kesteloot (2007, p. 78-79, tradução nossa, grifo dos autores) esclareceram melhor esse contexto:

Senghor permaneceu ligado à *Etiópicos*. Após ter deixado o poder, em cada uma de suas viagens, ele reunia o comitê de redação na cidade, estranhamente, chamada, pela boca do povo, de **os dentes do mar**. Ele recebia os membros deste comitê em volta de uma grande mesa, na sua frente ou ao seu lado, pilhas de obras que haviam lhe dado e que ele tinha prazer em distribuir. Nesta época, ele se preocupava pouco com a orientação política da revista. Isso parecia não mais o interessar. Ao contrário, era a ocasião para lhe perguntar sobre seus velhos clássicos, assim como, os parentescos negro-berbere. Era, sem dúvida nenhuma, que na falta de exercício pedagógico; *Etiópicos* deu-lhe, a ocasião, de por um momento, se dedicar a este jogo com esses professores, que evidentemente, não ousariam jamais contrariá-lo.²⁰²

Um dos poemas que reiteram este período é “Chaka”, no qual, é necessário ter algumas informações sobre a história do país para que ele possa ser melhor compreendido. Em outros se tem o dilema entre a dor de viver (mulher, amor, poesia) e a carreira política. Em “O Homem e a Besta” (*L’Homme et la Bête*) tem-se uma longa metáfora sobre o combate interior de tendências hedonistas e estoicas, assim como, a luta contra os rivais políticos e as instâncias imperialistas: “A perspectiva política que domina a coleção *Etiópicos* não chega, entretanto, a eliminar os outros temas que formam o composto, a substância em si, na qual, se alimenta a inspiração do escritor senegalês²⁰³” (KESTELOOT, 2006, p.151, tradução nossa) que a nosso ver é a própria África, em natureza.

Por isso, acreditamos que aprofundamento e enraizamento são termos sinônimos, quando se trata da instituição da Negritude. Seja no Brasil ou no Senegal, tem-se a imersão na cultura oral, na qual subsistem espaços e memórias sociais. O cruzamento de vozes, o enraizamento instituiu um duplo, em “Toiá Verequête” vimos Mãe (Ambrosina) e Pai (Verequête). Fala e expressão condensados no mesmo corpo, a benção e perdão, manifestação da fé que reúnem o respeito, a resignação e o agradecimento. O lamento comedido no perdão é o pedido da “feita” que não cumprira suas promessas, vejamos: “Até que uma ‘feita’ se pôs

²⁰² No original : “Senghor est resté attaché à *Éthiopiennes*. Après avoir quitté le pouvoir, à chacun de ses passages, il réunissait le comité de rédaction dans la ville bizarrement surnommée par la gouaille populaire les Dents de la mer. Il recevait les membres de ce comité autour d’une grande table, avec, en face ou à côté de lui des piles d’ouvrages qu’on lui avait offerts et qu’il se faisait un plaisir de distribuer. A cette époque, il se souciait peu de l’orientation politique de la revue. Ça semblait ne plus l’intéresser. Par contre, c’était l’occasion pour lui d’aborder ses vieux dados comme les parentés négro-berbère. Il était sans nul doute en manque d’exercice pédagogique ; *Éthiopiennes* lui donnait l’occasion par moment de s’adonner à ce jeu avec pairs professeurs qui évidemment n’osaient jamais le contredire”.

²⁰³ No original : “La perspective politique qui domine le recueil *Éthiopiennes* n’arrive cependant pas à éliminer les autres thèmes qui forment le terreau, la substance même dont se nourrit la muse de l’écrivain sénégalais”.

a chorar/ Pedindo perdão tremendo na fala/ Porque não cumprira com o voto sagrado/ Então “Verequête” Ihe pôs a mão santa/ Sobre a carapinha cheirando a mutamba”²⁰⁴. A sinestesia remete ao aroma de uma árvore que provavelmente serviu à preparação do terreiro. A fusão das vozes na poética, sugere ainda o encerramento do ritual religioso, Menezes (1966, p. 41, grifo do autor):

E Mãe Ambrosina
 enquanto os forçados mulatos suados
 malhavam no “lé” no “rum” no “rumpi”
 foi se retirando num passo de imagem,
 até que sumiu no fim do “pegi”.

Na edição escolhida de *Batuque* não há notas explicativas sobre o léxico. A nosso ver, os significados, além do vocabulário, a bem dizer o registro da oralidade são recursos da poética. Cabe aos leitores desvelar os sentidos, assim como a cultura, a religiosidade e a região amazônica. A escrita pressupõe o cotidiano da periferia e o perspectivismo de um autor da/na Amazônia. Por isso, concordamos com Fares e Nunes (2007) sobre a importância de assinalar Bruno de Menezes, não apenas como integrante fundamental da expressão lírica amazônica, mas também, notá-lo no contexto da Negritude de expressão brasileira.

Após o percurso feito pela tradução de *Etiópicos* e o estudo de *Batuque*, consideramos que Bruno de Menezes e Léopold Sédar Senghor são líderes da Negritude/ *Négritude*. Muitos pontos são comuns entre eles: a identidade é fonte da poeticidade, a enunciação (oralidade) é elemento catalisador de ações que transformam a cena, o lugar da poesia em imagem. Sobre o aspecto oral e escrito, o senegalês mostrou-se influenciado pelos clássicos da literatura francesa, assim como pelos aspectos da oralidade da poesia de seu país de origem. A base da formação literária de Senghor, Paul Claudel e Saint-John Perse, influenciaram-no por toda a vida. Essa identificação com os autores advinha na inspiração literária nacionalista cristã e do contexto africano num processo de comparação, reconhecimento.

Menezes e Senghor, apropriam-se do tradicional contido na oralidade para edificar, na expressão modernista, aspectos que permanecem enraizados, inerentes à época. O continente africano, por ser um território de cultura oral, essencialmente agrário e pastoril, consagrou na arte afrodescendente a identidade. A narrativa, assim como, a poesia está presente na

²⁰⁴ Mutamba ou camacã é o nome de uma árvore de médio porte, nativa da América do Sul, da família das Esterculiáceas. Produz flores amarelas e frutos redondos, de cor escura, com saliências, cujas sementes são comestíveis e têm propriedades medicinais. Suas folhas são usadas na alimentação do gado. Da sua casca se extrai fibras usadas na confecção de cordas e objetos artesanais. Também é conhecida como mutambo, cambacã, embira, envireira, mucungo, pojó, guazuma. No caso empregado, a planta alude ao forte perfume exalado, da qual são extraídos óleos para cabelo.

oralidade e se tornou critério de diferenciação no aprofundamento das culturas que no espaço se instituíram graças à poética. Podemos notar que a concentração na Negritude (conceito, princípio, teoria, noção e tema) foi permeada de aspectos ligados ao imaginário coletivo e à oralidade.

Assim nos encaminhamos à leitura de outro espaço que se circunscreve na religiosidade. Vejamos Menezes (1966, p.51-54) em:

ORAÇÃO da Cabra Preta

No silêncio fatigado da rua de arrabalde,
como uma sombra mastigando obí,
mestre Desidério
pára no meio do caminho.

Noite de sexta-feira soturna avançando.
Mestre Desidério
inquieto absorto
à escuta do primeiro canto de galo

Seu desejo é se embrulhar com a mulata indiferente
que não sabe se êle tem caruãna e mocó.

Mestre Desidério vai cruzar o rastro dela
porque viu a garupa carnuda
o corpo talhado
a trunfa cheirosa
da mulata orgulhosa que não gosta de ninguém.

Hora da meia noite.
O galo solfeja no frio do poleiro.
É aquele o caminho por onde a mulata passa
quando volta tarde de cesta no braço
da cozinha dos patrões.

Mestre Desidério cheio de fé e confiança
começa a rezar no rastro da criatura:

“Minha Santa Catarina
Vou embaixo daquele enforcado
Vou tirar um pedaço de corda
Pra prender a cabra preta
Vou tirar três litros de leite
Pra fazer três queijos
Pra dividir em quatro pedaços
- Um pedaço para Caifaz
Um pedaço pra Satanaz
Um pedaço para Ferrabraz
Um pedaço pra Sua infância
(Sua infância é a mulata).

Turumbamba²⁰⁵ no campo
 Trinco fecha trinco abre
 Cachorro preto ladra
 Gato preto mia
 Pato preto aparece
 Cobra preta anda
 Galo preto já cantou
 - Assim como trinco fecha
 E trinco abre
 Quero que o coração
 Dessa desgraçada (é a mulata)
 Não tenha mais sossego
 Enquanto ela não for minha
 Que ela fique cheia de coceira
 Pra não gozar nem ser feliz
 Com outro homem que não seja eu”.

Com fé e “atuado” mestre Desidério
 chama por três vezes Ave-Maria
 Santa Bárbara São Longuinho
 São Cosme São Damião.

Depois vai embora fumando liamba.

No silêncio fatigado da rua de arrabalde,
 três sextas-feiras seguidas no mês,
 a sombra mastigando obí
 à hora da meia-noite,
 continua a cruzar o rastro da mulher
 no meio do caminho por onde ela passa.

... E agora quando ela volta da cozinha dos ricos
 mestre Desidério fumando descansado,
 está à espera do quentinho dela
 como se fosse sua companheira
 para ambos gozarem o fastio do amor...

Sob a perspectiva da mesma forma vista em “Toiá Verequête”, observou-se que o texto se compôs a partir da religiosidade e do mistério que envolve a fé, em aspectos da crença no ato ritual. Trata-se de um homem, mestre Desidério, um feiticeiro enamorado por uma mulata. Para conquistá-la, ele se vale das investidas místicas que cruzaram rezas, oriundas de duas práticas: a cristã e do quimbanda (ou macumba) e de outros elementos mágicos (caruãna e mocó) de origem indígena.

Notamos, além disso que o poema faz alusão ao Livro da capa preta, do conhecido feiticeiro que virou santo. Em *São Cipriano: rezas, orações e esconjuros* constam preces que

²⁰⁵ Situação na qual várias pessoas discutem e/ou batem-se corpo a corpo; rolo, pega para capar, tempo-quente.

foram, por muito tempo, ocultas pela igreja católica. O motivo é que os textos contidos nesta obra foram considerados orações não auspiciosas, principalmente, àquelas dedicadas ao esconjuro e à invocação de entidades que representam o mal, as forças ocultas, que foram extraídas do manuscrito de São Cipriano.

Bruno de Menezes relacionou-os, começando pela primeira reza intitulada “Oração da cabra preta milagrosa”. Vejamos a primeira, para que se possa observar em quais aspectos se configurou o intertexto no poema. Laplace (2014, p. 05):

Cabra Preta milagrosa, que pelo monte subiu, trouxe-me Fulano, que de minha mão sumiu. Fulano, assim como o galo canta, o burro rincha, o sino toca e a cabra berra, assim tu hás de andar atrás de mim. Assim como Caifás, Satanás, Ferrabrás e o Maioral do Inferno, que fazem todos dominar, fazei Fulano se dominar, para me trazer cordeiro, preso debaixo do meu pé esquerdo.

Fulano, dinheiro na tina e na minha mão não há de faltar; com sede, tu, nem eu, não haveremos de acabar; de tiro e faca, nem tu, nem eu, não há de nos pegar; meus inimigos não hão de me enxergar.

A luta vencerei, com os poderes da Cabra Preta milagrosa. Fulano, com dois eu te vejo, com três eu te prendo, com Caifás, Satanás, Ferrabrás (REZE-SE ESTA ORAÇÃO COM UMA VELA ACESA E UMA FACA DE PONTA).

As investidas da conquista são do personagem misterioso, Mestre Desidério que pratica feitiço de oração para seduzir uma mulher aparentemente desinteressada por ele. A segunda parte é livremente adaptada da “Oração de São Cipriano”. A rua é no subúrbio, o espaço é um lugar silencioso afastado do centro da cidade. O corpo de Mestre Desidério, quase imperceptível, se movimenta como sombra. A ação descreve o homem que mastiga *obí*, um fruto de origem africana e de uso imprescindível nos rituais de Candomblé, no qual, sem ele nenhuma obrigação é feita. Mestre Desidério instigado pelo desejo, busca a mulher que ele apenas viu passando na rua. Na voz lírica, podemos perceber que ele não a conhece: “Seu desejo é se embrulhar com a mulata indiferente/ Que não sabe se ele tem caruãna e mocó”.

A voz lírica contém a poética narrativa que descreve fatos compondo a cena. É sexta-feira e na madrugada, ele amanheceu com intuito de cruzar o caminho da mulher “orgulhosa”. O desejo carnal ultrapassou o desejo amoroso e são várias às alusões feitas à forma física feminina, sinestesia ao final: “Porque viu a garupa carnuda/ O corpo talhado/ A trunfa cheirosa”. O caminho da mulata “que não gosta de ninguém” será traçado em uma encruzilhada na “hora da meia noite”, após ela voltar de um dia de trabalho.

A figura feminina se compõe à imagem de uma mulher negra, provavelmente cozinheira ou empregada em serviços domésticos: “Quando volta tarde de cesta no braço/ da cozinha dos patrões”, ou seja, registra-se a mulher trabalhadeira, de classe social pobre e

periférica. Na sequência, os versos mostram o ritual de “fé e confiança” que sucedem a realização da reza. Samoyault (2008) ao tratar sobre colagens e junções, na forma da criação do intertexto, explanou sobre o cruzamento das concepções extensivas, as quais consideramos para relacionar a “Oração de São Cipriano” e a escrita de Menezes: “a citação é a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto de origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)” (SAMOYAUULT, 2008, p. 35). Ou seja, o poeta realizou um trabalho de citação, considerando modalidades possíveis que foram inseridas com novo valor no contexto literário.

As informações cruzadas, na lírica, unem leituras precedentes de Menezes que na escrita podem ser percebidas na estrutura. A dimensão e profundidade do encontro entre **texto citado** e **texto de acolhida** transparecem na voz de Mestre Desidério. Desta vez, a voz lírica silencia-se e cede a fala ao personagem que reza a oração de enfeitiço de amor. Assim podemos ler em Menezes (1966, p. 53):

Minha Santa Catarina
 Vou embaixo daquele enforcado
 Vou tirar um pedaço de corda
 Pra prender a cabra preta
 Vou tirar três litros de leite
 Pra fazer três queijos
 Pra dividir em quatro pedaços
 - Um pedaço para Caifaz
 Um pedaço pra Satanaz
 Um pedaço para Ferrabraz
 Um pedaço pra sua infância
 (Sua infância é a mulata).
 Turumbamba no campo
 Trinco fecha trinco abre
 Cachorro preto ladra
 Gato preto mia
 Pato preto aparece
 Cobra preta anda
 Galo preto já cantou
 - Assim como trinco fecha
 E trinco abre
 Quero que o coração
 Dessa desgraçada (é a mulata)
 Não tenha mais sossego
 Enquanto ela não for minha
 Que ela fique cheia de coceira
 Pra não gozar nem ser feliz
 Com outro homem que não seja eu.

O intertexto composto a partir da “Oração de São Cipriano” potencializa a oralidade. A assonância favoreceu a sonoridade e na presentificação no discurso. Se comparados, oração

e poema, percebe-se que nem todos elementos estão definidos ou foram citados diretamente (entre eles, destacamos a vela acesa; a faca de ponta) mas, a instrução do ritual religioso é dada pela voz de Mestre Desidério e a mastigação de “obí”.

Na última parte, vimos a métrica indefinida e organizada em versos brancos, sem rima, que narram o encerramento do feitiço. Após a oração, Mestre Desidério “atuado”, ou seja, incorporado clama em oração o nome de três santos: São Longuinho, São Cosme e São Damião e “depois vai embora fumando liamba”. O ritual realizado pelo personagem para conquistar a mulher desejada se repete por três sextas feiras, ou seja, há consecutividade nas ações, elas culminam no enlace do casal. Ao final, subentende-se que Mestre Desidério efetivou a conquista, pois, ele à noite espera pela companhia “no quentinho dela”.

Em outro texto, a memória e aspectos sociais elevam o espaço poético narrativo. Vejamos Menezes (1966, p. 63-64) em:

A Bruxinha Baiana

Tenho uma bruxinha de carne de pano
que usa cabelo feito de retroz.
Parece que foi noutro tempo mucama,
porque nós fazemos
com a pobre bruxinha
o que não se faz com todo cristão.

O mais engraçado
É que ela parece ter alma ter vida.
Seu corpo de pano
em certos instantes
tem toda a expressão dos nossos movimentos.

Por isso é que eu penso:
- ela foi mucama.
Não chora não grita não olha pra gente
si fica esquecida num canto no chão.

Sua única roupa é um traje à baiana.
E nós ajeitamos o seu cabeção
a sua saíinha de chita florida
que a Carmen Miranda
se visse a bruxinha
iria com ela também batucar.

Nem mesmo boneca sabemos chamá-la.
Não tem qualquer nome
De “estrêla” de fama no céu do cinema.
É a nossa “bruxinha” sem outro apelido,
que até os meus manos
em louca peteca
às vezes transformam se querem brincar.

Andando aos boléus
 Aos trancos da sorte,
 quem sabe se a nossa bruxinha, coitada,
 não é a mucama
 que o fado o destino
 jogaram no mundo
 para andar assim?...

A *Bruxinha Baiana* é a boneca de “carne de pano” vestida com roupas de mucama que parece “ter alma, ter vida”. Excluída em um canto no chão, silenciada pelo tempo, ela “não chora, não grita, não olha pra gente se fica esquecida”. A representatividade do trabalho forçado da mulher/mucama/bruxa é personificada na boneca que remonta a memória através da voz lírica, há também presentificação da escravidão no texto.

Carmem Miranda, o cinema e a fama, contextualizam o espaço que circunscreveu duas épocas distintas. O pensamento “ela foi mucama” é anterior a presentificação. A boneca, algumas vezes, foi usada como brinquedo, peteca. Lançada à própria sorte, conforme o desejo ou impulso de quem a possuía. O comparativo é feito entre épocas; a “bruxinha” é “coitada”, lançada ao destino comum, o “fado” das mucamas. O peso de uma sociedade que oprimiu mulheres negras escravizadas pelo trabalho que viviam para a serventia, a exploração. O duplo feminino: a boneca/ mucama culminou a imagem única, da bruxa. Vimos nos versos de Menezes a condição de mulheres comuns, que trabalhavam indistintamente, sofrendo maus-tratos, submissas: “a pobre bruxinha”.

As mulheres menezianas são diferentes das que compuseram *Etiópicos*, pois Senghor utilizou o feminino mais afeito à externalizar suas memórias. Algumas vezes é quase impossível saber se ele se referiu à mãe, à mulher ou à irmã. Em “Epístolas à princesa” (*Epîtres à la princesse*), por exemplo, os versos destinam-se à esposa do poeta. Nos demais, a figura da mulher se caracteriza a partir do questionamento ou da própria interpretação, pois, não há como saber se ela é branca ou negra, amante ou amiga. Há também mulheres que se transformam e confundem, indefinidas, misteriosas. Em “Chaka” uma libélula ou dançarina, em “Teddungal” a virgem, filha notável de discurso politizado. Em “Mensagens”, tem-se “as garotas de ouro e de pernas longas”, em “New York” mulheres misteriosas, “a mulher totem”, chamada de irmã. Há certo caráter que marca, mas não define, ele pode ser sensual ou místico nestas figuras. Essa definição, ao contrário, pode ser percebida em Menezes, uma vez que sabemos se é a “Mulata” ou “mucama”. Das imagens criadas destacamos a Mulher-deusa, nos dois poetas, no paraense a “Mulata indiferente”. Outras designações; “garupa carnuda”, o

“corpo talhado” de Menezes transbordam a sensualidade e exuberância. Em Senghor, vimos a amizade viril delineada em “Teddungal” e “Mensagens”.

É mister notar que entre os escritores da *Négritude*, certamente, ele é o que mais dedicou escritos ao feminino. Todas as mulheres são celebradas: a mulher negra, a branca ou a mestiça. Essa evocação revelou, por exemplo, um conjunto de imagens bem ilustrado em outras obras do autor: *Noturnos (Nocturnes, 1961)*, *Cantos para Signare (Chants pour Signare, 1961)* e *Cartas de invernagem (Lettres d’hivernage, 1973)*.

Mas, de fato, em ambos a presença do feminino, atrela-se às idas e vindas de tempo-espaço na memória. Essas imagens, mulheres (ou seres personificados) são elementos “descolados” de outros espaços e inseridos na poética, conformando ou expandindo reminiscências, elas se intercalam na criação lírica. Em Menezes, a “Bruxinha” não tem nome, talvez a designação derive de suas práticas de espiritualização e encontros com o “divino”, mas ela não deixa de registrar outras “bruxas” que a antecederam, também sem nome e viveram “o que não se faz com todo cristão”.

Desse aprofundamento, vimos que a Negritude brasileira plasmada por Menezes, transportou heranças de várias culturas. O elemento que canalizou esse encontro favoreceu também, a imersão histórica e social. A diversidade que compõem a literatura brasileira, bem como as narrativas, os ditados e os provérbios são heranças das várias culturas aportadas e “podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporados à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo” (EVARISTO, 2009, p.19).

O “mundo negro” integrado por um escritor-pesquisador que visava tornar natural a memória imanente da sociedade subalterna, notadamente, brasileira. Ademais, a escrita de Menezes apresentou outros, mas não “novos” olhares sobre o país. A cena do homem amazônico – e negro – é destaque, não porque era recente, mas por ser existente, “jogada no mundo”, tal como a “boneca mucama”. A cena moderna da Amazônia não sendo “apenas” registro cotidiano, mas também linguagem poética e não simplista. Estava posta a fase da literatura, na qual a ocupação do espaço é feita pela expressão e voz negra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há correspondência e divergências na escrita dos poetas. Não podemos obliterar, contudo que eles integraram espaços sociais diferenciados e cada um propôs a *Negritude/Négritude* com aspectos próprios convergindo a um ponto comum: o pertencimento ao mundo negro. Senghor adquiriu formação clássica e pertenceu a um grupo social privilegiado. O senegalês cultivou a oralidade e as expressões nacionais ao conhecer sua própria origem. Estudou na Sorbonne e voltou ao seu país, trazendo consigo experimentações de outros lugares e línguas, tornou-se intelectual, depois político: “Poeta popular, poeta nacional, Senghor só tem de se deixar ir para encontrar o sotaque dos contadores de histórias de seu país, para estar ao mesmo nível com o mito”²⁰⁶ (BIONDI, 1993, p. 96, tradução nossa). Diferente do poeta presidente, Menezes foi criado na periferia de Belém, no seio da cultura amazônica. O autor conheceu de perto os espaços que integrou às suas obras: feiras, terreiros, festas e outras manifestações vistas em *Batuque*.

Essa é a diferença marcante entre os autores e o aspecto que os une quanto à *Négritude/Negritude* que afirmamos ser a escrita do negro, pelo negro. Discordamos, portanto, da perspectiva de Bastide (1961) que afirmava a *Negritude*, em termos etimológicos, como a valorização de uma cor e não de uma cultura, por isso, segundo o autor seria mais adequado utilizar **africanitude**. Exatamente porque acreditamos não se tratar de escrever “sobre” e sim “ser”. Ao final desta discussão, percebemos que a natureza do termo dispôs, de fato, um fenômeno contracultura ocidental. E no Brasil, a *Negritude* não foi “reinterpretada” pois, não consideramos que a expressão literária brasileira foi derivada. Acreditamos que a *Negritude* se consolidou por meio da inscrição e inserção do negro (notadamente, na literatura moderna) seja no Brasil ou no exterior, um movimento coletivo de autores periféricos.

Para tanto, consideramos periferia o que se referiu àqueles que ficaram à margem social: seja pelo fato de terem sido colonizados; e nesse processo terem a cultura suprimida ou com tendência a ser vista como “exótica” ou “menor” em relação aos padrões europeus. Ou sejam os brasileiros menos favorecidos que compõem a sociedade, silenciados ou invisibilizados, no processo que constituiu “uma” identidade que tendeu a colocar em segundo plano negros, indígenas e povos amazônicos. “O sentimento de unidade étnica do povo brasileiro” (BASTIDE, 1961, p.09), portanto, diferiu da proposta de Aimé Césaire e Léopold Sedar Senghor nos idos dos anos 1930.

²⁰⁶ No original: “*Poète populaire, poète national, Senghor n'a qu'à se laisser aller pour retrouver l'accent des conteurs de son pays, être de plain-pied avec le mythe.*”

No Brasil a proposta de Negritude que foi difundida, por exemplo, pelo jornal “Quilombo” nos anos de 1940 foi considerada “efeito”. Nesta década o que se afirmou era que a Negritude ocorreu em função da “valorização da cultura negra” (BOSI, 2010). Quer dizer, a luta contra os estereótipos que, de certa forma, voltou-se para à mãe África. Por isso, anotou-se que o movimento teve a face da resistência e a recuperação do sentido comunitário perdido: a poesia mítica e da natureza. Em nossa perspectiva, ao final desta tese, acreditamos que o que ocorreu no Brasil está mais vinculado à discussão tardia de uma *Négritude*, ou seja um pós Césaire-Senghor-Damas. Portanto e conseqüentemente, a identificação de Menezes no seio da Negritude brasileira como um escritor amazônico, negro e periférico, também foi posterior.

Conforme Bosi, a crítica direta ou velada da desordem estabelecida, na poesia modernista pode ser uma vertente da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário ou da utopia, além disso ela é nostálgica. Qual seja crítica ou utópica, a poesia moderna fez o que não estava ao alcance da pura ação simbólica, ela teve como finalidade “criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear” (BOSI, 2010, p. 167). Essa nomeação, por assim dizer, foi instruída por Menezes na inserção dos locais e das periféricas desveladas pela vivência dos espaços sociais que cruzaram a oralidade, sendo registro cultural de espaços não revelados.

Por outro lado, quanto à Senghor alguns intelectuais, tais como Havard (2013) afirmam que apesar dos anos na política e o reconhecimento em outros países, no Senegal ele não é representativo quanto figura identitária. Mas para outro, ele é um transgressor com produção permeada pela monotonia e ostracismo (GNALÉGA, 2013). Constatamos que desde Baudelaire o gênero *hors de soi* (fora de si) vem sendo utilizado e muito se aplicou aos poetas que o sucederam. Do ponto de vista de Gnaléga, o senegalês transgrediu o que é proibido e essa transgressão pode ser vista, justamente a partir da inserção local: a apropriação da oralidade, da ancestralidade provocada nas idas e vindas do tempo (presentificação do passado), valorização da história africana, do mito e da memória (coletiva ou individual). Essa referência, a nosso ver em *Etiópicos* se consagra no limiar do conhecimento aportado na poética senghoriana, especialmente em *Etiópicos*.

Em Bruno de Menezes essa transgressão presente na voz lírica menciona a África restituída, sublimada pelas lembranças. No poema “Mãe Preta” a figura materna remete aos antepassados africanos, bem como ao continente em sentido pátrio, o regresso às origens. Em tom de evocação lírica ocorre não somente alusão à terra natal, mas, às origens e no eterno dilema: “de onde viemos e pra onde vamos?”. Sem nome, subentende-se “Mãe Preta” ao

significado de “Mãe África”, aquela que perdeu os filhos escravizados. Vejamos no verso: “E’s Mãe Preta uma velha reminiscência/ Das cubatas, das senzalas/ Com ventres fecundos pedreandos escravos” (MENEZES, 1966, p. 21, grifo nosso).

Essa característica também se iguala na escrita senghoriana. Apresentada como terra mãe ou *Kau*, a região evocada em *Etiópicos* está no centro do continente “[...] no coração dos países altos, entre a Gâmbia e Casamansa”²⁰⁷ (BRUNEL, 2007, p.1057). A expressão *Kau* designa as regiões onde se falam o mandigue: todas submissas à autoridade dos soberanos vindos de Mandé (Ou mandê, na África ocidental), ou seja, o espaço que hoje corresponde aos limites geográficos da República do Mali. Observamos nesse sentido que a África ocupou lugar importante no conjunto dos recursos expressivos. Em *Etiópicos*, o Senegal é o grande cenário. Os espaços de Cayor, Baol, o Sine e Joal estão presentes e a ligação com a terra se mistura às memórias da infância. Vejamos o que assinalou Gnaléga (2013, p.14, tradução nossa):

É a consciência estridente deste passado idílico que dá força ao tema do retorno que percorre toda a obra. Mas, as relações entre o poeta e a sua terra de origem se caracterizam também pelo respeito escrupuloso dos costumes. Elas são restritas e imutáveis. Além disso, elas constituem o substrato imarcescível de todos os povos. E o poeta os conhece²⁰⁸.

Portanto, para que se pudesse compreender Senghor foi preciso também conhecer suas raízes. A cidade onde ele viveu, sua etnia, a infância em Joal e no Sine. Jean-Pierre Biondi, (1993, p.18, tradução nossa) ao citar o autor, explicou essa questão:

Eu vivi neste Reino, tendo em conta os meus olhos, pelos meus ouvidos escutei os seres fabulosos para além das coisas: os *kouss*²⁰⁹ nos tamarindeiros, os crocodilos, guardiões das fontes, os lamantins que cantavam no rio, os mortos da vila e os Ancestrais, que me falavam, me iniciando as verdades alternadas da noite do meio dia.²¹⁰

²⁰⁷ No original: “[...] *au cœur des pays hauts, entre Gambie et Casamance.*”

²⁰⁸ No original: “*C’est la conscience suraigüe de ce passé idyllique qui donne force au thème du retour qui parcourt toute l’œuvre. Mais les relations entre le poète et sa terre d’origine se caractérisent aussi par le respect scrupuleux des costumes. Elles sont strictes et immuables. De plus, elles constituent le substrat imarcescible de tous les peuples. Et le poète les connaît.*”

²⁰⁹ “Gênios brincalhões, duendes das lendas da África do Oeste que apreciam a sombra dos tamarindeiros. Segundo uma certa tradição, os Kouss lembram os pigmeus, primeiros habitantes da África negra”. (BOURREL, 1987, p. 29, tradução nossa). No original: “*Génies farceurs, lutins des légendes de l’Afrique de l’Ouest qui affectionnent l’ombre des tamariniers. Selon une certaine tradition, les Kouss rappellent les Pygmées, premiers habitants de l’Afrique noire.*”

²¹⁰ No original: “*J’ai vécu en ce Royaume, vu mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par de-là les choses : les kouss dans les tamariniers, les crocodiles, gardiens de fontaines, les lamantins qui chantaient dans la rivière, les morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient, m’initiant aux vérités alternées de la nuit du midi.*”

Os espaços fundamentaram a escrita e algumas vezes eles estão postos, lado a lado, ao feminino nas obras estudadas. A “Mãe Preta” é aquela que cuida das crianças, a ama de leite que a voz lírica louva, assim como faz aos escritores brasileiros; Castro Alves, Gonçalves Dias, Cruz e Souza. Menezes traz à cena um contexto, no qual, as personagens são negras: seja no trabalho forçado ou doméstico, também os mestiços que integraram a literatura nacional. Sabe-se que muitos negros, dirigiram-se às cidades onde encontravam um ambiente de convivência social menos hostil. A princípio, eles constituíram “bairros africanos” que deram lugar às favelas, sempre convivendo sob a permanente ameaça de expulsão. A mãe criadora, aquela que cuida, foi usurpada e não é esquecida: “És, finalmente, a procreadora côr da noite,/ Que desde o nascimento do Brasil/ Te fizeste ‘Mãe de Leite’...” ou ainda, “Abençoa-nos, pois, aquêles, que não se envergonham de ti/ Que sugamos com avidez teus seios fartos/ - bebendo a vida – / Que nos honramos com teu amor!” (MENEZES, 1966, p. 23 /24).

Existem, inclusive, aspectos orais advindos da cultura que formou os poetas, especialmente na ascendência: a Negritude que consideramos enraizamento, não assimilação. Segundo Biondi (1993) a mãe ensinou Senghor sobre a natureza e os mistérios do mundo dos espíritos, por isso, a aparente religiosidade transpareceu nas crenças; ora cristãs, ora do candomblé, do Tambor de Mina. O poeta presidente transgrediu às leis do cristianismo ao se perceber, algumas vezes, animista. Contrastando a cultura africana e europeia é perceptível que Senghor se mostrou dividido. A solidão inspirada no vazio das grandes cidades inscrita por exemplo, “Em Nova Iorque” (*À New York.*) contrastou com o passado idílico presente nos heróis, entre eles Chaka o “Conquistador zulu (1787-1828) que desde 1.818 conduziu uma guerra implacável na África meridional. Símbolo para Senghor da primeira luta de liberação africana” (BOURREL, 1987, p. 28, tradução nossa)²¹¹, a soberana ou “A lendária Rainha de Sabá, Beliques (ou Bilques) foi a amada de Salomão. Ela reinou sobre uma vasta região correspondente a atual Etiópia” (id., p. 31, tradução nossa)²¹² e Kaya-Magan ou “Literalmente: **Mestre de ouro. Título que portava o imperador em uma antiga dinastia do Mali.** Esta dinastia reinou sobre o Império de Gana do III ao X século e teve quarenta e quatro suseranos” (id., p. 29, tradução nossa, grifo do autor)²¹³.

²¹¹ No original: “*Conquérant zoulou (1.787-1.828) qui, dès 1.818, mena une guerre impitoyable en Afrique méridionale. Symbole pour Senghor de la première lutte de libération africaine*”.

²¹² No original: “*La légendaire Reine de Saba, Belikis (ou Bilkis), fut aimée de Salomon. Elle régna sur une vaste région correspondant à l'actuelle Ethiopie.*”

²¹³ No original: “*Littéralement : ‘Martre de l’or’. ‘Titre que portait l’empereur dans une ancienne dynastie du Mali’. Cette dynastie régna sur l’Empire du Ghana du III au Xe siècles et connut quarante-quatre souverains.*”

A memória registrada em *Batuque* no eixo mais compatível, se aproximou das reminiscências de fatos históricos e sociais. Com efeito comparativo, vimos em “Igreja de Arrabalde” o olhar aproximativo sob a fé cristã, bem diferente do Reino da infância. Há o distanciamento na voz lírica; a condição é alheia²¹⁴. A transparência permeia no refrão simples que apresenta a religiosidade sob outra perspectiva. O tempo registra domingo, dia no qual, devotos geralmente vão à igreja. A típica cena serve à Amazônia ou qualquer outro local, que não seja a urbe, onde se projeta o outro. Essa recorrência, em Senghor, compõem-se no léxico das “Epístolas à princesa” (*Épîtres à la princesse*), nele destacam-se os vocábulos; *Visage* (rosto), *regard* (olhar) e *face* (que pode ser rosto ou frente). Os olhos têm função específica: ver o presente e o passado. O primeiro admira, analisa; o segundo recorre à memória. A alteridade tende à recriação do universo, como uma lente que aumenta e explica o mundo em outra realidade. A imagem captura o espaço, as forças da natureza, as cores e os símbolos. Estes, quando condensados, exprimem de maneira concisa a força vital.

A aproximação da voz lírica nos encaminhou ao comparativo que tornou possível, com base na relativização dos espaços e dos movimentos instituídos, algumas das hipóteses apresentadas. Uma delas foi perceber a poética da *Négritude*/ Negritude não como “nova”, pois vimos que expressões já ocorriam em outras partes do Brasil e do mundo. Em segundo lugar, apesar de Senghor ter começado a publicar as ideias relativas à *Négritude* em 1932, foi em *Etiópicos* que encontramos a perspectiva de tradução cultural, assim como foi feito por Bruno de Menezes em *Batuque* (1931).

A terra natal é exaltada e as referências estão presentes nas cidades onde Senghor viveu e as pequenas vilas que compõem o Senegal, assim como, outros países africanos. Algumas vezes, a produção literária deslocou-se em um retorno às fontes de inspiração, em outras, os poemas desenvolvem-se a partir de questões comuns à existência. O político senegalês apresentou a geografia local provocando o leitor a descobrir os espaços citados na leitura dos textos permitindo que se façam deslocamentos, seja na África ou na França, ou em outro lugar que pode ser descrito a partir da imagem que “[...] é uma consciência, e uma **consciência latente** seria uma contradição em termos. Mas é preciso convir que alguma coisa desempenha o papel de imagens latentes: é o saber imaginante” (SARTRE, 1996, p. 92, grifo

²¹⁴ A torre é branca e espia de longe os casebres humildes/ Quando acorda os devotos nas manhãs de domingo. A torre não tem sino grande tocando. / A igreja que é simples tem uns Santos pobrezinhos. / Seus devotos crêem mesmo que a hóstia é o corpo de Deus.../ Os sinos da torre são três alegres sinhozinhos/ Que falam a língua do povo do bairro. / Quando termina a missa nas manhãs de domingo,/ e que as moças de branco as velhinhas de chale,/ os homens em ar de festa vão saindo da igreja,/ os três sinozinhos dizendo que voltem no outro domingo, vão logo/ fazendo convites a todos: “Domingo tem/ domingo tem/ domingo tem/ tem/ tem!/ Quem quiser vem/ quem quiser vem/ quem quiser vem/ Vem/ vem!” (MENEZES, 1966, p.67).

do autor). A existência tem caráter sem ruptura, pois, nas obras não se vê as barreiras entre a vida e morte, o indivíduo e o grupo, o homem e o animal, o sonho e a realidade.

Na poesia esses exponenciais modernistas comprovam os vieses da *Négritude*/Negritude partir da visão humanística que evocou a mestiçagem das civilizações. Em Bruno de Menezes o reconhecimento e a integração do indivíduo enquanto instrumento dinâmico não subtraiu valores sociais, ideológicos ou mesmo políticos. Portanto, a reivindicação de Menezes, a nosso ver, provocou na poética um mundo visível, animado pelo caráter específico de espaços e usos culturais/religiosos que nem sempre foram aparentes. Não há sobrenatural ou fantástico nesse processo, mas há faculdade de perceber o sentido transcendente do pertencimento. A integração do universo foi configurada no contexto local. A dilatação desse(s) lugar(es) às dimensões e às outras unidades de sentido, por exemplo, os seres ancestrais, as forças cósmicas, os astros, as forças incarnadas nos animais, plantas e minerais, designa a inserção do outro e em segundo plano, do ser quanto existente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADANDE, Alexandre Sènou. Paul Hazoumé: Écrivain et chercheur. **Présence Africaine**, n. 114, 1980. p. 197-203. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i24347731>. Acesso em: 31 ago. 2020.

ALONSO, Josefina Bueno. Francophonie plurielle : l'expression d'une nouvelle identité culturelle. **El texto como encrucijada: Estudios franceses y francófonos**. Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante (Org.), vol. 1, 2004, p. 685-696. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011658.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2019.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução Denise Bottman. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1942. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1>. Acesso em: 22 maio 2020.

AQUINO, Ana Cleide Guimbal de. **A prosa literária de Bruno de Menezes em perspectiva dialógica**. 2014. Tese (Doutorado em Linguística e língua portuguesa) - Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/linguistica_lingua_portuguesa/3180.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.

_____. **O discurso literário de Bruno de Menezes: a constituição da cena de enunciação em Maria Dagmar**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

ASSIS, Rosa. **Batuque de Bruno de Menezes: um glossário**. Belém: Fundação Curro velho, 2006.

AYERBE, Luis Fernando. A crise do capitalismo e o declínio da hegemonia dos Estados Unidos nos anos 70. *In: Estados Unidos e América latina: a construção da hegemonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BARBERY, Muriel et al. **Pour une littérature monde**. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html. Acesso em: 04 ago. 2020.

BARBIER, René. Sobre o imaginário. Tradução Márcia Lippincott Ferreira da Costa; Vera de Paula. **Em Aberto**, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994. Disponível em: <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/1940/1909>. Acesso em: 09 mar. 2019.

BARKER, A.J. **A conquista da Etiópia: sonho de um império**. Rio de Janeiro: Renes, 1979.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: Fundamentos de uma disciplina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.

BASTIDE, Roger. Variations sur la Négritude. **Présence Africaine**, 1961/1, n. 36, p. 7-17. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1961-1-page-7.htm>. Acesso em 25 set. 2019.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

_____. **A modernidade e os modernos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000.

BENOIST, Joseph Roger de. **Léopold Sédar Senghor**. Paris : Beauchesne, 1998.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3 ed. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2011.

_____. **Américanité et mobilité transculturelles**. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru/ SP: EDUSC, 2003.

BESSON, Maurice. **Histoires de colonies françaises**. Paris : Bouvin, 1931. Disponível em: <http://www.manioc.org/patrimon/PAP11046>. Acesso em: 27 mar.2020.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Eliana Lourenço de Lima Reis. Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte : UFMG, 1998.

BIONDI, Jean-Pierre. **Senghor : ou la tentation de l'universel**. Paris : Éditions Denoël, 1993.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOAHEN, Albert Adu. Os movimentos Menalamba em Imerina. *In: História geral da África VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 264-267.

BOGÉA, J. Arthur. **ABC de Bruno de Menezes: o operário do verso**. Belém: Editora Universitária da UFPA, 1992.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 8ª ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

BOURREL, Jean-René. Lexique de L.S. Senghor : Chants d'ombre, Hosties noires, Ethiopiques, Nocturnes. **L'Information Grammaticale**, n. 33, 1987, p. 27-34. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1987_num_33_1_3305. Acesso em: 04 abr. 2020.

BRISSET, Annie. L'identité culturelle de la traduction. **Palimpsestes : Revue de traduction**, 1998, n. 11, p. 31-51. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1526>. Acesso em: 01 jun. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

BRUNEL, Pierre. Grâce(s) Noire(s) : Au sujet de Baudelaire et Senghor. **Littérature classique**, 2006/2, n. 60, p. 61-72. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-61.htm>. Acesso em: 08 abr. 2020.

_____. **Poésie Complète** : édition critique. Paris : CNRS, 2007.

BULL, Benjamin Pinto. Negritude e lusofonia. **Revista de humanidades e tecnologias: Línguas e culturas**, [s.l], 2002, p. 278-282. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/2515>. Acesso em: 24 mar. 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1989. Disponível em: https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In: Vários escritos*. 4 ed. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 169-191.

CARRERE, Charles. DIA, Hamidou. Senghor : un poète politique. **Présence Africaine**, 1996/2, n. 154, p. 61-71. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1996-2-page-61.htm>. Acesso em: 13 mar. 2019.

CASANOVA, Martin et al. Book Reviews. **Présence Africaine**, 1960/3, n. 31, p. 139-147. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1960-3-page-139.htm>. Acesso em: 10 dez. 2018.

CASSIRER, Ernest. A Linguagem e o Mito: sua posição na cultura humana. *In: linguagem e mito*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHEMIN, Roger. **L'imaginaire dans le roman africain d'expression française**. Paris : l'Harmattan, 1986.

CHINGOTA, Félix. Números. *In: ADEYEMO, T. et al (org.), Comentário bíblico africano*. 1ª ed. São Paulo: Mundo Cristão, 2016. Disponível em: www.mundocristao.com.br. Acesso em: 18 fev. 2021.

CHIRILA, I. D. Francophonie, Allophonie et Cosmopolitisme : prolégomènes pour une nouvelle littérature contemporaine. **Intercâmbio**: Revue d'Études françaises, Universidade do Porto. 2 ed. v. 04, 2011. p.72-92. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4131/3871>. Acesso em: 19 jan. 2019.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará**: o Grupo dos Novos, 1946-1952. Tese (Doutorado em Teoria e História literária). Campinas, SP: [s.n.], 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269995>. Acesso em 13 jan. 2020.

COMBE, Dominique. **Les littératures francophones** : Questions, débats, polémiques. Paris: Presses Universitaires de France, 2010a. Disponível em: <http://mukanda.univ-lorraine.fr/biblio/litteratures-francophones-questions-debats-polemiques>. Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. **Poétiques francophones**. Paris : Hachette, 1995.

_____. Quelques questions contemporaines de la francophonie littéraire. 2010b. *In* : VURM, Petr. **Anthologie de la littérature francophone**. Brno: Masarykova Universita, 2014. Disponível em: https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/131012/mono_graphy.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 a 1940**. 2010. Tese (Doutorado em História). Disponível em: <https://leto.pucsp.br/handle/handle/13212>. Acesso em: 25 jun. 2020.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. ARAÚJO, Marcio de Melo. COSTA E SILVA, Natali Fabiana da. (Orgs.). **Narrativa do eu, narrativas do mundo: narrativas do narrar**. Macapá/AP: UNIFAP; Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

DAMAS, Léon-Gontran. **Black-Label et autres poèmes**. Paris : Gallimard, 1956.

DAMATO, Diva Barbaro. **Édouard Glissant: poética e política**. São Paulo: AnnaBlume, 1996.

DELAS, Daniel. Rythme, culture et poésie dans Éthiopiennes de L.S. Senghor. Paris: CNRS Editions, 1998.

DENIS, Benoît. **Littérature et engagement : de Pascal à Sartre**. Paris: Seuil, 2000.

_____. La consécration : Quelques notes introductives. **Contextes** : Revue de sociologie de la littérature [On-line], vol. 7, Jun. 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/4639>; DOI: 10.4000/contextes.4639. Acesso em: 19 jan. 2019.

DIAKHATÉ, Lamine. Le mythe dans la poésie populaire au Sénégal et sa présence dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor et de Birago Diop. **Présence Africaine**, 1961/4, n. 39, p. 59-78. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1961-4-page-59.htm>. Acesso em: 15 mar. 2019.

DIOP, Papa Samba. La figure maternelle dans la poésie de Léopold Sédar Senghor. *In* : BRUNEL, Pierre (Org.). **Senghor, Léopold Sédar** : Poésie complète ; édition critique. Paris : CNRS, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: elementos para uma conceituação. **Acervo** - Revista do Arquivo Nacional, v. 22, n. 2, p. 77-90, 2009. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/9/9>. Acesso em: 02 jan. 2020.

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

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Natalia Nunes. Martins Fontes: São Paulo, 2008.

EMINA, Antonella. Léopold Sédar Senghor : De la réécriture d'un paysage à la fondation de la nation. **Éthiopiens**, n. 69, 2002/2. Disponível em: http://ethiopiens.refer.sn/spip.php?page=imprimer_article&id_article=19. Acesso em: 09 abr. 2020.

_____. **Nuit d'Afrique ma nuit noire/ Notte d'Africa mia notte nera: Léopold Sédar Senghor**. Paris/França; Itália: l'Harmattan, 2004.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em :19 jan.2020.

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

FARES, Josse. NUNES, Paulo. **Transmares: vozes em diálogo**. Diálogos sobre literatura portuguesa, literatura africana de expressão portuguesa e outras interfaces. Belém (PA): UNAMA, 2007.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Negritude e criouliização em Bruno de Menezes. **Novos cadernos NAEA**, UFPA, 2010, v. 13, p.219-233. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3266/1/Artigo_NegritudeCrioulizacaoBruno.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

FERRARI, Maria Aparecida. Comunicação intercultural: perspectivas, dilemas e desafios. *In*: MOURA, C. P. de. FERRARI, M. A. (Org.) **Comunicação, interculturalidade e organizações: faces e dimensões da contemporaneidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-397-0684-6.pdf>. Acesso em: 19 mar.2020.

FERREIRA, Ligia F. Negritude, Negridade e Negrícia: história e sentido de três conceitos viajantes. **Literatura afro: portal da literatura brasileira**, 2018. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/153-ligia-f-ferreiranegritude-negridade-negrícia>. Acesso em: 17 mar. 2021.

FERREIRA, Paulo Jorge de Moraes. **Bruno de Menezes: os tambores continuam rufando!** 2016. Tese (Doutorado em Teoria da literatura). Edição do autor, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/15473/1/TESE%20Paulo%20Jorge%20de%20Moraes%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2020.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: O culto aos caboclos no Maranhão. **Jornal do CEUCAB-RS: O Triangulo Sagrado**, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997). Disponível em: <http://www.geocities.com/Augusta/1531/tambor.htm>. Acesso em: 27 ago. 2016.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. 2001. 315 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280985>. Acesso em: 18 jul. 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. Uma visão atual das literaturas de língua francesa. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 347-349, dez. 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517106X2010000200013&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 19 mar.2020.

FOINQUINOS, Jenifer Elaine dos Santos. **De modernistas a modernos**: estudo comparado entre Mário de Andrade e Bruno de Menezes (1923-1930). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-graduação em História social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08012015111429/publico/2014_Jenifer_ElaineDosSantosFoinquinos_VCorr.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.

FONDEVILLE, Geneviève. Senghor - Pierre Emmanuel : Une poésie de l'angoisse ? **Association Nouvelle Revue Théologique**, 2009/4, tomo 131, p. 790-808. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-theologique-2009-4-page-790.htm>. Acesso em 14 mar.2019.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUVIN, Lise. La notion de surconscience linguistique et ses prolongements. **Les études littéraires francophones** : état des lieux, Actes du colloque, mai, 2002. D'HULST, Lieven, MOURA, Jean-Marc (Org.). Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, 2003, p. 99-112.

_____. **Les langues du roman** : du plurilinguisme comme stratégie textuelle. Québec : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

GUATTARI, Félix. DELEUZE, Gilles. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GLISSANT, Édouard. Métissage, Créolisation, Latinité. **Académie de la latinité**. Rio de Janeiro: [s.l], 2001. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/AmeriquedNord1/Metissage.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2020.

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

GNALÉGA, René. **Senghor et la civilisation de l'universel**. Paris: L'Harmattan, 2013.

GONÇALVES, Léo. Poemas de Léopold Sédar Senghor. *In: Modo de usar & co. Revista de poesia e outras textualidades conscientes*. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2012/09/leopold-sedar-senghor-1906-2001.html>. Acesso em: 20 out. 2019.

GOUNONGBE, Ari. KESTELOOT, Lilyan. **Les grandes figures de la Négritude** : Paroles Privées. Paris: l'Harmattan, 2007.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRUTMAN, Rainier. Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones. *In* : **Les études littéraires francophones** : état des lieux. Lille : Presses Universitaires de Lille, 2003. p. 113-1226. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331047988_BILINGUISME_ET_DIGLOSSIE_COMMENT_PENSER_LA_DIFFERENCE_LINGUISTIQUE_DANS_LES_LITTERATURES_FRANCOPHONES. Acesso em: 21 mar. 2020.

GUINSBURG, J. COELHO NETTO, T. CARDOSO, R.C. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HAUSSER, Michel. Un poète dans la cité : L.S. Senghor. *In* : RÉGIS, Antoine (Org.). **Carrefour de cultures** : mélanges offerts à Jacqueline Leiner. 1993. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=jbhzs5LhBuEC&dq=S%C3%A9ra-Badr&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s. Acesso em: 29 mar. 2020.

HAVARD, Jean-François. Senghor ? Y'en a marre ! L'héritage senghorien au prisme des réécritures générationnelles de la nation sénégalaise. **Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.)**, Vingtième Siècle : Revue d'histoire, 2013, n. 118, p. 75-86. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2013-2-page-75.htm>. Acesso em: 03 abr. 2020.

HOUAISS. **Dicionário on-line de português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 2020.

KELLY, Michael G. Parole et utopie : Paradigmes de la transition postcoloniale chez ó Cadhain et Senghor. **Revue de littérature comparée**, 2013/4, n. 348, p. 441-457. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-4.page-441.htm>. Acesso em: 10 jan.2017.

KESTELOOT, Lilyan. **Césaire et Senghor** : Un pont sur l'Atlantique. Paris : l'Harmattan, 2006.

_____. **Comprendre les poèmes de L.S. Senghor**. Paris : l'Harmattan, 2008.

_____. **Histoire de la littérature négro-africaine**. Paris : Karthala, 2004.

KLUGE, Gottfried. **Raz-de-marée nazi**. Paris : France Europe Presse, 1979.

LEAL, Julie Christie Damasceno. **O negro na perspectiva filosófico-literária de Friedrich Nietzsche e Bruno de Menezes**: civilização, religião e corpo. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e comunicação, Programa de pós-graduação em Letras, Belém, 2012. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4659/1/Dissertacao_NegroLiteraturaPerspectiva.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.

LOCKE, Alain. **Le rôle du nègre dans la culture des Amériques**. Paris: L'Harmattan, 2009.

LOPES, Nei. MACEDO, José Rivair. **Dicionário de história da África: Séc. XII a XVI**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

MATESO, Locha. **La littérature africaine et sa critique**. Paris : Karthala, 1986. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=lrJaD1bwBCoC&pg=PA395&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false. Acesso em 12 fev. 2020.

MBOCK, Dibombari. **La philosophie égyptienne du Christ**. Paris : Angeli édition, 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O ritmo no discurso poético. *In: Poesia e imaginário*. Poá: EDIPUCRS, 2002. p.125-158.

MENEZES et al. Messages. **Présence africaine**, 1959/1, n. 24-25, p. 361- 418. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1959-1-page-361.htm>. Acesso em: 11 jun. 2020.

_____. **A margem do Cuia Pitinga**: estudo literário. Pará: Livraria clássica, 1937.

_____. **Bailado lunar e São Benedito da praia**. Belém: Diário do Pará, 2011. 128 p.

_____. **Batuque**. 4 ed. Belém: Ed. Veterinária, 1953.

_____. **Batuque**. 7 ed. Belém: SECTAM, 2005.

_____. **Batuque: Poemas**. 5 ed. Edição Especial. Belém: Falangola, 1966.

_____. **Batuque: poemas**. Belém: Conselho Estadual de cultura, 1984.

_____. **Batuque: poemas**. Belém: Oficinas do Pará ilustrado, 1940.

_____. **Boi bumbá**: auto popular. Belém: H. Barra, 1958.

_____. **Candunga**: cenas das migrações nordestinas na zona bragantina. Belém: [s.n], 1954. 148 p.

_____. **Lua sonâmbula**: poemas. Belém: Falangola, 1953.

_____. **Maria Dagmar**: novela. Rio de Janeiro: G. Costa, 1950. 63 p.

_____. **Obras completas de Bruno de Menezes**. v.2. col. Lendo o Pará. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, 1993.

_____. **Onze sonetos**. Belém: Falangola, 1960.

_____. **São Benedito da praia**: folclore do Ver-o-Peso. Belém: H. Barra, 1959. 80 p.

MERCIER, Roger. **La poésie des noires**. Paris: Institut Pédagogiques National, 1967.

MOURA, Jean-Marc. **Littératures francophones et théorie postcoloniale**. Paris: Quadriges Manuels, 2013.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MUDIMBE-BOYI, Elisabeth. Léopold Sédar Senghor : Un postmoderne avant la postmodernité. **Présence Africaine**, 1996/2, n. 154, p. 184-188. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1996-2-page-184.htm>. Acesso em: 09 maio 2019.

NGANDU, Nkashma Pius. **Négritude et poétique** : une lecture de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor. Paris : l'Harmattan, 1992.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. Autobiografia: Richard Wright e a criação como processo de busca identitária. *In: Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: UNESP, 2010. p. 13-27.

NOUSS, Alexis. **La modernité**. Paris : J. Grancher, 1991.

NUNES, Benedito. Bruno de Menezes inventor e mestre. **Asas da Palavra**, 2005, vol. 10, n.01. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1940/1084>. Acesso em: 08 maio 2020.

NUNES, Paulo Jorge Martins. COSTA, Vânia Maria Torres. Academia do Peixe Frito: diálogos e intersecções entre Literatura, jornalismo e Ciências Sociais na Amazônia do século XX. *In: 40º Encontro Anual da Anpocs*, 2016. Disponível em: <http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/40-encontro-anual-da-anpocs/st-10/st02-8/10533-academia-do-peixe-frito-dialogos-e-intersecoes-entre-literatura-jornalismo-e-ciencias-sociais-na-amazonia-do-seculo-xx?path=40-encontro-anual-da-anpocs/st-10/st02-8>. Acesso em: 23 jun. 2020.

_____. Négritude e protagonismo: um peixe-fritano modo de ser e estar no olho do furacão da província. **Asas da palavra**, 2018, vol. 15, n. 01. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1225>. Acesso em: 21 jun. 2020.

ORTIZ, Fernando. **Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba**. Tradução Livia Reis. Título original: Del fenómeno de la transculturación y de su importancia en Cuba. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/ortiz.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PACHECO, Terezinha de Jesus Dias. Bruno de Menezes e o modernismo no Pará. **Revista em tese**, Belo Horizonte. v.6, p.165-172, ago., 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/Mariana%20Alves/Downloads/BRUNO%20DE%20MENEZES%20E%20O%20MODERNISMO%20NO%20PAR%C3%81.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2020.

PAINTER, Carla Valle. Le sentiment d'appartenance : revue de la littérature. **Recherche et évaluation**, Canadá, 2013. Disponível em :

https://www.canada.ca/content/dam/ircc/migration/ircc/francais/pdf/recherche-stats/r48a_2012_appartenance-fra.pdf. Acesso em: 19 mar. 2020.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: problemática (in)definição. **Revista brasileira**, v. 75, p. 151-162, 2013. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2075%20-%20PROSA.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2020.

PEREIRA, Edwaldo Santos. **Batuque**: reverberação da memória na vivência de identidades Afro-Amazônicas. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/5245/1/Dissertacao_BatuqueReverberacaoMemoria.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.

PHILIPPE, Natalie. Écrivains migrants, littératures d’immigration, écritures diasporiques : Le cas de l’Afrique subsaharienne et ses enfants de la “post colonie”. **Hommes et migrations**. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires. 2012. Disponível em: <http://hommesmigrations.revues.org/1543>; DOI: 10.4000/hommesmigrations.1543. Acesso em: 21 mar. 2020.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Marcos Valério Lima. **Entre poéticas e batuques**: trajetórias de Bruno de Menezes. Belém, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação, linguagens e cultura) – Programa de Pós-graduação, Universidade da Amazônia, Belém, 2012. Disponível em: <http://www6.unama.br/ppgclc/attachments/article/56/Entre%20po%C3%A9ticas%20e%20batuques;%20trajet%C3%B3rias%20de%20Bruno%20de%20Menezes.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2020.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Maria Goretti. **O imaginário da serpente de A a Z**. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RIESZ, János. Negritude, francofonia e cultura africana: Léopold Sédar Senghor como paradigma. **Africana studia**, n.04, 2001, p. 149-162. Disponível em: http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS04_149.pdf. Acesso em: 06 abr. 2020.

ROCHA, Alonso. **Bruno de Menezes ou a sutileza da transição**. Belém: Editora universitária da UFPA, 1994.

ROLET, Serge. A propos de la traduction de cultures. **Revue des études slaves**, 2012, p. 883-894. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-

2557_2012_num_83_2_8236?q=A+propos+de+la+%22traduction+de+cultures%22+Serge+R
olet. Acesso em: 27 maio 2020.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nutrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Josiclei de Souza. **Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras e comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2082/1/Dissertacao_IdentidadeErotismoBatuque.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. São Paulo: Ática, 1996.

SCHEINOWITZ, Celina. La poésie de Senghor et l’Afrique. **Ethiopiennes**, n. 73, Littérature, philosophie et art, 2004/2. Disponível em: http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=112. Acesso em: 07 abr. 2020.

SENA, Caroline Regina Rodrigues. **Françafrique**: a permanência francesa na África diante dos processos colonizatórios. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/71680/000879301.pdf?sequence=1>. Acesso em: 28 mar. 2020.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Chants d’ombre**. Paris : Seuil, 1956.

_____. **Élégies majeures**. Paris : Seuil, 1978.

_____. **Éthiopiennes**. In : **Œuvre poétique**. Éditions du Seuil, 1990.

_____. **Hosties noires**. Paris : Seuil, 1948.

_____. **Lettres d’hivernage**. Paris : Seuil, 1973.

_____. **Nocturnes**. Trad. John Week, Clive Wake. Londres: Heinemann International Literature e Textbooks, 1970. Disponível em <https://www.abebooks.co.uk/Nocturnes-Senghor-Leopold-Sedar-John-Reed/17413470632/bd>. Acesso em: 18 fev. 2019.

_____. **Poemas de Senghor**. Lisboa: Ed. Arcádia, 1977.

_____. Pourquoi une idéologie négro-africaine? **Présence Africaine**, 1972/2, n. 82, p. 11- 38. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1972-2-page-11.htm>. Acesso em: 10 maio 2019.

_____. Suite du débat autour des conditions d’une poésie nationale chez les peuples noirs. **Présence Africaine**, n. 163-164, 2001/1, p. 62-65. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2001-1-page-62.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019.

SILVA, Elanir Gomes da. **O Africanismo em Batuque de Bruno de Menezes**. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica, 1984. Porto Alegre: Falangola, 1984.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Tempo Brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro, 1997.

TAMBADOU, Moustapha. Bibliographie de Léopold Sédar Senghor. **Éthiopiennes**, n. 40-41. Revue trimestrielle de culture négro-africaine. Nouvelle série, 1º trimestre 1985, vol. III, nº1-2. Disponível em: <http://ethiopiennes.refer.sn>. Acesso em: 18 fev. 2019.

TATI LOUTARD, Jean-Baptiste. Senghor et le Surréalisme. *Présence Africaine*, 1996/2, n. 154, p. 176- 183. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1996-2-page-176.htm>. Acesso em: 10 maio 2019.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAPLACE, Urbain. **São Cipriano**: rezas, orações e esconjuros extraídos de seu manuscrito original. São Paulo: Editora Luzeiro limitada, 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/212618880/Urbain-Laplace-Sao-Cipriano-O-Legitimo-Capa-Preta-Rezas-Oracoes-E-Esconjuros-Extraidos-De-Seu-Manuscrito-Original>. Acesso em: 10 dez. 2017.

VASCONCELOS, João. Estéticas e políticas do folclore. **Análise Social**, vol. XXXVI (158-159), 2001, 399-433. Disponível em: https://www.academia.edu/download/31660622/Vasconcelos_2001_Esteticas_e_Politicas_do_Folclore.pdf. Acesso em: 26 fev. 2020.

WANZELER, Rodrigo. PACHECO, Agenor. Bruno de Menezes, etnógrafo da Amazônia: zonas interculturais em boi bumbá - Auto Popular. **Revista FSA**, 13, p. 25-44, 2016. Disponível em: <http://www4.unifsa.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/974/730>. Acesso em: 19 de jan. 2020.

WANZELER, Rodrigo de Souza. **Candunga**: fissuras do presente resignificando uma certa Amazônia e um certo nordeste no romance de Bruno de Menezes. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e comunicação, Programa de pós-graduação em Letras, Belém, 2009. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/7001/1/Dissertacao_CandungaFissurasPresente.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.

XAVIER, Tilliette S. J. Senghor, poète du soleil noir. **S.E.R. Études**, 2002/7, Tomo 397, p. 5-10. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-2002-7-page-5.htm>. Acesso em: 15 mar. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2010.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALVES, M. J. S. Tradução cultural, intersemiótica e Négritude nos poemas de Bruno de Menezes e de Léopold Sédar Senghor: Modernismo afro-paraense em Batuque e Les Éthiopiennes. In: BAALBAKI, A. et al. (Org.). **Linguagem: teoria, análise e aplicações (8)**. Rio de Janeiro: UERJ / Programa de Pós-graduação em Letras, 2015.

_____. Bruno de Menezes e Léopold Sédar Senghor: Poética, Négritude e Religiosidade. **Asas da palavra**. 15. 16. 10.17648/1415-7950-v15n1-1028. 2018. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1028>. Acesso em: 19 jan. 2020.

BÂ, Hampatê. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.), **História geral da África 1: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=205171&co_midia=2. Acesso em: 04 ago. 2020. p. 167-212.

CÉSAIRE, Aimé. **Les armes miraculeuses**. Paris : Gallimard, 1970.

CLANCIER, Georges-Emmanuel. **Dans l'aventure du langage**. Paris : P.U.F., 1987.

DELAFOSSÉ, Maurice. **L'âme Nègre**. Paris : Payot, 1922.

_____. **Les noirs de l'Afrique**. Paris, Payot, 1922.

DIAS, Gonçalves. **I Juca Pirama**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1821&co_midia=2. Acesso em: 29 jun. 2020.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LARÊDO, Salomão. **Geração peixe frito ou Academia do peixe frito**. Belém: [s.n.], 2012.

LAVODRAMA, Philippe. Senghor et la réinvention du concept de francophonie. La contribution personnelle de Senghor, primus inter pares. **Les Temps Modernes**, 2007/4 (n° 645-646), p. 178-236. Disponível em: <file:///M:/senghor/artigos,%20revistas/senghor%20et%20la%20revindication%20de%20la%20francophonie.pdf>. Acesso em 05 jan. 2017.

LE BRIS, Michel. Pour une littérature-monde. In : ROUAUD, Jean (Orgs.). **Horizons - Le droit à la mémoire**, 2007, n. 57, p. 193-199. Créations palestiniennes. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2007_num_57_1_2576 2007. Acesso em 02 abr. 2019.

MATSALA, Yangota Emery Arnold. **La phénoménologie de la phantasia dans la poésie senghorienne**. 2015. Tese de doutorado. França: Université Paul Valéry- Montpellier 3, 2015. Disponível em: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01346715/file/2015_MATSALAYANGOTA_arch.pdf. Acesso em: 18 jan. 2019.

MOLINA, N.A. **Antigo livro de São Cipriano, o gigante e verdadeiro capa de aço**. Imbituba/SC: Livro postal editora, 2010. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=63_y7277XG4C&oi=fnd&pg=PA19&dq=%22livro+de+s%C3%A3o+cipriano%22&ots=YwGYFmZbTR&sig=BLjPcn_a8UBYk3mrIB7R7l4dzt8#v=onepage&q=%22%20s%C3%A3o%20cipriano%22&f. Acesso em: 06 jul. 2020.

PEREIRA, Carla Soares *et al.* Belém e a Academia do Peixe Frito: fisiognomias em Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 14, n. 3, p.1025-1043, set/dez, 2019. Disponível em: file:///C:/Users/Mariana%20Alves/Downloads/Belem_e_a_Academia_do_Peixe_Frito_fisiognomias_em_.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.

PÍNDARO. **As odes olímpicas de Píndaro**. Tradução de Glória Braga Onelley e Shirley Peçanha. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. **Odes de Píndaro**. Tradução de António de Castro Caeiro. Portugal: Quetzal Editores, 2010.

_____. **Odes Píticas**. Tradução de António de Castro Caeiro. Portugal: Prime books, 2006.

PINTO, Altair (Org.). **Dicionário de Umbanda**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Eco, s/d.

RODRIGUES, Raimundo Nina. Sobrevivências africanas as línguas e as Belas-Artes nos colonos pretos. *In: Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. p. 130-195. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/mmtct/pdf/rodrigues-9788579820106.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2020.

SENGHOR, L. S. Ce que l'homme noir apporte. *In: L'homme de couleur*. Paris : Cardinale Verdier et al., 1939, p. 291-313.

APÊNDICE A

Traduções das obras de Léopold Sédar Senghor encontradas durante esta pesquisa. O levantamento é correspondente ao 1º semestre de 2018 até 1º semestre de 2021.

| ANO DA PUBLICAÇÃO | TÍTULO | ANO DA TRADUÇÃO | TÍTULO TRADUZIDO | IDIOMA/LUGAR | TRADUTOR(A) (ES) |
|-------------------|--|---------------------|--|--|------------------|
| 1945 | <i>Chants d'Ombre</i> | 1947 | <i>Chants d'Ombre - Léopold Sédar Senghor</i> | Eslovaco Praga/ Tchecoslováquia ²¹⁵ | Zpevy Stinu |
| 1945 | <i>Chants d'Ombre</i> | 1963 | <i>Botschaft und Anruf samtliche gedichte</i> | Alemão Munique/ Alemanha | Janheinz Jahn |
| 1945 | <i>Chants d'Ombre</i> | 1980 | <i>Cantos de sombra</i> | Espanhol Madri/ Espanha | J.J. Arnedo |
| 1945 | <i>Chants d'Ombre</i> | 1976 | <i>Jertfe negre</i> | Romena Bucareste/ Romênia | Rodu Carneci |
| 1948 | <i>Hosties Noires</i> | 1963 ²¹⁶ | <i>Botschaft und Anruf samtliche gedichte</i> ²¹⁷ | Alemão Munique/ Alemanha | Janheinz Jahn |
| 1948 | <i>Hosties Noires</i> | 1976 | <i>Jertfe negre</i> | Romena Bucareste/ Romênia | Rodu Carneci |
| 1948 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des poèmes de L.S. Senghor</i> | 1969 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des poèmes de L.S. Senghor</i> | Russo Moscou/ Rússia | Varksmaker |
| 1948 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des Poèmes de L.S. Senghor</i> | 1969 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des Poèmes de L.S. Senghor</i> | Servo-croata Belgrado Sérvia | Slobodan Glumac |

²¹⁵ A Tchecoslováquia existiu na Europa central entre os anos de 1918 e 1992. Foi formada após a Primeira Guerra Mundial com territórios antes pertencentes ao Império Austro-Húngaro, derrotado no conflito. A Tchecoslováquia se dividiu em dois países em 1º de janeiro de 1993: a República Tcheca e a Eslováquia. A capital da Tchecoslováquia era Praga. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/Tchecoslov%C3%A1quia/481097>. Acesso em: 23 abr. 2021.

²¹⁶ No artigo “Biographie de Léopold Sédar Senghor” de Moustapha Tambaudou publicado na revista *Éthiopiennes* (1985) tem-se a data de 1966 como referência de publicação desta obra.

²¹⁷ No mesmo título constam as três obras: *Hosties Noires*, *Chants d'Ombre* e *Éthiopiennes*.

| | | | | | |
|------|---|---------------------|---|--|---|
| 1948 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des poèmes de L. S. Senghor</i> | 1967 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des poèmes de Léopold Sédar Senghor</i> | Sueco Estolcomo/ Suécia | Ingemar Leckius e Lasse Söderberg |
| 1948 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des poèmes de L.S. Senghor</i> | 1969 | <i>Léopold Sédar Senghor : Anthologie des poèmes de L.S. Senghor</i> | Sueco Estolcomo/ Suécia | Gun Bermanlet e Artur Lundkvist |
| 1956 | <i>Éthiopiennes</i> | 1963 | <i>Botschaft und Anruf samtliche gedichte</i> | Alemão Munique/ Alemanha | Janheinz Jahn |
| 1961 | <i>Nocturnes</i> | 1965 | <i>Nokturna / Léopold Sédar Senghor</i> | Eslovaco Praga/ Tchecoslováquia | Jiri Navratil |
| 1961 | <i>Nocturnes</i> | 1969 | <i>Jertfe negre</i> | Romênia Bucareste/ Romênia | Rodu Carneci |
| 1961 | <i>Nocturnes</i> | 1969 | <i>Nocturnes: Léopold Sédar Senghor</i> | Inglês Londres/ Inglaterra | John Reed e Clive Wake |
| 1961 | <i>Nocturnes</i> | 1971 ²¹⁸ | <i>Nocturnes: Léopold Sédar Senghor</i> | Inglês Nova Iorque/ Estados Unidos | John Reed e Clive Wake |
| 1964 | <i>Liberté I: Négritude et humanisme</i> | 1974 | <i>Libertà I: Negritudine e umanesimo</i> | Italiano Milão/ Itália | Amos Segala |
| 1964 | <i>Liberté, Négritude et Humanisme</i> | 1970 | <i>Libertad, negritud y humanismo</i> | Espanhol Madri/ Espanha | Julián Marcos |
| 1967 | <i>Les Fondements de l'africanité, Négritude e arabité</i> | 1972 | <i>Fundamentos de la africanidad</i> | Espanhol Algorta/ Biscaia Espanha | C. M. J. Bartel |

²¹⁸ Ao realizar pesquisas on-line, encontramos o site: <https://www.abebooks.co.uk/Nocturnes-Senghor-Leopold-Sedar-John-Reed/17413470632/bd>, que apresenta descrição similar àquela foi dada pelo pesquisador Pierre Brunel, contudo, a data que consta no site de publicação do livro é de 1970, feita pela editora Heinemann International Literature & Textbooks, ou seja, diverge da que foi apresentada na edição crítica de 2007. Anotamos, assim, as duas informações.

| | | | | | |
|----------------|---|------|---|--|-----------------------------------|
| 1973 | <i>Lettres d'hivernage</i> | 1977 | <i>Poesia d'amore</i> | Italiano Milão/ Itália | Marcella Glisenti |
| 1978 | <i>Élegies Majeures</i> | 1979 | <i>De Stora elegierna Och andra dikter</i> | Sueco Estolcomo/ Suécia | Malou Hojer e Arthur Lundkvist |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1953 | <i>Modern Alrikansk Dictning: Léopold Sédar Senghor</i> | Dinamarquês Copenhagen/ Dinamarca | Uffe Harder |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1958 | <i>Darkness and Light</i> | Inglês Londres/ Inglaterra | Peggy Rutherford |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pela tradutora | 1958 | <i>Poeti d'Africa nera.</i> | Italiano/ Roma Itália | Cristina Brambilla |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pela tradutora | 1961 | <i>Nuova poesia nera</i> | Italiano/ Parma Itália | Maria Grazia Leopizzi |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1961 | <i>Litteratura negra: la Poesio</i> | Italiano Roma/ Itália | Mário de Andrade |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor, retirados dos livros <i>Chants d'Ombre, Hosties noires, Chants pour Naëtt</i> e <i>Éthiopiennes</i> | 1961 | <i>Sédar Senghor</i> | Italiano Milão/ Itália | Carlo Castellaneta |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1964 | <i>Selected Poems / Léopold Sédar Senghor</i> | Inglês/ Nova Iorque Estados Unidos | John Reed e Clive Wake |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1965 | <i>Senghor: Prose and Poetry</i> | Inglês/ Oxford Inglaterra | John Reed e Clive Wake |

| | | | | | |
|----------------|--|------|---|--|--|
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1965 | <i>Poèmes choisis/ Léopold Sédar Senghor</i> | Hebreu/ Tel Aviv Israel | Aharon Amb e Atamar Even- Zohar |
| Datas variadas | Poemas dos livros <i>Chants d'ombre</i> e <i>Hosties noires</i> , escolhidos pelo tradutor | 1966 | <i>Shyggessance : Anthologie des poèmes de L. S. Senghor.</i> | Dinamarquês Copenhague/ Dinamarca | Hans Frede Rasmussen |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1966 | <i>Senghor Mukhtaratmin Atharihi</i> | Árabe/ Beirute Líbano. | Abdul Latif Charara |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1966 | <i>Poèmes choisis de Léopold Sédar Senghor</i> | Árabe/ Dacar Senegal. | Nemer Sabbah |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1968 | <i>An African Treasury / Léopold Sédar Senghor</i> | Inglês/ Nova Iorque Estados Unidos | Langston Hughes |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1968 | <i>Poèmes de Léopold Sédar Senghor</i> | Árabe/ Beirute Líbano. | Nemer Sabbah |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1969 | <i>Antologia Lirica</i> | Italiano Milão/ Itália | Carlo Castellaneta |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1969 | <i>Poemas, Léopold Sédar Senghor</i> | Português Rio de Janeiro/ Brasil | Gastão Jacinto Gomes |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1970 | <i>Poèmes : Léopold Sédar Senghor</i> | Italiano Parma/ Itália | Olga Karosso e Franco Poli |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1971 | <i>Poemi africani</i> | Italiano Milão/ Itália | Carlo Castellaneta e Franco de Poli. |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1975 | <i>Palma nad mojom partajam</i> | Servo-croata Belgrado/ Sérvia | Slobodan Glumac |

| | | | | | |
|----------------|--|------|---|--|---------------------------------|
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1975 | <i>Ljubavi poezija</i> | Servo-croata Belgrado/ Sérvia | Slobodan Lazic |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1975 | <i>Brateh Bsebeu Ctryga: (La couronne d'or de Struga) / Léopold Sédar Senghor</i> | Macedônio Escópio/ Macedônia do Norte ²¹⁹ | S. Aco, V. Urosevic, G. Staley |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1975 | <i>Recueil lyrique : poèmes de Léopold Sédar Senghor.</i> | Esloveno Liubliana/ Eslovênia | Ales Berger |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1976 | <i>Senghor Sanger</i> | Norueguês Stavanger/ Noruega | Kolbein Falkheid |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pela tradutora | 1977 | <i>Poemas: Léopold Senghor</i> | Português Lisboa/ Portugal | Luiza Neto Jorge |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1977 | <i>Selected poems of Léopold Sédar Senghor</i> | Inglês Cambridge/ Inglaterra | Francis Abiola Irele |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1977 | <i>Diez poemas</i> | Espanhol Caracas/ Venezuela | César Abraham Navarrete Vázquez |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pela tradutora | 1977 | <i>Poèmes</i> | Coreano Seul/ Coreia do Sul | Lee Whan Pydna Yang. |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1977 | <i>Léopold Sédar Senghor: poesio</i> | Italiano Macerata/ Itália | Giacomo Lazzaretti |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1980 | <i>Poemas de la negritud: Léopold Sédar Senghor</i> | Espanhol Buenos Aires/ Argentina | Nicolás Cócaro e Julio Alvarez |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1980 | <i>Cant de la negritudo: Léopold Sédar Senghor</i> | Provençal Toulon/ França | Hughes Jean de Dianoux |

²¹⁹ No território da antiga Iugoslávia, a cidade era conhecida como Skopje, Skopie ou Skópie.

| | | | | | |
|----------------|--|------|---|-----------------------------|---|
| Datas variadas | Poemas, escolhidos por Van Itterbeek | 1984 | <i>Léopold Sédar Senghor: De Zang van Het Gouden Struifmeel</i> | Holandês Lovânia/ Bélgica | Bert Decorte |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelo tradutor | 1986 | <i>Selected Poems / Léopold Sédar Senghor (texto bilíngue)</i> | Inglês Londres/ Inglaterra. | Craig Williamson |
| Datas variadas | Textos/ Poemas, escolhidos pelos tradutores | 1999 | <i>Senghor, Léopold Sédar: Obra poética</i> | Espanhol Madri/ Espanha | Javier del Prado Lourdes Carriedo |
| Datas variadas | Poemas, escolhidos pelos tradutores | 2006 | <i>Poemas escogidos</i> | Espanhol La Laguna/ Espanha | José Manuel Cruz Rodríguez, Patricia Pareja Ríos. |
| Datas variadas | <i>Anthologie des poèmes de Léopold Sédar Senghor</i> | 1955 | <i>Tam-tam Schwartz</i> | Alemão/ Edelberga Alemanha | Wolfgang Roth Verlag |
| 1956 | Poema: <i>Chaka</i> | 1974 | <i>Chaka: dramatisk dikt for flera roster</i> | Sueco Estolcomo/ Suécia | Ingemar et Midhaela Leckius |
| 1976 | Poema <i>Kunginet e Zeza</i> | 1976 | <i>Kunginet e Zeza</i> | Albanês Pristina/ Kosovo | Muhamed Kervashi |
| 2001 | <i>La rose de la paix et autres poèmes</i> | 2001 | <i>La rose de la paix et autres poèmes</i> | Inglês Paris/ França | Léopold Sédar Senghor/ John Aremy |
| 2004 | <i>Nuit d'Afrique ma nuit noire (Notte d'Africa mia notte nera)</i> ²²⁰ | 2004 | <i>Nuit d'Afrique ma nuit noire (Notte d'Africa mia notte nera)</i> | Francês Italiano Itália | Antonella Emina |

²²⁰ Edição bilingue francês/ italiano.