

Gustavo Scudeller\*

Universidade Federal de São Paulo

## O Grito do *griot* e o serviço da palavra: declamação e oratória na poesia de Abdias Nascimento<sup>1</sup>

**Resumo:** O propósito desse ensaio é discutir as relações entre poesia e prosa na poesia de Abdias Nascimento. O foco da análise são algumas gravações que o autor fez na época do preparo do seu livro *Axés do Sangue e da Esperança. (Orikis)*. Suas leituras em voz alta dão aos seus poemas uma inflexão prosaica que torna difícil sua classificação. Elas acentuam alguns aspectos discursivos e coloquiais já muito presentes em seus poemas. Nem poema em prosa nem prosa poética, estas leituras deixam seus poemas a meio caminho, criando um tipo de poesia oratória que participa tanto de valores da poesia quanto da prosa, quando declamada

**Palavras-chave:** voz, poesia e prosa, oralidade, declamação

**Abstract:** This article aims to discuss the relationship between poetry and prose in the works of Abdias Nascimento. The analysis focuses on some audio recordings made by the author months before the publication of *Axés do Sangue e da Esperança. (Orikis)*, his first book of poetry. Those readings stress some discursive and colloquial core aspects of his poems. Neither prose poems nor poetic prose, the recorded readings place the poems between one form and other, creating a sort of oratory poetry that, through declamation, takes part in both poetry and prose values.

**Keywords:** voice, poetry and prose, orality, declamation

Em 1983, quando publicou *Axés do Sangue e da Esperança. (Orikis)*, Abdias Nascimento (1983b) gravou a leitura de alguns dos seus poemas no estúdio do percussionista Djalma Corrêa, no Rio de Janeiro. Essas gravações foram recolhidas pelo acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, o Ipeafro, como parte de seu espólio e constituem um registro único da voz de Nascimento e do modo como ele interpretava seus poemas.

Se em geral eles já oscilam bastante entre o poético e o prosaico, por causa da variedade de matérias e dicções que mobilizam, a leitura em voz alta acrescenta uma dificuldade a mais. Ela dá a eles uma tonalidade enfática, algo grandiloquente para um ouvido habituado à leitura silenciosa ou a um tipo de declamação comedida, mais próxima da fala ou da leitura em voz alta.<sup>2</sup> A leitura de Nascimento é em tudo o contrário de uma leitura comedida. Retumbante, volumosa, parece se projetar do alto de uma tribuna, visando uma assembleia, um auditório ou a rua. Seu propósito é atingir o público afetivamente: provocá-lo, comovê-lo. No caso da literatura brasileira, foram marcantes algumas declamações públicas que Castro Alves fez de seus poemas no contexto da Abolição, com propósitos parecidos (Bosi 2017: 248-249). A leitura de Nascimento tem também algo daquele papel agregador e comunitário que a presença dos *griots* na cultura oral africana costuma evocar (Hampaté Bâ 2010: 193-200).

Mas que significado esse tipo de declamação teria na poesia de Abdias Nascimento? Que papel ela poderia ter no contexto daquele seu projeto mais amplo de valorização da cultura afro-brasileira, que norteou toda a sua atividade cultural e política, desde suas primeiras iniciativas com o Teatro Experimental do Negro? Como chegou a escrever mais ou menos na época da publicação dos poemas:

Todos aqueles criadores de arte afro-brasileira sabem mais pela prática do que pela reflexão ou pelo exame intelectual que a sua arte está integralmente fundida ao culto, e dissociá-la do contexto religioso, onde ela tem origem, seria o mesmo que tentar elaborá-la a partir do vazio e do nada. Ao evocar o culto, estou me referindo a todo o espectro ritualístico das culturas africanas no Brasil, e não a qualquer um restrito e singular ato ritual visto na intimidade do *pegi* (templo). Quem observa a presença tão viva e profunda da religião africana no país, rápida e facilmente verifica a importância da sua influência sobre a arte brasileira, de um modo geral. Sem embargo, o ponto que desejo ferir é aquele referente ao potencial imensurável que a persistência dos valores africanos em cultura e religião significa para o desenvolvimento do patrimônio espiritual e criativo do povo brasileiro. (Nascimento 2019: 109)

Não há dúvida de que a matéria mítico-religiosa constitui o lastro poético mais importante da obra de Nascimento. É ela que dá a várias passagens de seus poemas um efeito único, ao projetar as preocupações pessoais e políticas mais imediatas de sua obra numa dimensão cultural integradora e coletiva mais ampla, ao mesmo tempo brasileira, diaspórica e panafricana. Mas a que tipo de aspecto ritual da cultura afro-brasileira a declamação de Abdias Nascimento corresponderia especificamente? Haveria no acento dramático de suas leituras alguma crítica aos modelos da cultura letrada dominante semelhante àquela crítica veemente que marca a maior parte de sua prosa de intervenção política e cultural?<sup>3</sup> Como isso se relaciona com o caráter religioso de sua poesia?

## 1. Oratória e declamação: uma poética do grito

As afinidades da poesia com a oratória têm sido frequentemente apontadas como uma característica específica da literatura romântica e de cunho político-militante, rejeitada pelas tendências literárias das épocas posteriores, principalmente pelo modernismo e pelas vanguardas, frequentemente hostis à retórica. Teóricos como Benedetto Croce (1951: 18-27), Alfredo Bosi (Bosi 1992: 128-130) e Jonathan Culler (1999: 72-73) procuraram relativizar um pouco essas posições em proveito de uma visão mais abrangente da literatura e da sua história de relação com a oratória.<sup>4</sup> Um ponto de confluência significativo entre esses autores é mencionarem a literatura negra e abolicionista como um dos momentos-chaves dessa aproximação.<sup>5</sup>

Dos poemas de *Axé do Sangue e da Esperança. (Oríkis)* gravados por Abdias Nascimento, apenas “Padê de Exu Libertador” e “Agadá da Transformação” são acessíveis online e podem ser escutados nos sites mantidos pelo Ipeafro. Há hiperligações para outros poemas, como “Autobiografia” e “Evocação da Rosa”, mas ou o site não disponibiliza áudios ou o acesso está corrompido. Desses, pelo menos dois, “Olhando no espelho” e “Imagem noturna de Copacabana”, possuíam áudio até alguns anos atrás. “Padê de Exu Libertador” e “Agadá da transformação” são provavelmente dois dos poemas mais importantes do conjunto. Eles aparecem como exórdio e epílogo da fala que Abdias Nascimento apresentou na UFBA, na ocasião do recebimento do título de doutor *honoris causa* (cf. Nascimento 2000). Também no arranjo do livro, “Padê...” está no início; é o primeiro poema a ser lido, servindo de preâmbulo ou entrada para o volume. “Agadá...” aparece mais ao fim.<sup>6</sup>

Como Lélia Gonzalez (*idem*: 11) menciona, e o próprio texto deixa compreender em inúmeras passagens, “Padê...” é um poema propiciatório, de exaltação e louvor a Exu, orixá da comunicação, da proteção dos caminhos e das línguas; no candomblé e na umbanda, é o primeiro orixá a que se deve fazer oferendas e servir, ao se iniciarem os “trabalhos”; isto é, o serviço do culto; também é o orixá do dinamismo e da transformação, sendo considerado uma força cósmica primordial. No poema de Abdias Nascimento, é invocado sob diferentes formas: “Exu”, “Exu-Yangui”, “Exu-Pelindra” (*idem*: 31-33). Apesar da forma ritual e do tom eminentemente religioso, o poema é intercalado de investivas contra o racismo, a discriminação e os efeitos da escravidão no presente. Essas investivas formam a camada mais discursiva e prosaica do poema. São poucas. Algumas ocupam um ou dois versos; às vezes, um trecho mais longo de estrofe, mas são impactantes o suficiente para dar uma coloração política enérgica e urgente ao poema, em especial nos trechos de invocações ao orixá.

“Agadá da transformação” (*idem*: 109-114) também é um poema de fundo religioso, composto de muitas referências míticas e apelos aos orixás. Mas é mais exortativo e focado na figura do eu lírico. O poema exalta a transformação realizada na vida do poeta/autor pelos orixás e como essa conversão não fica confinada à esfera espiritual, mas tem repercussão direta na sua vida política e pessoal, como força que o move. Oxum, orixá

da beleza e do amor, é que rege a transformação do poeta, ao *finçar* em seu peito, “vazio de despeito”, o “ixé”, isto é, o trabalho ritual que vai *levedá-lo* dali em diante (*idem*: 109). Mas é sob a proteção de Ogum, “orixá do ferro, dos metais, da guerra”, e sua espada, o “agadá”, que o poeta vai se colocar em marcha, em sua caminhada.

Como canto marcial, “Agadá da Transformação” tem um teor político mais expressivo que o “Padê de Exu Libertador”. Tem também um conjunto maior de passagens que incorporam invectivas e reflexões sobre o legado da escravidão e sobre a luta negra no presente. Postos lado a lado, os dois poemas são muito parecidos entre si. Seguem mais ou menos a mesma fórmula, que consiste em cruzar a matéria mítico-religiosa com o discurso histórico e político. Nos dois casos, a matéria mítico-religiosa é o que garante aos poemas o seu teor poético mais característico, por conta das questões existenciais que evoca e, também, pelo modo como, do ponto de vista religioso, coloca o poeta em comunhão com a cultura e as concepções subjacentes às religiões de matriz africana. Por outro lado, a matéria histórica é que mantém os poemas mais próximos da prosa, trazendo-os para perto das questões políticas e sociais mais imediatas que tangem não só a população negra, de forma especial, mas a população brasileira como um todo. É onde prevalece essa matéria que sobressai, nos poemas, o que é mais familiar e comum.

Do ponto de vista textual e estilístico, o tom mais discursivo e prosaico dos dois poemas pode ser inferido dos diferentes recursos retóricos empregados na composição deles. Em “Padê de Exu Libertador”, o principal interlocutor do poeta é o orixá. É a ele que o poeta se dirige mais de uma vez, na forma das apóstrofes e apelações, que vão marcando ritmicamente a sucessão das estrofes. Quando as questões políticas se fazem urgentes para o poeta, por força de alguma lembrança ou associação, elas surgem de maneira um pouco mais indireta, na forma de comentários às suas súplicas ou de alguma reminiscência histórica. Essas apóstrofes e apelações não produzem por si mesmas um efeito prosaico, mas, combinadas a outras figuras e recursos, como o comentário e a exortação política, acentuam, pela repetição, o tom conversacional e discursivo do poema. Seguindo na comparação, “Agadá” é um poema mais reflexivo. Baseia-se principalmente nas memorações do poeta. É o poeta consigo mesmo, dialogando com sua própria história. O tom coloquial de prosa, de fala direta, aparece ainda nas passagens em que o poeta se dirige aos orixás. Mas se abre e amplia um pouco nos trechos mais exortativos, em que busca incluir o público e o leitor. Esse aspecto conversacional é muito importante para perceber a dicção e o estilo discursivo delineado na letra do texto desses poemas. Porém, seu sentido não se esgota aí. As modulações de volume, de tonalidade e duração de voz acrescentam outras nuances a essas passagens que convém observar.

“Padê de Exu Libertador” e “Agadá da transformação” são os dois poemas de declamação mais exaltada dentre as leituras de Abdias Nascimento (1983a e 1983b) a que tivemos acesso. Por ser um poema de louvor e celebração, “Padê...” varia mais entre grave e médio, no que concerne ao tom, e baixo e médio, quanto ao volume, com pequenas elevações nos trechos mais enfáticos. “Agadá...”, que é mais político, é, também, mais

exaltado: varia entre médio e alto, quanto ao volume, sendo mais longas as passagens de volume e tom mais elevados. Nos dois casos, o cunho oratório da declamação é um efeito da impostação da voz. Nascimento declama seus poemas alongando cuidadosamente as sílabas. Também varia o tom, a intensidade e o timbre da sua pronúncia, imprimindo às frases uma melodia particular: ora ataca as sílabas no começo da frase, com intensidade, atenuando o volume e o tom ao longo do verso; ora inicia grave e vai recortando a frase com ríspidas elevações; em alguns casos, termina o verso com volume e tom descendente; em outros, ascendente. Tudo isso faz com que o tempo, o desenho melódico e o ritmo da declamação se sobreponham ao ritmo do verso e da frase, conservando, porém, um papel importante para eles no conjunto da enunciação. O resultado é uma declamação de aparência lamuriosa e grandiloquente; algo como um prolongado lamento, entre a leitura em voz alta e o canto, mas sem se confundir com uma ou com outro.

Há um detalhe na leitura que Abdias Nascimento (1983<sup>a</sup>) faz de “Padê de Exu Libertador” que merece atenção, entretanto. Toda a declamação é feita com a voz impostada. Porém, essa impostação é abandonada em intervalos regulares, normalmente nos começos de estrofes, nas partes em que o eu lírico invoca o orixá. Nestes trechos, que não duram mais que um verso, Nascimento adota uma dicção mais suave e coloquial, como a de quem fala diretamente com alguém íntimo ou familiar: o ritmo e a melodia se abrandam; o timbre, o volume da voz e a intensidade, também; mas a pronúncia das sílabas segue arrastada. Há exemplos disso na segunda (*idem*, 0:33),<sup>7</sup> terceira (0:58), sexta (2:57) e oitava (4:37) estrofes. Essas ocorrências seguem sempre mais ou menos o mesmo esquema: apóstrofe sóbria e grave nos primeiros versos; depois, uma apóstrofe indireta, pronunciada de modo mais íntimo, ao fim do trecho. Ouvidas em conjunto, essas passagens reforçam, pela leitura, o tom de súplica do texto. O caso das atenuações da segunda e terceira estrofe são parecidos. Ambas envolvem oferendas: “*Tu me ofereces? / não recuso provar do seu mel*” (*idem*: 0:32), diz o poeta, ao receber do orixá a bebida antes servida à entidade, no começo da segunda estrofe; na terceira, repete, em trechos separados: “*Ó Exu-Yanguí*” (*idem*: 0:57), “*espero que estas oferendas / agradem teu coração e / alegrem teu paladar*” (*idem*: 1:21). Na sexta, predomina o sentimento de identificação e comunhão, tanto do poeta com o orixá como do orixá com o todo da criação: “*Teu punho sou / Exu-Pelintra*” (*idem*: 2:57); “*Olorum / Pai nosso e teu / Exu*” (*idem*: 3:25). Na oitava estrofe, finalmente, há um importante deslocamento de foco. O poeta transfere de si para a comunidade toda a responsabilidade e autoria do sacrifício, colocando-a como principal signatária do rito, logo, também, como sua principal beneficiária: “*Exu / tu que és o senhor dos caminhos...*” (*idem*: 4:37), “*Oferço-te [...] / o ebó das minhas palavras*”, “*não eu / porém os meus e teus / irmãos e irmãs*” (*idem*: 5:10).

Em todas essas interrupções, uma evidente comunicação se instala entre as diferentes esferas simbólicas representadas pelo alto e o baixo, o divino e o humano, o elevado e o terreno no poema. Exu, o orixá, recebe a oferenda, mas também a divide com o poeta. Como “*Exu-Yanguí*” (*idem*: 0:58), manifestação que encarna o princípio cósmico da criação

humana, a “lama” primordial (Nascimento 1983: 133), o orixá encerra todas as coisas; contudo, é invocado para receber as ofertas mais simples, ligadas às atividades e fins mais cotidianos: “aves” e “bichos de patas” (1983a: 1:04), “charutos / vindos da africana Bahia” (*idem*: 1:12), uma “flauta” (*idem*: 1:15). As preocupações do poeta, ao se dirigir ao orixá, focam-se do mesmo modo nos sentimentos mais humanos, ligados ao prazer e ao gozo: ele espera que as oferendas “agradem seu coração” e “alegrem seu paladar” (*idem*: 1:22). Na sexta estrofe, ressurgue o mesmo contraste. O avatar invocado é “Exu-Pelintra”, uma das manifestações mais prosaicas e populares do orixá, cultuada sob a forma do típico malandro carioca do começo dos anos 1920.<sup>8</sup> No poema, é lembrando como filho dileto de Olorum, o “Deus único da teogonia Yoruba. Origem e fim de toda a criação”. Situado entre o que há de mais corriqueiro e cotidiano, mais prosaico e familiar, e o que, na concepção religiosa afro-brasileira, há de mais elevado e essencial, Exu é, também, no poema, figura da comunicação entre essas diversas esferas e, de modo muito especial, desse limite ambíguo, entre o poético e o prosaico.

Dessas passagens, a mais interessante de observar é a que ocorre na terceira estrofe, onde o tom prosaico do texto se choca mais fortemente com o tom elevado da declamação. Do ponto de vista mítico-religioso, o trecho é dos mais importantes do poema, pois é onde as oferendas que envolvem sacrifício animal e prendas são estendidas ao orixá. Para alguém alheio ao culto, entretanto, elas podem parecer bastante modestas: “aves”, “bichos de patas”, “charutos”, uma “flauta” (*idem*: 32). Elas mudam inteiramente de figura, porém, se considerarmos sua relação com o simbolismo e a cultura de matriz africana: os “charutos” são charutos “vindos da africana Bahia”, isto é, remetem ao princípio da história da escravidão negra e colonização do Brasil; a “flauta” é de “Pixinguinha”, para que o próprio orixá possa se distrair, e, também, “chorar / chorinhos” aos seus “ancestrais”. São também instrumentos de conotação fálica, ligados à comunicação e à sociabilidade, muito associados ao orixá. Quanto à prosódia e à declamação (Nascimento 1983a: 1:04), todavia, o trecho não recorda nada do ritmo ligeiro e popular do “chorinho”. Na verdade, nem se altera. Permanece elevado, lento. O resultado é uma maior dissociação entre os ingredientes colocados em jogo na leitura em voz alta do poema: poesia e prosa, de um lado; texto e declamação, de outro. A figura é de um estranho quiasmo textual e sonoro, no qual os termos em jogo não chegam, entretanto, a formar combinações muito rígidas ou simétricas entre si: o que há de poético na poesia de Abdias Nascimento não está exclusivamente no texto dos seus poemas, assim como o que há de prosaico neles não é efeito apenas da declamação.

Essas dissonâncias atingem seu clímax no trecho em que, tematizando a própria voz, Abdias Nascimento eleva ao máximo o volume e tom da sua leitura. Isso acontece na terceira estrofe (*idem*: 1:43), quando o poeta implora ao orixá para que “plante” em sua boca o seu “axé verbal”, a energia capaz de restituir-lhe a língua dos ancestrais, o seu “falar antigo”. O curioso é que, do ponto de vista da declamação e do texto, o que predomina nos dois registros não é o “falar antigo” dos ancestrais, seus eventuais africanismos, mas

justamente o falar discursivo e de uso mais corrente. Salvo algumas palavras de origem iorubana como “axé”, “orum” e “aiyê”, o vocabulário e a linguagem empregados são os mais usais e cotidianos. Quanto à declamação, entretanto, é o tom elevado e grandiloquente que sobressai. Vejamos em detalhe.

No texto (Nascimento 1983: 32-33), o “axé” é figurado como semente; a garganta, como terra; a voz como “botão [...] / se abrindo em flor”. As imagens são todas muito simples e naturais. Mas a poesia, que o poeta associa à “flor do falar antigo” dos antepassados, essa não chega a despontar no trecho. Ela fica em germe, apenas sugerida. Em seu lugar, na declamação (Nascimento 1983a: 1:43), entram, de forma algo compensatória, a elevação da intensidade e do tom, os quais, nesse trecho, em particular, como que vão aproximando a leitura da exclamação e da altura do grito. Note-se: o ponto mais alto desse trecho, na declamação, é o mesmo em que, no texto, o poeta aponta a garganta como lugar de enraizamento e projeção da voz: “sobre Exu teu hálito / no fundo da minha garganta / lá onde brota o / botão da voz” (*idem*: 1:55). Lugar incerto, este “lá”: ao mesmo tempo corpóreo e material, pode remeter às cordas vocais do poeta ou às suas vísceras; ou, então, a algo mais intangível, já metafísico: seu “orí”. Trilhando um percurso que não é estranho a muitas culturas religiosas tradicionais, inclusive ocidentais, o poema confere à voz, assim, uma importância e um lugar bastante únicos: o de ser uma espécie de passagem entre o mundo espiritual e o sensível, o pensamento e o corpo, o “infinito sobrenatural do orum” e esse “nosso aiyê feito de / terra incerta e perigosa”, “o mundo dos vivos”. Como em outros trechos, mais uma vez, a matéria mítico-religiosa parece aliviar o poema e a declamação de Abdias Nascimento de seu prosaísmo irresistível. Por outro lado, é essa própria identificação do poema e da declamação com a prosa, com o que é trivial e corriqueiro, que parece prevalecer como o tipo de escolha poética mais recorrente e fecunda de Nascimento.

Ao pedir ao orixá que lhe restitua “a língua” e o seu “falar antigo”, Nascimento não reivindica apenas uma vinculação com a língua e a cultura ancestral africanas, ou mesmo com a longa tradição oratória da cultura negra, a que parece querer se afiliar, como vemos mais adiante. Quer, sobretudo, restituir seu direito de falar e de ser ouvido, em linguagem corrente e livre de coerções:

Invocando essas leis  
Imploro-te Exu  
[...]  
amadureça-me à tua  
desabusada linguagem  
*escandalizemos os puritanos*  
*desmascaremos os hipócritas*  
*filhos-da-puta...*

(Nascimento 1983a: 1:43, 2:40; aqui, grifos nossos)

O trecho, que surge no meio da quinta estrofe do “Padê”, é, paradoxalmente, um dos de maior abrandamento tanto da voz, na declamação, quanto do estilo, no texto; é também dos mais despojados e coloquiais do poema. Nele, o tom de conversa íntima coincide, no conteúdo, com a formulação de um desejo de reconquista do poder do poeta sobre a fala. A reconquista desse poder não deixa de ter um parentesco com o domínio que é próprio ao discurso de agitação política, e que, muitas vezes é capaz de se fazer ouvir mais pela ação e pelo modo como se projeta sobre o público do que pelo modo de dizer ou pelo conteúdo do que fala. “Escandalizar”, “desmascarar” são gestos próprios a um discurso de confronto, que pretende muito mais expor e demover os costumes do público do que ensinar ou comovê-lo.

Propondo uma poética do clamor e do grito, que vai do texto à declamação, e que reverte, da declamação para o texto, Abdias Nascimento pretende, assim reconquistar essa fala capaz de “exorcizar[...] a domesticação / do gesto” e de “outras / impostas a[o] povo negro”; e capaz, também, de promover a “catarse das / impurezas culturais” (*idem*: 2:47) que o impedem, e impendem os negros e afrodescendentes, de falar e agir segundo suas próprias vontades, necessidades e interesses. Esse poder de fala, que o poeta espera receber do orixá, e que reconhece ser atributo dele enquanto entidade ligada à comunicação, não implica apenas o domínio da “linguagem desabusada” que, nas palavras do poeta, caracteriza o orixá. Implica, também, assimilação e aprendizado de sua “ironia” (*idem*: 2:33), único remédio contra os impulsos da “indomável paixão” (*idem*: 2:36) que o assolam enquanto homem negro e poeta.

## 2. Dois dedos de prosa — sobre um canto marcial

Um elemento que reforça bastante o tom prosaico dos poemas de Abdias Nascimento é o emprego incidental de rimas pobres. Essas rimas acentuam o caráter rítmico da enunciação, aproximando tanto a leitura como a declamação da poesia popular.<sup>9</sup> Por outro lado, seu aspecto simples e previsível tende a colocar os poemas num plano comunicativo e familiar, mais condizente com a prosa. Em “Padê de Exu Libertador”, os casos não são muito numerosos, mas significativos: “enegrece”/“aquece”, na primeira estrofe; “predisposição”/“retribuição”, na terceira; “somos”/“negros”/“negras”, na sexta; “devoção”/“retribuição”, “fazer”/“lazer”, “escravidão”/ “discriminação”, na sétima. Em “Agadá da Transformação”, esse tipo de construção é regra. Aparece na segunda e terceira estrofes: “nadando”/“sorte”/“levando”/“levando”/“morte”; “clame”/“proclame”, “lombo”/“tombo”, “congo”/“quilombo”. Continua pela terceira. Depois, cessa um pouco. Volta, porém, na sétima estrofe, estruturando todo o trecho.

Esse recurso dá aos versos um ligeiro ritmo de *stacatto*, de marcha, acompanhado, e às vezes, até mesmo reforçado por pausas na declamação, ou pela leitura dos fins de verso em tom ascendente. No “Padê”, funciona como recurso de ênfase. Em “Agadá”, segue a linha do tom “marcial” do poema, entrelaçando-se com as passagens de conteúdo mais político e militante, recitadas com muita intensidade, como na oitava estrofe: “não

é tempo de reclamar / nem tempo de chorar” (1983b: 3:23), “tempo é de batalhar” (*idem*: 3:35); “ao invés de lamentar / ou implorar / invés de só gritar / lutar” (*idem*: 3:37), e assim até “pouco significa nossa vida / e nada importa a sepultura” (*idem*: 4:13), onde o timbre ríspido se altera e Nascimento parece empregar um tom desdenhoso, como fim de estrofe.

Chama a atenção a sétima estrofe, porém. Apesar do tom apelativo e fortemente clamoroso que domina as outras estrofes próximas a ela, o que se nota nesta é um movimento inverso, de introspecção do poeta, embrenhando-se nos “labirintos” de sua própria alma e da língua, ainda que, na declamação, Nascimento mantenha, antagonicamente, o tom grandiloquente. Do ponto de vista da construção, o trecho todo é particularmente interessante, pois é onde o poeta, perdendo de vista o propósito mais militante do poema, acaba se deixando levar pelos ritmos imaginados ou lembrados da dança e dos tambores; e são eles que passam a reger a construção sintática, espacial e imagética dos versos, mais que o ritmo de marcha ou de guerra:

Entre nuvens rubras  
 palpita no meu peito o ixé de Oxum  
 às batidas do rum  
 sigo os labirintos da minha alma  
 axé rum  
     ruminador do silêncio  
     sobre nós imposto  
 rum  
 rumpi  
 le  
     levando nas asas do ouvido  
 os raios do nosso sol  
 brilhante e jamais posto  
 le  
 rum  
 rumpi  
 (Nascimento 1983: 111; 1983b: 2:50)

O contraste entre a guerra e a docilidade, entre a praça e a interioridade, a “projeção amorosa” e a “antiga luta comum”, enfim, entre Oxum e Ogum, ganha corpo tanto no espaço da página do poema (*idem*: 113) como na sua declamação (Nascimento 1983b: 5:29), intensificando seus contrastes. Como o “Padê”, o “Agadá” também tem seus momentos de abrandamento da dicção oratória, de tom mais afável e coloquial. Neles, o poeta aparece mais uma vez dividido entre os dois orixás. E é quando os evoca que esse tom se destaca. Na oitava estrofe, isso acontece quando, desdenhando viver resignado,



Eis o poeta e o homem. Dividido entre o sobrenatural, que o redime e consola, e a chaga irreparável da história da colonização, ele não encontra repouso. Apesar do orixá, que o puxa para o alto, para o Orum, ao menos em vida sente que persiste ainda “o cravo cravado no lombo”, sempre a doer e a arrastá-lo para a sua sina: o *axé rebelado*, voltado contra si mesmo e contra o mundo branco. Nascimento repete, aqui, em termos poéticos e religiosos, o que Fanon escreve em termos psiquiátricos: a condição cindida, e difícil, do negro é não poder escapar a si mesmo; é ser, e ter de ser, quem ele é num mundo moldado pelo colonialismo, exclusivamente em proveito do branco (Cf. Nascimento 2019: 18, 239-254). O “agadá” (*idem*: 4:40), a espada da palavra, sobre o “fio” da qual ele trilha seu destino, é a promessa de transformação, de inversão da revolta em ação. Diferentemente de “Padê de Exu Libertador”, que já é bastante exaltado, “Agadá...” é um poema recitado quase todo aos berros. É a concretização daquilo que o “Padê” anuncia, em termos de declamação.

O leitor que venha a ter acesso às gravações de “Olhando no espelho” e “Imagem noturna de Copacabana” (que, no índice do livro, recebe o título de “Evocação noturna de Copacabana”), pode constatar como, ali, os tons suaves marcam de forma expressiva as declamações de Nascimento. Elas demonstram quanto que, para ele, essa alternância entre os registros enfáticos e os médios, mais próximos da fala, é importante. Mesmo se observamos apenas o texto dos dois poemas, notamos que o tom íntimo, de conversa familiar e informal, predomina neles. “Olhando no espelho”, por exemplo, abre com o mesmo tipo de apóstrofe que, como vimos, inicia o “Padê de Exu Libertador”. Mas aqui, no lugar do orixá, é à sua própria memória de infância que o poeta se dirige: “Ao espelho te vejo negrinho / te reconheço garoto negro / vivemos a mesma infância”.<sup>10</sup>

Em “Olhando no espelho” a mudança de acento, de moderadamente enfático para alto e ríspido, acompanha o desenvolvimento temático e narrativo do poema. Aparece no trecho que recorda o menino negro sendo despedido pelo chefe, debaixo de uma sa- raivada de reprimendas, depois que ele o encontra dormindo em serviço:

E aquele grito em nosso ouvido  
 “-Acorda preguiçoso”? era o patrão  
 outra vez cochilaste reclinado ao chão  
 Assustados teus olhos dançaram  
 desgovernados pelas lágrimas  
 saltaste inutilmente lépido  
 (Nascimento 1983: 72)

O trecho, como todo o poema, tem um acento fortemente sentimental, melodramático. Mesmo a declamação lembra algo de rádio ou telenovela. Abdias Nascimento conhecia bem o poder de difusão dos meios de comunicação de massa e seu forte apelo entre as camadas mais populares. Ao que parece, não renunciava a empregar os seus

tons em sua poesia. Esse era um ponto de reflexão importante tanto do teatro como da arte política da época. A estética do pobre e do oprimido atravessa vários de seus textos, tanto políticos como literários, mas, sempre, com o foco na questão racial, isto é, na recordação de que, no Brasil, a vasta maioria da população pobre e vulnerável é e continua sendo de negros. Em “Olhando no espelho” (*ibidem*), o olhar “melancólico” e distante do menino e a possibilidade de o eu lírico se identificar com a sua situação são a “senha” e a “contrassenha” que despertam o poeta para a consciência de quem ele é: o menino é e não é Abdias Nascimento; é também Rosa, Tarsila, Aguinaldo, uma infinidade de outras crianças e adultos com histórias de discriminação muito parecidas, e que os irmana numa mesma “confraria de humilhados”.

A violência do grito com que o patrão acorda o menino, com dedo em riste, é contrastada, no poema, com a promessa de mudança e revide. Aliás, áspera em seus termos: “Assim [...] tecendo os laços firmes / [...] / ao riso alegre do novo dia / *enforcaremos os usurpadores de nossa infância*” (*idem*: 72). Apesar desses trechos mais duros, o tom do poema, e mesmo dessas estrofes é, em geral, terno, afetuoso. Prevaecem as imagens da infância, como as brincadeiras nos cafezais, o olhar maravilhado com os papagaios empinados, a subida colorida dos balões. O propósito é convencer o público e o leitor de que alguma esperança ainda é possível: “Assim juntos e sem nome / devemos continuar nosso / trabalho”; “Para a infância negra / construiremos um mundo diferente”, “*Neste mundo não haverá / trombadinhas / pivetes / ou capitães de areia*” (*idem*: 72-73).

O mesmo tom coloquial e afetuoso comparece de forma mais destacada em “Imagem noturna de Copacabana”. O poema trata da dificuldade do poeta e da população negra de se sentirem integrados ao país: “Nascido no exílio me disseram um dia: / — Este é o teu país / Olhei em torno / e não me reconheci [...] / Deverei também cantar o Brasil?” (*idem*: 88) O recurso retórico empregado, no caso, é dos mais tradicionais, muito explorado pelo romantismo; consiste em figurar a “Pátria” como uma mulher negra: “Chegue perto bem perto amor / Chegue mais bem pertinho de mim”, “Me aconchegue bem amor assim” (*ibidem*). Alegórica e abstrata, entretanto, ela permanece fria e indiferente aos apelos do poeta, não se comunica. Essa imagem de mulher, no entanto, é contraposta, ainda no poema, com a imagem de uma outra mulher, mais concreta e real: a de uma “velha negra”, dormindo “em leito de farrapos”, sob a marquise do Banco Português. Mais uma vez, o poeta é tomado pelo sentimento de humilhação e revolta. É este sentimento, afinal, que o impele a militar, a escrever e a viver. E mais uma vez, encontra a resposta, ditada pelos sentimentos, num grito: “*Ogunhiê!*”.

Tanto “Imagem noturna de Copacabana” como “Olhando no Espelho”, como se nota, são poemas de forte coloração prosaica e oratória. Mais que em “Padê de Exu” e em “Agadá da transformação”, esse tom sobressai principalmente do conteúdo militante dos poemas e do caráter exclamativo de sua enunciação, por meio do qual o eu lírico reafirma seu compromisso de luta contra o racismo, às vezes de forma tão simples e direta que chega a ser desconcertante.<sup>11</sup> Esse pendor discursivo não afeta o interesse desses poemas,

quando lidos no conjunto do livro ou quando se leva em conta a proposta, que Abdias Nascimento assume, de enfrentamento da superestimação de princípios estéticos ou acadêmicos sobre o problema político e social mais urgente da luta contra o racismo e da afirmação da consciência negra, na literatura, na cultura e na arte brasileiras. Esse tom prosaico ganha ainda um significado estético bastante especial quando o cotejamos com algumas expressões mais conhecidas da literatura e da cultura negra brasileira e americana, com as quais parece manter alguma afinidade, e com alguns elementos de culto das religiões afro-brasileiras que, como apontamos no início dessa reflexão, Nascimento valorizava muito.

### 3. O serviço da palavra

Embora o caráter crítico da poesia de Abdias Nascimento possa ser rastreado em outras esferas de sua produção intelectual e artística mais conhecidas, como a dramaturgia e a atuação política, é à cultura erudita que se liga mais fortemente o tom oratório de sua poesia e de suas declamações. Neste campo, Nascimento tem antecedentes ilustres, como José do Patrocínio e Luiz Gama. Há, aliás, todo um programa poético no Prólogo das *Trovas Burlescas de Getulino* (1859) que parece combinar muito bem com o de Abdias Nascimento, especialmente quanto aos usos que ambos fazem da oratória.<sup>12</sup>

Seja como for, é de se notar como o sentido e o valor das declamações de Abdias Nascimento mudam quando se muda o lugar, a situação e o público em vista dos quais elas são lidas e interpretadas. Um caso paradigmático é o discurso que ele pronunciou na Serra da Barriga, Alagoas, em 1980,<sup>13</sup> provavelmente na mesma ocasião em que escreveu “Escalando a Serra da Barriga”, um dos poemas que integram os *Axés do Sangue e da Esperança. (Orikis)*. Comparado com as gravações do “Padê” e do “Agadá”, o discurso da Serra da Barriga é uma das suas declamações mais exaltadas. Nela, Nascimento parece querer reunir, à força do grito, os diferentes tempos da história de vida e de escravidão dos povos negros: o passado não redimido, o presente precário e de luta, a esperança no futuro. Mas o mais importante: ali, Abdias Nascimento não fala sozinho, no espaço quieto e privado do livro; fala para uma multidão, reunida em torno a um lugar sagrado e a um propósito comum, e a cada invocação dos orixás — Ogum, Xangô das Tempestades, Oxum, Iansã — é correspondido aqui e ali por alguma saudação em nagô, vinda do público. O sentido último que as palavras adquirem não depende do seu sentido corrente ou do modo como estão sendo ditas, mas do sentimento mútuo de pertencimento e comunidade, dos gestos, que suplementam o que as palavras querem dizer. Essa mesma espécie de chamado comunitário da poesia e da declamação de Nascimento pode ser observada e sentida na *Paisagem Sonora* de Renato Gama (2016), concebida para a mesma *Ocupação Abdias Nascimento*. Nela, as declamações que Nascimento faz de seus poemas se encontram e se entrelaçam com outras vozes, acompanhadas de música, numa combinação muito particular, em que a sua voz soa muito poética e atual, ao mesmo tempo em que, já por causa de sua morte e da experiência que carrega, começa a ganhar uma aura peculiar de ancestralidade.

Na publicação em livro, a datação dos poemas assinala como a escrita deles, para Abdias Nascimento, coincide com a celebração de momentos de grande importância na sua vida e na da comunidade afro-brasileira. “Padê de Exu Libertador” é de 2 de fevereiro de 1981, dia em que, na Bahia, se celebra a festa de Iemanjá. “Agadá da transformação” é de 14 de janeiro de 1982, dia da Lavagem das Escadarias do Senhor do Bonfim, em Salvador.<sup>14</sup> Destas indicações, vale a pena notar que a festa de Iemanjá (Mattos 2020) e a da Lavagem das Escadarias do Senhor do Bonfim (Couto *et alii* 2011: 5, 23-29) são duas festividades muito emblemáticas do sincretismo religioso no Brasil. Espaços urbanos de uso livre e comum, como a Praia do Rio Vermelho, na Bahia, e até mesmo religiosos, como o adro e a escadaria da Igreja do Bonfim, são apropriados com a finalidade de servir ao culto dos orixás e a uma grande variedade de devoções populares (Silva 1993: 27-29; 2008: 97-99). Para nós, o tom oratório da poesia e das declamações de Abdias Nascimento também podem ser lidos assim. O terno e o chapéu com que Zé Pelintra aparece vestido em muitas das representações dele na umbanda e na cultura popular continuam os mesmos das primeiras décadas do século XX. Isso porque o tempo destas culturas não é o das modas, o do consumo ou o do progresso. O essencial é o significado do uso que essas representações adquirem no interior das culturas de que vêm a fazer parte. No caso da poesia de Abdias Nascimento, o tom oratório de sua poesia e de sua declamação não soam menos prosaicos porque aparecem associados a elementos de culto; nem menos exagerados ou fora de época, para quem os considere fora de relação com o fundo religioso ou comunitário a que estão associados. Mas este fundo religioso e comunitário desloca o significado desses elementos do discurso para outra esfera. Levando em conta o percurso pessoal de Abdias Nascimento e a importância que a dicção oratória adquire em seus poemas, em contraste com as questões religiosas e políticas que os seus poemas colocam, é possível dizer que o tom exaltado de sua poesia e de sua declamação perduram em sua obra como uma espécie de marca, uma recordação permanente da sujeição cultural a que o pobre e o negro estão expostos numa cultura como a brasileira.<sup>15</sup>

Em seu livro sobre Exu, o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2015: 49-50) observa que, entre as representações do orixá no Brasil, uma das imagens que mais se popularizou foi a do Exu “com chifres, rabo e segurando um cetro em forma de lança em vez de cabaças ou [do] ogô”. O ogô (*idem*: 46-47) é o falo, por vezes enorme ou carregado como um porrete, com que Exu abre os caminhos e dá força e movimento às coisas do mundo. Ele pode vir representado como uma lança de três ou sete pontas. Numa foto de 1937 (*idem*: 50), publicada por Edison Carneiro, e considerada talvez uma das mais antigas representações deste tipo até então conhecidas, um revólver aparece pendurado neste tridente. Segundo Vagner Gonçalves da Silva (*ibidem*) “a presença desta arma de fogo pode indicar a função de guardião da ordem e dos espaços (uma espécie de policial), mas também de promotor da desordem”, e condensa bem as ambiguidades que são características deste orixá. As figuras de Exu com tridente, chifres e rabos podem ser atribuídas à maneira como a Igreja católica via a entidade e todas as práticas religiosas

ligadas a ela. Mas estas representações “também são encontradas na África Ocidental, ao menos desde a primeira metade do século XIX, estando associadas aos símbolos de poder e fecundidade” (*idem*: 51), completa Vagner, a partir de Geoffrey Parrinder. Nas pinturas e gravuras de Abdias Nascimento, essas representações geométricas de setas e lanças aparecem de forma abundante, como no quadro *A Flexa do Guerreiro Ramos* (1971), que ilustra a capa dos *Axés do sangue e da esperança*. (*Orikis*); ou no *Pegi de Exu*, que aparece no interior do livro, logo no verso da primeira página, abrindo o volume. *Peji* é o altar que se consagra a um orixá, no candomblé e em outras religiões afro-brasileiras com ele relacionadas. É o próprio espaço onde habita a entidade (Silva 2008: 104-105; 1993: 27).

Na poesia de Nascimento, a dicção oratória e enfática, com seus rompantes, parece cumprir uma função semelhante ao do *peji* (Silva 2008: 105-106) e a do “ponto riscado” (Silva 2015: 53), que é o traçado com giz com que o Exu se identifica, quando encarnado nas sessões de terreiro. O ponto é feito no chão com um giz e sobre ele são acesas velas. Mas sua função principal não é consignar informação. É a de demarcar um espaço ritual definido, um lugar de comunicação entre o mundo dos orixás e o mundo dos homens: “Sobre este emblema, os Exus podem, por exemplo, queimar pólvora ou papéis contendo os pedidos escritos das pessoas” (*ibidem*). Na umbanda, a “encruza”, riscada sobre o corpo dos consulentes, tem também a “função de protegê-los e facilitar a comunicação com as entidades que assistirão aos trabalhos” (Houaiss 2009; Silva 2008: 103-104). Na poesia de Nascimento, a dicção oratória e a declamação exaltada, parecem demarcar esse espaço limítrofe entre um dentro e um fora da situação comunicativa estabelecida pelo discurso: o valor que se atribui a ela decide, em algum grau, a medida de adesão ou compromisso do público tanto com os valores culturais da tradição afro-brasileira quanto com a luta antirracista. Leila Gonzáles é taxativa a este respeito:

O ‘Agadá da Transformação’, a meu ver, é como um testamento mito-poético que o guerreiro Abdias lega a seus irmãos. Mas *há que estar no campo alternativo da cultura negra* para que o axé/muntu nele contido possa ser absorvido, a fim de que se apreenda o seu segredo. Laroiê! (Nascimento 1983: 15; o grifo é nosso)

Abdias Nascimento afirmava com frequência e convicção o propósito eminentemente instrumental e comunicativo de sua arte (cf. Nascimento 2016: 0:18; Barbosa 2016: 42-43); acreditava que a sua principal função devia ser a de despertar a consciência para o problema do racismo, tanto entre negros como entre brancos e não-negros. Como a *pemba* — o giz com que se faz o ponto na umbanda ou no candomblé —, a dicção oratória pode ter uma função e uma significação ordinária nos usos que se faz dela cotidianamente, mas na poesia de Abdias Nascimento tem um valor comunicativo fortemente ligado à cultura afro-brasileira e ao culto dos orixás, em permanente contradição com a cultura dominante. Ela é a porta de acesso à sua poesia: ao mesmo tempo passagem e limite. Como Exu (Silva 2015: 84-89), coloca-se nesse entrelugar entre o público e o privado, o pessoal e o comum.

Segundo Vagner Gonçalves da Silva (2015: 56-58) ainda, na umbanda, Exu aparece como personagem central de um sistema religioso que, dando forma à ideologia do progresso que começou a prevalecer em meio à classe média a partir de fins do século XIX, procurava combinar trabalho e caridade visando melhoramento espiritual e humano. A “principal missão da umbanda”, desde então, passa a ser a de “trabalhar” para que os homens e espíritos desencarnados possam evoluir, preferencialmente por meio do transe mediúnic que ocorre nas giras” (*idem*: 58). Neste sistema, Exu aparece associado à camada mais baixa da hierarquia social, aquela que compreende “os espíritos condenados”, que “na terra tiveram uma vida desregrada” (*idem*: 56). São “os bêbados, viciados, bandidos, malandros, contraventores, prostitutas, criminosos etc. Aqueles que Fernando Giobellina e Elda Martinez definiram como a ‘marginália sagrada’” (*idem*: 57), e que oferecendo ajuda aos consulentes, buscam se redimir ou aperfeiçoar. Além disso, como serve de intermediário entre os homens e orixás, Exu costuma ser referido como “criado” ou “escravo dos orixás” (*idem*: 54-55).<sup>16</sup>

Na poesia de Nascimento, o uso que ele faz da oratória parece corresponder a um propósito de manter sua poesia próxima daquilo que permanece desprezado ou marginalizado pela cultura literária mais atualizada ou erudita. Além disso, o papel serviçal assumido por uma das entidades mais importantes das religiões afro-brasileiras parece dar outro sentido para a subordinação da linguagem poética e literária aos valores prosaicos que a dicção oratória ou os propósitos sociais e políticos parecem acrescentar a sua obra: colocada a serviço da transformação da realidade, com todas as dificuldades que ela acarreta, a palavra, engajada, não cumpre um papel menos importante do que se liberada à dinâmica própria da imaginação ou da linguagem, como nas propostas da poesia pura e do esteticismo. Colocada à serviço da conscientização e buscando transformar a realidade política e social mais imediata, é no mundo, na vida concreta e cotidiana que procura provar a sua eficácia e a sua força, também o seu valor artístico e literário.

Fazendo um exame rápido e mesmo bastante superficial da cultura negra mais recente e acessível, há vários exemplos com que se pode comparar a declamação exaltada de Abdias Nascimento. A linha mais próxima de continuidade com sua poesia parece estar no rap e na batalha de poesia dos *slams*, também nos saraus de periferia. Mas há diferenças muito significativas na linguagem e no modo de se produzir e fruir esse tipo de poesia. A poesia mais nova, que aparece nesses meios, já se desembarçou, ao menos em parte, da cultura letrada, embora se perceba pontos de ligação renovados aqui e ali, tendo ficado a veemência e o “papo reto” (a parrésia, na retórica antiga) como as principais qualidades oratórias valorizadas nesse segmento. Focando a poesia, há Langston Hughes e Nicolás Guillén, que fizeram muitas gravações de leitura de seus poemas; mas não há nada em suas declamações que se pareça, no conjunto, com o que é explorado por Nascimento. A meio caminho, ainda na vertente da cultura negra norte-americana, há Malcom X e, claro, Martim Luther King Jr., de quem os trechos mais exaltados do histórico “I have a Dream” ou a declamação de “Mother to son”, de L. Hughes,<sup>17</sup> parecem

ecoar em Nascimento. Seu modelo mais próximo, porém, parece ser o de Dom Hélder Câmara, Arcebispo de Olinda e Recife, cuja “Invocação à Mariama”, proferida na primeira celebração no Recife da *Missa dos Quilombos*, de Pedro Tierra, Pedro Casaldáliga e Milton Nascimento, de 1982, era ainda bastante recente, e causava algum furor no meio religioso e político da época. A associação que fazemos não é por acaso. Em uma passagem d’*O Quilombismo: Documentos de Uma Militância Pan-Africana*, Abdias Nascimento (2019: 133) menciona Dom Hélder e o cardeal Dom Jaime Câmara como apoiadores de primeira hora do concurso do Cristo Negro, realizado em 1955, pelo Teatro Experimental do Negro; destaca, inclusive, o entusiasmo de Dom Hélder com o trabalho de Otávio de Araújo, o *Cristo Favelado*. É em relação à sua prédica que muito do caráter homilético da poesia e da declamação de Abdias Nascimento podem ser melhor entendidos.

Estas observações dão uma ideia do compromisso político da poesia de Nascimento e de como a oratória, associada ao culto dos orixás, produz efeitos poéticos e prosaicos muito distintos na sua poesia, principalmente quando declamada. O valor e o sentido dessas combinações, para serem compreendidos, não dependem apenas de considerações de ordem estética ou literária. Sem pretensão de exauri-las, tentamos apresentar alguns caminhos que nos parecem viáveis de se fazer isso. Concebida nos limites entre a prosa e a poesia, a cultura religiosa afro-brasileira e militância política, a tradição escrita e a oralidade, a poesia de Abdias Nascimento guarda uma tal estranheza que torna difícil a sua classificação a partir de categorias teóricas estanques. Para entrar nela, é preciso ao menos levar em conta alguns elementos mais gerais de cultura e literatura negra e afro-brasileira, como os que procuramos abordar aqui. Já quanto a sua irreduzível estranheza, Lélia Gonzales parece ter dito o que haveria de mais importante a ser dito, quando, no fim de sua introdução, escreve que, em sua “denúncia” intransigente e “indignada”, a poesia e a obra de Abdias Nascimento permanecem estranhas, inteiramente heterogêneas à “ideologia dominante ocidental”, não porque não desejem ser assimiladas ou compreendidas, mas porque essa ideologia, “em sua fome de controle absoluto”, não permite ao negro senão “a afirmação” radical da sua “*diferença*”. Essa diferença, ainda de acordo com Lélia Gonzales, não passaria de um “disfarce” da “exigência totalitária” de “*homogeneidade* transparente” dessa mesma ideologia (Nascimento 1983: 14), segundo a qual — podemos inferir — cada coisa, cada gênero literário e cada grupo social tem, ou deve ter, seu lugar definido na hierarquia de valores que regem a vida no contexto brasileiro e internacional do último meio século. Nele, tudo pode ser transformado ou abalado, exceto as estruturas de reprodução do poder e de privilégios, sejam eles econômicos, sociais ou políticos.

## NOTA

\* Gustavo Scudeller possui graduação (2006) e mestrado (2009) em Letras pela Unesp e doutorado (2014) em Teoria e História Literária pela Unicamp. Realizou pesquisa de iniciação científica sobre as relações entre técnica e poesia na obra de Haroldo de Campos e, em seguida, mestrado sobre as relações entre ciência e poesia em *A máquina do Mundo Repensada*, do mesmo autor. Concluiu doutorado sobre o épico na poesia brasileira do século XX, focando as obras *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos, e *Invenção do Mar* (1997), de Gerardo Mello Mourão. Foi bolsista CNPq, durante Iniciação Científica, e FAPESP, durante mestrado e doutorado. Atualmente é professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, Guarulhos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em teoria literária e poesia brasileira, lecionando e escrevendo sobre temas que envolvem as relações entre ciência e poesia, épica e modernidade e poesia brasileira moderna e contemporânea. No momento, estuda relações entre épica, erudição e humanismo na poesia brasileira dos anos 1950 até a atualidade e, também, questões de sexualidade, cânone e literatura negras e de periferia relacionadas com estes temas.

<sup>1</sup> Gostaria de agradecer aos pareceristas e revisores da revista *eLyra* pelos comentários e observações sobre o texto, sem os quais não teria notado muitas passagens que pediam mais precisão e esclarecimentos.

<sup>2</sup> Ao longo dessa reflexão, trato as diferenças entre poesia e prosa e entre poético e prosaico como distinções de dois tipos, basicamente: 1. de caráter estilístico, ligadas à forma e à enunciação dos poemas, oral ou escrita; e 2. como distinções de valor, mais especificamente ligadas à recepção. Assim, o tom “grandiloquente” ou “declamatório” da poesia de Abdias Nascimento pode ser visto tanto como um efeito da composição (1) quanto da maneira como o público avalia (2) o uso e a combinação desses recursos na leitura dos poemas.

<sup>3</sup> Cf., particularmente, os ensaios recolhidos em *O Quilombismo. Documentos de uma militância pan-africanista* (Nascimento 2019) e o discurso de recebimento do título de doutor *honoris causa* pela UFBA (*ibid.* 2000), que abordamos mais adiante em nossa reflexão. São texto em que Nascimento mira de forma muito direta o meio acadêmico e a cultura letrada em suas críticas e que antecipam ou coincidem em muitos pontos com as críticas aprofundadas mais recentemente por outras perspectivas teóricas como as dos estudos pós-coloniais e decoloniais e das literatura negra e afro-brasileira.

<sup>4</sup> Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, diz Bosi (1992: 128-129): “A mensagem oratória tem por objeto constitutivo a persuasão. Quer mover os afetos para tocar um determinado alvo. Dirige-se *para...* No esquema de Roman Jakobson, centra-se na 2ª pessoa, no destinatário do processo comunicativo. Mas, se o poeta se exaurisse nessa operação, acabaria fazendo propaganda, ficando fora do foco da poesia. No entanto, é arriscado negar, por atribulada ou turba polêmica, valor à poesia de intuítos sociais e políticos, tachando-a azedamente de ‘demagógica’, sempre que não corresponder a certos módulos com que se queira medir, de uma vez por todas, a expressão literária. [...] É no convívio da mensagem com os vários códigos possíveis (prosaico, oratório, lírico...) que se modela o texto literário e se concretizam esteticamente os valores em cujo mundo estão imersos poeta e leitores”.

<sup>5</sup> Croce (1951: 43), por exemplo, reprova a incompreensão de Flaubert em relação à *Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe; considera desmedido o fato de, segundo dizem, exigir do livro que tivesse sido concebido muito mais sob um ponto de vista atemporal e “humano” do que do ponto de vista das questões “morais e religiosas” mais imediatas de seu tempo. Croce entende o livro como um “instrumento de guerra contra a escravidão norte-americana” e defende que é nisso que estaria seu valor principal. Na *Dialética da Colonização*, ao mencionar as declamações de o “O navio negreiro” e “Vozes d’África” feitas por Castro Alves, Bosi (2017: 248-249) insiste que “seria purismo” negar

a presença ativa da circunstância pública na avaliação da qualidade oratória de ambos os poemas. Como Croce, Culler (1999: 46) também toma *A Cabana do Pai Tomás* como objeto de reflexão, lembrando-a como exemplo de obra literária que “ao produzir um senso agudo de injustiça [...] torna possíveis as lutas progressistas” e “a produção da “mudança”. Nos três casos, como se vê, o foco do interesse dos críticos recai sobre as obras, mas visa, em última análise, o efeito que buscam e que, nos melhores casos, chegam a produzir sobre o seu público. No caso da poesia de Abdias Nascimento, como da literatura negra (Cuti 2010: 31-46, 54-55) e afro-brasileira (Duarte 2014: 20-29), esse público é, em primeiríssimo lugar, o negro, mas se estende a todo público comum preocupado com a questão racial no Brasil e fora dele.

<sup>6</sup> Lélia Gonzales nota a importância desses dois poemas em “Guerreiro e griot”, texto de introdução ao livro (cf. Nascimento 1983: 10, 15). O texto é um guia indispensável para o leitor leigo em religião e cultura afro-brasileira e localiza de forma muito precisa o significado mítico-ritual e político que a estética de Abdias Nascimento adquire quando interpretada a partir do valor social e comunitário atribuído à “palavra” nas religiões de matriz africana no Brasil. Para a autora (*idem*: 9-10), o que anima o discurso, neste meio, não é seu conteúdo informacional ou sua boa elaboração retórica ou estética, mas o “axé” ou “mutum”, a “energia vital” que permeia os seres, e que os membros da comunidade partilham. É esse vínculo social, sempre dinâmico e dependente das relações pessoais e das circunstâncias, que, em última análise, garantiria a força e a inteligibilidade desses enunciados e da obra de Nascimento no interior dessa tradição. Para melhor entendimento desse papel mágico-religioso da palavra nas culturas de tradição oral africana, ver Hampaté-Bâ (2010: 169-174).

<sup>7</sup> A partir daqui, como estou tratando de áudios, a princípio disponibilizados em meio digital, passo a referir o tempo de execução desses áudios (minutos e segundos), em vez das páginas. Faço o mesmo com os vídeos citados. As indicações, no entanto, são apenas para maior comodidade na localização das passagens nessas mídias.

<sup>8</sup> Ou, como consta do glossário do livro: “Exu-Pelintra: ou Zé Pelintra, originário dos terreiros do Rio de Janeiro, é o mais irreverente dos Exus. Veste-se de terno branco, chapéu branco (a cor de Oxalá)” (Nascimento 1983: 133).

<sup>9</sup> Cf., quanto a isso, alguns dos versos dos poemas citados em “O negro no desafio nordestino e na canção de ninar” e “Algumas vozes recentes”, de O quilombismo (Nascimento 219: 141-149).

<sup>10</sup> Uma observação: em “Padê” e “Agadá”, o poeta raramente dirige a palavra diretamente aos orixás — com exceção de Exu, no Padê. Com Oxum e Ogum, no “Agadá”, é muito reverente e resguardado. Aliás, é significativo que, na declamação do “Agadá”, silencie a saudação a Ogun (“Ogunhiê!”), que fecha o poema. Apesar do tom marcial de revolta que domina o poema, Nascimento parece, com isso, contemporizar mais uma vez entre o chamado à guerra, próprio de Ogum, e o apelo do afeto e das paixões, de Oxum, agora, porém, reequilibrando as tensões no plano da declamação.

<sup>11</sup> Como nessas passagens, ainda de “Imagem noturna de Copacabana”: [Que o] fervor do meu ódio e rancor mudos [ó sombra-pátria] / afague o frescor do teu beijo / Que a doçura do teu pejo / não detenha a ira do meu punho / nem dilua o vibrar da minha tensão / neste ato de revolta em compulsão / [...] / À visão do banco / e da minha raça atirada ao lixo / [...] / as ideias se fizeram armas / e o ódio não se consumiu em vão.” (Nascimento 1983: 89)

<sup>12</sup> “Sobre as asas sentado do Parnaso, / Pois que subir não pude ao alto cume / Qual pobre, de hum Mosteiro à Portaria, / De trovas fabriquei este volume. / Vasias de saber, e de prosápia, / [...] / Que formam no papel um ziguezague, / [...] / Mas filhas de hum bestunto que não rende / Torpe lisonja às almas fementidas” (Gama 1859: 6-7). É pura retórica de Gama dizer que a sua poesia é “vasia [sic] de saber e de prosápia”. Sabemos que não é. Nem a sua nem a de Nascimento.

<sup>13</sup> Há registro desse discurso. Parte dele pode ser vista na aba “Griot”, no site da Ocupação Abdias Nascimento, realizada pelo Itaú Cultural, em 2016 (cf. Nascimento 2016: 1:39). A Serra da Barriga, caso não seja de conhecimento do leitor, é onde o Quilombo dos Palmares se fixou e ao longo de quase um século permaneceu como principal foco de

confrontamento e resistência à escravidão (cf. Nascimento 2016a: 97-98).

<sup>14</sup> A maioria dos poemas foi escrita em Búfalo, onde Abdias permaneceu em exílio, desde a sua saída do Brasil com o agravamento da perseguição política pela ditadura militar, em 1969. Mas há também poemas escritos em outros lugares que Abdias visitou, viveu ou conheceu, como o Rio de Janeiro, o canal do Panamá, ou Bluefields, na Nicarágua. “Peregrinação à Gorea” foi escrito em visita à ilha do Senegal, onde funcionou um dos mais importantes mercados de escravos da costa africana; “Prece a Oxum” traz como indicação Oshogbo, Nigéria, cidade onde fica o bosque e o rio consagrados ao orixá, onde Abdias também esteve.

<sup>15</sup> A declamação enfática e a pompa nem sempre foram sinal de sabedoria ou talento poético, exceto, talvez, em alguns contextos palacianos de valorizações da poesia gongórica ou nas ocasiões solenes das academias, entre o séc. XVIII e o fim do XIX. Até meados do século XX, porém, pelo menos para parte da nossa elite letrada e para a vasta maioria da população menos instruída, verbosidade e ímpeto oratório puderam seguir sendo vistos como sinais senão de cultura pelo menos de boa posição social e política. Abdias Nascimento, que pela época da publicação do livro já era Deputado Federal pelo Rio de Janeiro, devia estar bem familiarizado com isso. No entanto, é curioso notar que em outras ocasiões, esse não era o tom habitual da sua fala, em geral muito serena e calma, até bem modesta (cf. Nascimento 2016b).

<sup>16</sup> Conta um mito ligado ao corpo literário e religioso do Ifá (Lydia Cabrera *apud* Lopes 2020: 145) que, no começo dos tempos, Eleguá, orixá que muitas vezes aparece confundido com Exu, vivia de comer os restos do lixo que ficavam dos banquetes dos orixás. Um dia, Olofim, o Altíssimo, ficou doente. “Eleguá, pobre, desprezado, mas muito inteligente e astucioso” correu para pegar umas folhas e ir ajudar Olofim; ao curá-lo, recebeu do orixá o privilégio de ser sempre o primeiro a receber as oferendas.

<sup>17</sup> A este respeito, ver W. Jason Miller (2013: 425-426).

## BIBLIOGRAFIA

- Bâ, A. Hampaté (2010), “A tradição viva”, in *História Geral da África, I: Metodologia e Pré-história da África*, 2ª ed., Brasília, Unesco, 167-212.
- Barbosa, Lindinalva (2016), “Abdias Nascimento, um poeta em movimento”, in *Ocupação Abdias Nascimento*, São Paulo, Itaú Cultural / Ipeafro / Ministério da Cultura, 42-51.
- Bosi, Alfredo (1992), *Dialética da Colonização*, 4ª ed., São Paulo, Companhia das Letras.
- (2017), *História Concisa da Literatura Brasileira*, 52ª ed., São Paulo, Cultrix.
- Couto, Edilece / Reis, Fernanda / Moura, Milton (2011), *Festa do Bonfim. A Maior Manifestação Religiosa Popular da Bahia, Brasília*, Iphan/Ministério da Cultura.
- Croce, Benedetto (1951), *La Poesia. Introduction a la Critique et a L'Histoire de La Poésie et de la Littérature*, Trad. D. Dreyfus, Paris, Presses Universitaires de France.
- Culler, Jonathan (1999), *Teoria literária. Uma introdução*, Trad. Sandra Vasconcelos, São Paulo, Beca Produções Culturais Ltda.

- Cuti (Luiz Silva) (2010), *Literatura negro-brasileira*, São Paulo, Selo Negro.
- Duarte, Eduardo de Assis (2014), *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVII ao XX*, Rio de Janeiro, Pallas, 2014.
- Gama, Luiz (1859), *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, São Paulo, Typographia Dous de Dezembro.
- Gama, Renato (2016), “Paisagem sonora – canção preta para Abdias Nascimento”, <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/paisagem-sonora/>> (última consulta 12/5/2022).
- Houaiss, Antônio (2009), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Objetiva.
- Lopes, Nei (2020), *Ifá Lucumi. O Resgate da Tradição*, Rio de Janeiro, Pallas.
- Mattos, Fundação Gregório de Mattos (2020), “Salv guarda – festa de Iemanjá do Rio Vermelho”, <<http://www.fgm.salvador.ba.gov.br/index.php/patrimonio/bens-imateriais/salvguarda-2?start=1>> (último acesso em 12/5/2022).
- Miller, W. Jason (2013), “‘Don’t Turn Back’: Langston Hughes, Barack Obama, and Martin Luther King, Jr”, *African American Review*, v. 46, n. 2-3, 425-438.
- Nascimento, Abdias (1983), *Axés do Sangue e da Esperança. (orikis)*, Rio de Janeiro, Achiamé/Rio Arte. Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/axes-do-sangue-e-da-esperanca/>> (último acesso em 5/5/2022).
- (1983a), “Padê de Exu Libertador”, <<http://www.abdias.com.br/poesia/poesia.htm>> (último acesso em 5/5/2022).
- (1983b), “O Agadá da transformação”, <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/audio/>> (último acesso em 5/5/2022).
- (2000), “Pronunciamento de Abdias Nascimento ao receber o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal da Bahia”, <<http://www.abdias.com.br/biografia/biografia.htm>> (último acesso em 5/5/2022).
- (2016), “Ancestralidade – ocupação Abdias Nascimento (2016)”, <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/o-griot/>> (último acesso em 13/5/2022).
- (2016a), “Coração calejado por uma longa luta”, in *Ocupação Abdias Nascimento*, São Paulo, Itaú Cultural / Ipeafro / Ministério da Cultura, 94-103.
- (2016b), “Ocupação Abdias Nascimento (2016) – teaser”, <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/>> (último acesso em 12/5/2022).
- (2019), *O Quilombismo. Documentos de uma Militância Pan-Africanista*, São Paulo, Perspectiva / Rio de Janeiro, Ipeafro.
- Silva, Vagner Gonçalves da (1993), “O candomblé em São Paulo e a sacralização do espaço urbano”, *Travessia – Revista do Migrante*, nº 15, 26-29.
- (2008), “Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira”, *Debates do NER*, nº 13, Porto Alegre, 97-113.
- (2015), *Exu: o guardião da casa do futuro*, Rio de Janeiro, Pallas.