

“Língua de Preto” e Dicção Negra: Do Dialeto Barroco à Veiculação Identitária¹

RESUMO: Partindo do fato de que a autoria e a dicção negras se vêm insurgindo no concerto da Literatura Portuguesa mais contemporânea – como contradicção às identidades hegemônicas e como manifestação literária identitariamente marcada –, o presente artigo pretende discutir e analisar o poemário *Açafate de Floremas* (1971), de António Cruz, tomando-o como possível ponto de emergência de uma discussividade literária afroportuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria Afroportuguesa; Poesia Portuguesa contemporânea; Identidades; Relações Étnico-raciais.

ABSTRACT: Based on the fact that black authorship and diction have been insinuating in the concert of the most contemporary Portuguese Literature – as a contradiction to hegemonic identities and as an identitarily marked literary manifestation –, the present article intends to discuss and analyze the poem collection *Açafate de Floremas* (1971), by António Cruz, taking it as a possible point of emergence of an Afro-Portuguese literary discourse.

KEYWORDS: Afroportuguese Author; Contemporary Portuguese Poetry; Identities; Ethnic-racial relations.

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas regras.

(Michel Foucault, 1979. P. 25-26)

I. Preâmbulo

Os processos de investigação científica, em particular aqueles vivenciados nas áreas de Ciências Sociais e Humanas, muitas vezes resultam no encontro de elementos inesperados que desviam o pesquisador do curso presumido pela atividade de pesquisa. O artigo que se segue, de certa maneira, nasce de um inesperado encontro, resultando do estágio de pesquisa realizado entre abril e setembro de 2018, em Lisboa. Tendo ido em busca de bibliografia que sustentasse a investigação que venho realizando desde 2017 – “Intersecções: As Literaturas de Língua Portuguesa, Comparativismo e Convergências” –, nomeadamente textos literários que contemplassem o que venho chamando de “textualidades *queer*,” acabei por me deparar com uma significativa produção literária de autoria assumidamente negra. Tal acontecimento contribui para singularizar a projetada investigação, uma vez que o intento inicial – encontrar manifestações literárias de viés intersemiótico e com marcada deriva entre os gêneros literários e discursivos – resultou num recorte específico que tem priorizado a configuração de um lugar de enunciação estética negra em Portugal, baseada na análise, em curso, das 20 obras encontradas. À semelhança dos trabalhos já realizados no Brasil, por Eduardo de Assis Duarte, Domício Proença Filho e Luíza Lobo – ou seja, a realização de uma cartografia descritiva da autoria negra no Brasil –, o desenho atual da investigação visa, objetivamente, determinar se as obras obtidas reúnem condições de produção discursiva e estética que as delimitem dentro do campo que tenho chamado de “Literatura Afroportuguesa.”

Em paralelo, a investigação em curso se assume em seu viés político, muito motivada pelos cada vez mais relevantes movimentos antirracismo e em defesa da cidadania plena das pessoas negras em Portugal. Evidentemente, me parece concreta a hipótese de que, ao lado de manifestações em favor de uma política identitária específica para os afrodescendentes portugueses, devam haver, também, fenômenos de caráter literário que, esteticamente, conformem os mais de 500 anos da presença negra em solo português. A detecção, a descrição e a publicação destes fenômenos literários é parte de uma tarefa emancipatória que visa localizar as pessoas negras, nascidas ou não em Portugal, dentro de um quadro cultural que corresponda à sua relevância histórica e política, bem como a sua contribuição para a existência, seja do falecido “império” seja na conformação político-identitária lusitana atual.

Nessa perspectiva, o reconhecimento das particularidades discursivas de obras como *Açafate de Floremas*, de António Cruz, *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira

de Almeida, e, antes delas, *O Preto do Charleston*, de Mário Domingues, significaria, necessariamente, reconhecer a existência de discursos descontínuos, mas presentes, no conserto aparentemente tão bem arranjado em que se arvora a identidade portuguesa “pós-colônias”: as pessoas negras são sempre o Outro-Estrangeiro, a contraface material da memória de uma África onde tudo interessava, menos o seu capital humano. Noutras palavras: é possível que possamos perceber a atual produção literária negra em Portugal como um “local de contestação estratégica” (Hall 2003, 341) capaz de mover, esteticamente, muitos dos sentidos naturalizados na cultura portuguesa, dentre os quais um sentido identitário unicista. E é justamente nesse ponto de fratura, de desnaturalização, em que o (supostamente) dominado incorpora as regras do dominador para derrisoriamente subvertê-las (Foucault 1979, 25) que se situa a escrita literária afroportuguesa e, em forma de discurso descontínuo, a poesia de António Cruz.

A respeito dessas (des)apropriações, Franz Fanon, ainda nos anos de 1950, já apontava para o fato de que “falar é existir de modo absoluto para o outro . . . , assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (Fanon 1983, 17). A distância que dele nos separa nos permite, entretanto, passar a entender que essa apropriação da fala e das formas expressivas do outro possa se constituir, também, como prática política estratégica que, sendo o único meio de o negro habitar alguns lugares, passa a ser com isso um procedimento que sempre instauraria a ruptura. Um desses casos seria a carta da escravizada Esperanza Garcia, que, ainda no século XVIII, numa distante província do Brasil, se dirige ao administrador português para reclamar daquele que dela se apossara e que lhe impedia de cuidar de seus filhos, ir ter com seu esposo e de frequentar as missas. No uso da linguagem, no uso rogativo de certo discurso, é que Esperanza rompe com sua condição subalternizada onde o silenciamento parecia, a muitos, naturalizado, dominando a língua e a linguagem do escravizador de forma a apropriar-se simbolicamente de algum poder, ainda que ínfimo, traduzível pela linguagem. A carta de Esperanza, nesse sentido, não só geraria um desequilíbrio nos jogos de dominação próprios do sistema escravocrata, como afirmaria sua integridade como indivíduo e sujeito, fazendo-a “ser” na linguagem, ainda que fosse, em seu cotidiano, peça substituível numa série.

Antecipando algumas possíveis conclusões deste trabalho, o caso da poesia de Cruz – cujo livro é publicado em 1971, num momento de acirramento das lutas por libertação em algumas das colônias e de acentuação das práticas repressivas por parte do governo português – se demarcaria tanto como a apropriação de

linguagem num espaço e em condições não previstas – Lisboa –, quanto apontaria para a insurgência de uma dicção negra “metropolitana” e, portanto, desidentificada com a emergência das literaturas nacionais africanas de língua portuguesa. Visto unicamente por este lado, o livro de Cruz – independentemente de sua qualidade estética – se constitui como um fenômeno que determina a existência de uma consciência cultural de matriz negra que se quer manifestar e que tem clareza de sua identidade. Contudo, no panorama cultural português de então, se constitui como “a” diferença em si mesma, inferindo, assim, uma base de “tradição alternativa” e conflitante (Williams 2000, 11) quando vista em relação ao sistema/canône literário português.

II. Língua de Preto e a Paródia Barroca

No artigo “Poemas em *Língua de Preto* dos séculos XVII e XVIII” (2003, 211-38), a poeta e ensaísta Ana Hatherly procura não só palmilhar a presença do negro na cultura portuguesa no período barroco, como se debruça sobre a caracterização e o uso da chamada “língua de preto” pela poesia burlesca e pelo teatro, pelo menos desde Gil Vicente. A despeito dos maneirismos de linguagem, característicos de certa escritura barroca, a que a poeta-crítica denomina poesia *joco-séria*, a “língua de preto” se constitui como um recurso expressivo que, nas mãos da inventividade hiperpotencial dos autores daquele período estético, se constituiu como uma marca obliterada pelo sentido mais moderno que fora atribuído ao Barroco. Falar em “língua de preto,” no barroco português em particular, demonstrava para a poeta e ensaísta a apropriação da fala oral das pessoas negras escravizadas, tendo sido utilizada como um recurso estético que atenderia a “muitas e curiosas facetas do gosto pelo extravagante, que dominou todo esse período da arte europeia” (211-12). Cabe destaque ao fato de que – segundo Hatherly, apoiando-se em estudos filológicos e literários anteriores ao seu ensaio – era notável a presença da fala negra nas letras portuguesas, nomeadamente desde o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em poema assinado por Anrique de Mota, texto provavelmente datado de 1455 (212).

Usada inicialmente com fins cômicos, a “língua de preto,” segundo a poeta, também servira como forma documental e representativa dos “negros nas sociedades em que foram obrigados a integrar-se” (213). Entretanto, Hatherly, ao assinalar uma “sintaxe e uma morfologia rudimentares . . . havendo ausência de concordâncias” (213), deixa de apontar o uso estereotipado desse falar, como também não problematiza o fato de que, na medida em que o negro é

reproduzido e representado e não necessariamente se produz em seu próprio dizer, o elemento então escravizado era tornado duplamente objeto do discurso alheio. Primeiro, porque escravizado e, na sequência, porque silenciado dentro de uma expressão linguística que, certamente, era a forma dialetal maioritária, mas não a única.

Não espero aqui, claro, que Hatherly se dispusesse ao estudo da expressividade negra no período barroco, posto que, de fato, se a houve, ainda não foi detetada ou devidamente descrita ou sistematizada pelo campo dos estudos de literatura e mesmo na cultura, como bem o aponta José Ramos Tinhorão em seu *Negros em Portugal: Uma Presença Silenciosa* (1988). Da assertiva da poeta-ensaísta acerca da “sintaxe rudimentar,” nascem questões, já agora relativas tanto à representação do negro, quanto de sua presença e expressão no concerto cultural português, incluindo-se nisto a língua. Evidentemente, não fizera parte do escopo da ensaísta, por exemplo, a abordagem de *Viola de Lereno*, de autoria de Domingos Caldas Barbosa (1944), publicado originalmente em 1798 – um dos primeiros textos de assinatura negra presentes nas literaturas de língua portuguesa –, poemário este muito mais identificado com as letras arcades.

A primeira questão estaria no fato de que, no jogo entre dicção e tematização, a língua tida por “correta” seria – para aqueles negros representados nos poemas que Hatherly analisa – uma impossibilidade sociocultural e, da mesma forma, se constituiria como uma “mimese falhada” (ao meu ver, reapropriada) da língua, tal qual a “língua de preto” de fato o foi.

O segundo argumento é de ordem cultural, visto que poucas das pessoas escravizadas tiveram acesso ao conhecimento formal da Língua Portuguesa escrita, o que impediria sua expressão literária e comprometeria, conseqüentemente, sua posição como “autoria” e/ou como agente da enunciação, estando tais atores sociais restritos, portanto, ao papel de personagem, de meros coadjuvantes ou de responsáveis pelo teor satírico do poemário barroco. Os poucos negros que o fizeram, como aponta Sílvio Romero (1888), em termos brasileiros, e José Ramos Tinhorão (1988), na cultura portuguesa mais especificamente, o fazem desde as regras do bom funcionamento das séries literárias em que se inserem, portanto, respeitando as normas vigentes da língua sua contemporânea ou incorporando ao seu dizer os “desvios” e variantes aceites pelo contexto cultural.

Isso posto, cabe sempre lembrar dos processos de infantilização do negro, justamente pela linguagem, aludidos por Fanon em “O Negro e a Linguagem”: visam sempre a minorização do outro – o negro –, subalternizado, pela produção

de hierarquias pautadas na linguagem vista desde sua função como instrumento da colonialidade (Fanon 1983, 25). Parece-me claro, não quero, aqui, atribuir sentidos ao rico trabalho de Hatherly, posto que, considerada a sua história de poeta, a ensaísta o configura e descreve como um recurso utilizado por um procedimento literário de que não compactua. Mas é importante frisar que o recurso à “língua de preto” revela consigo um posicionamento que, visto desde nosso ponto de vista localizado na contemporaneidade, reafirmaria como o outro-negro – menor, infantil, pelo não domínio pleno da linguagem – era social e culturalmente configurado: de sua expressão nasceria o riso jocoso e jamais uma expressão de um sujeito falante que, à sua maneira, se revelaria como um ser de seu tempo.

III. Do Uso (ou do Domínio) Emancipatório da Linguagem Poética

É de se notar, entretanto, que a “língua de preto” aduzida por Ana Hatherly em seu ensaio retorne à poesia portuguesa, posteriormente, no poemário *Açafate de Floremas*, assinado por António Cruz e publicado em Lisboa, em 1971. O conjunto de 35 poemas traz em si uma temática variada, com ênfase no uso do laudatório e panegírico, muitos dos quais dedicados a familiares e amigos. Soma-se a isso um viés lírico-amoroso, de teor corriqueiro e cotidiano, de viés Romântico, claramente conotados com experiências que parecem envolver a instância autoral, ao que se sucede, ainda um certo espírito de época, sobretudo no que se aplica ao excesso metalinguístico e aos confrontos do sujeito na e com a linguagem: a dificuldade de dizer, a busca das formas possíveis, a impotência do autor/enunciador diante da palavra poética e a suspeita acerca do valor estético dos poemas ou de sua pertença ao que se rotula como literário.

As achegas textuais e paratextuais feitas pelo próprio autor – e conotado enunciador – acerca do que escreve e publica servem como uma espécie de alerta aos seus leitores “‘SIMPLES-SIMPLES/ como eu,/ simples” (9): se, por um lado, carregam um tom desculposo relativo à qualidade dos poemas contidos na publicação, por outro estabelecem com seus leitores um pacto, trato este que considera que a leitura de *Açafate* deve ser procedida desde outros parâmetros estéticos, já agora estabelecidos por uma autoria insurgente, uma vez que se trata de um “pigmeu poeta” (15).

A par disso, discursivamente, seus leitores são referidos, nos textos que funcionam como introdução aos poemas, como “amigos.” Daí decorrem duas hipóteses: a primeira, a de que o livro se dedique a uma comunidade específica de

pessoas negras/afrodescendentes capazes de perceberem as intencionalidades do conteúdo, dado o uso da segunda pessoa do singular “tu,” pronome pessoal que pressupõe intimidade e depõe, supostamente, as hierarquias sociais e discursivas só possíveis entre os que comungam de fatores sociais, políticos, financeiros e raciais próximos. Se estabelecermos uma correspondência entre os usos linguísticos entre a ex-“metrópole” e as ex-“colônias,” levando em consideração os jogos de espelhamento propriamente pragmáticos, pode-se inferir disso que o uso do pronome pessoal “tu” em Cruz carrega consigo o mesmo valor semântico-cultural visto, por exemplo, no caso emblemático do conto “A Menina Vitória,” de Arnaldo Santos: a excessiva proximidade somente mantida entre os que supostamente ocupam o mesmo lugar na cadeia discursiva racial, revelada na sequência final do conto Santos – ao ler a sua redação para a Professora Vitória, Gigi é severamente repreendido pela mestra, porque “que tinha carapinha. Ela que era filha de uma negra” (45), e por utilizar o “tu” para se referir ao representante do governo colonial:

Como é que ele se atrevera a tratá-lo por tu! Como é que ele tivera o arrojo de o nomear por um simples artigo definido?

– Ouve lá... tu pensas que ele anda sujo e roto como tu, e come funge na tua sanzala? (Santos 1965, 44)

A segunda hipótese, advinda ainda da “intimidade com que te trato” (12), pressupõe a modificação da leitura essencialista da palavra poética por si mesma em favor de outra que se estabelece pelo pacto de afeto e identidade, reiterado nos três “poemas” sem título antepostos à dedicatória e que servem de introito aos outros dezassete que compõem o açafate do poeta. Se considerarmos aqui o contexto cultural e poético português daquele momento – fins dos anos de 1960 –, sobejado pelo experimentalismo, pela ênfase exacerbada no significante, por certo hermetismo e pela economia no uso da linguagem, a poesia de Cruz parecerá a muitos palavrório neo-romântico. Entretanto, quando vista desde sua condição de homem negro que conclama relações de identidade e afeto baseadas na experiência profunda de seu livro, essa poesia pode assumir um outro teor: justamente aquele relativo a demarcar, no quadro poético-discursivo, tanto sua condição identitária étnico-racial, quanto o valor retórico que esta condição assume em seus poemas.

Do título do livro já advém a sua linha criativa, bem como o aspeto despretenso da obra: *açafate* – do árabe, cesto sem tampa – associado a *floremas*, exercício

morfológico que une flor e poemas, ou seja, indicando como vetor aquilo que faz nascer frutos, que se reproduz, portanto. Enquanto signo denotativo/conotativo de beleza, o último elemento do par semântico que forma o título apontaria para o uso cultural da poesia, remetendo-se, assim, aos “jogos florais”: certame literário, normalmente envolvendo competição, no qual são apresentados temas de gosto popular, nomeadamente marcado pelo uso das redondilhas, medida poética tradicionalmente portuguesa. Nessa perspectiva, o livro se traduziria como um conjunto de escritos diversos, ligados por seu conteúdo poético e relacionados com uma poesia de caráter mais simples, cotidiana, cujo exercício não é, senão outro, sempre voltado ao metalinguístico e metapoético, já que a prática floral seria, antes de tudo, um exercício de mestria e de domínio da palavra. A escolha do substantivo *florema*, um neologismo, nesse caso, se constituiria como uma estratégia, depois justificada pelo autor nas partes pré-textuais e poéticas do volume que publica, como logo se verá.

Em pesquisa realizada em bases de dados das bibliotecas portuguesas, bem como em motores de busca, constam apenas dois resultados relativos a António Cruz (1925-?) e à sua produção: uma ocorrência na Biblioteca Municipal de Sintra, que registra o tombamento de *Açafate de Floremas*, com a particularidade de incluí-lo como “poesia portuguesa”; e outra, relativa a um manuscrito enviado a Natália Correia, por um nomeado António Oliveira Brito e Cruz, em 1993, onde se lê “Dedicado desde já à mais revolucionária das mulheres. Natália Correia.” Esta ocorrência faz parte do acervo do Arquivo Regional de Ponta Delgada, nos Açores, e que relaciona o remetente à extinta Companhia Nacional de Navegação, a mesma empresa pública a que o apenas assinado “António Cruz” declara ter sido funcionário, na orelha do livro. Sobre o autor de *Açafate de Floremas*, mais nenhuma informação, nem sequer notícia do depósito legal da obra na Biblioteca Nacional, o que me leva a supor que tenha apenas circulado entre pessoas íntimas, e de que posso inferir da máxima “todo homem deve fazer um filho, plantar uma árvore e escrever um livro” referida no prefácio de sua autoria.²

Daí que *Açafate de Floremas* se trate de um exercício literário único da parte de Cruz, já que do manuscrito referido no arquivo açoriano parece não configurar, de fato, o conteúdo daquilo que fora enviado à poeta. O que importa, acerca do livro publicado por António Cruz, é o seu papel enquanto fenômeno contemporâneo e autorreferido como sendo de autoria afrodescendente (“mulato”) e lisboeta, com certa consciência de seu tempo, e não se vinculando a nenhum

dos sistemas literários africanos de língua portuguesa que, à altura, 1971, estavam em formação. Nos manuais de peso em termos de estudos de literaturas dos PALOPs, como os de Pires Laranjeira, de Manuel Ferreira ou de Alfredo Margarido, não constam referências a Cruz ou ao seu livro, o que nos permite afirmar que tenha se tratado de um fenômeno estrito e circunscrito à experiência portuguesa do início dos anos setenta do século XX. Outro dado relevante sobre como fazer figurar autor e obra dentro de um sistema literário específico advém, ainda, do fato de que, em não havendo “pistas” seguras a respeito de sua ascendência – uma vez que “mulato” pode se referir a um indivíduo cujos familiares podem ter vivido em Portugal desde, pelo menos, a chegada da primeira pessoa negra àquela terra – e se dizendo lisboeta, optei por seguir, também, o critério de catalogação utilizado pela Biblioteca Municipal de Sintra, associado, pois, ao conteúdo relevante da obra.

A tal “língua de preto,” aludida por Hatherly, talvez se atualize como recurso estético-discursivo semelhante no poema “Lotação esgotada!!!,” de António Cruz. Obviamente, não se trata nem de um contexto de barroco tardio ou sequer do mesmo daquele uso cartografado pela poeta-ensaísta. Mas, sim, de uma proposição em que o enunciador agora vivencia certo hibridismo miscigenatório, que se traduz em recurso de linguagem, uma vez que no poema, como se verá, são utilizadas formas da língua culta e da língua oral, em medidas correlatas à expressão de seu conteúdo. O uso da primeira pessoa do discurso, maioritária nos poemas que compõem *Açafate de Floremas*, surge agora como uma espécie de “outramento,” já que, quando visto em contraste com os demais textos do livro, é o único em que o recurso à reprodução de uma modalidade de língua falada acontece. Aqui, não se trata de empregar apenas o recurso da oralidade, mas de seu uso enquanto forma estrita, o que parece buscar uma reprodução da realidade da língua. Se tomarmos o padrão linguístico mantido nos demais poemas da obra, observa-se que o conotado poeta “cede” lugar a um outro discursivo – algo distanciado dos demais enunciadores poemáticos – que oscila entre a linguagem padrão e uma fala coloquial distensa, mas consciente dos registros cultos da língua portuguesa:

Não tenho lugá na praia
está cheia di gente!

Não tenho lugá na cidade
há genti di mais

Não tenho lugá no cinema
está esgotada a lotação

não tenho lugá em ninhum lado
estou dislocado...

Na praia (quando é verão)
Na cidadi (em todas as estações)
No cinema (nas noites di estreia)

Ó coração
ó ilusões
qui ideia
tão infeliz
para dizer que no meu País
eu só terei lugá
quando soá
a hora di Morrê... di descansá
(Cruz 1971, 81)³

Hatherly, ao descrever o uso barroco da “língua de preto”, fará menção aos abrandamentos finais nas palavras terminadas em “r” (verbos, por exemplo), bem como para um uso particular dos encadeamentos sintáticos. A tentativa barroca de reproduzir a língua falada pelos escravizados resultaria numa notação particular de língua, mimetizada no poema e filtrada pelo ouvido do autor barroco – branco – que a reproduz no poema, ensejando a formulação (ou conformação), a seu modo, de um “dialecto crioulo-português . . . , uma língua literária parodística, uma espécie de *idiolecto barroco* cultivado como uma forma exótica para efeito de um divertimento amaneirado, tão caro ao gosto português, adoçado por *lunduns* e *modinhas* e talvez já inundado de *kitsch*” (Hatherly 2003, 212-14).

Começando pelo fim do excerto de Hatherly, o conjunto poético representado disposto em *Açafate de Floremas* carrega consigo certo tom *kitsch*, no sentido em que a maioria de seus poemas traz em si um estilo popularesco e cotidiano, conotado por algumas referências às questões caras da poesia moderna, apenas que pouco ou nada elaboradas. Entretanto, como já expus, o próprio autor se considera um poeta menor e, nessa perspectiva, o “defeito” verter-se-ia em qualidade, no sentido em que não almejaria figurar entre os “grandes” poetas, mas

apenas enunciar-se como homem negro/mestiço, dizendo poesia menor numa língua maior (Deleuze 1977). Noutra laçada, recorrendo a um maneirismo poético da matriz popular e cotidiana – um não-sublime ou outro, um sublime das miudezas? –, Cruz se inscreveria numa larga tradição poética sobre o comum e o corriqueiro e na qual se inscrevem Reinaldo Ferreira e António Osório de Castro – ambos, diga-se, cultores de uma poesia de viés popular e simples, legível por quaisquer pessoas e tão “ao gosto português.” De uma linguagem tida por “falhada,” entremeio entre a poesia pretensamente culta e oralidade e as realidades cotidianas, Cruz faz da falta uma festa para a subjetividade neo-romântica que instaura em seus poemas.

No caso mais contemporâneo da poesia de Cruz, o procedimento apontado por Hatherly se potencializaria, já que o uso de linguagem não se pretende paródico nem produtor de quaisquer divertimentos, mas pode ser visto desde a instauração de uma forma de abjeção, ou seja, um incômodo estabelecido no interior da linguagem (Kristeva 1980), elemento que a paródia pode trazer e a que muitas vezes recorre. “Lotação esgotada” operaria a abjeção – no sentido linguístico dessa noção, na medida em que recusa a assimilação linguística total da língua do outro, operando na duplicidade de se marcar no discurso/texto e na reclamação de um lugar possível para ser e estar, previsto apenas na morte – por parte de seu enunciador.

Se considerarmos o viés eminentemente linguageiro, vemos sentenças em que o uso formal escrito e o uso oral passam a conviver em certa harmonia, procurando demonstrar no procedimento de linguagem do sujeito que se enuncia uma tentativa de equalizar dois universos, já que, pela lógica da reprodução da língua oral, teríamos “genti” e “ladu,” em lugar de “gente” e “lado,” como vemos no poema. O confronto entre quem se enuncia e a sua ambiência se repetiria – a língua culta –, ainda, na oscilação entre usos próprios da norma culta escrita e a sua vertente oral, como, por exemplo em “Na cidadi (em todas as estações),” demonstrando aí o duplo desconforto da instância enunciativa, que parece nem estar à vontade nos espaços que a comportam e nem sequer na linguagem que lhe traduz como sujeito.

Visto isoladamente, o poema não passaria de mais um exemplo do clássico embate “eu vs. mundo,” tão caro ao romantismo, apenas que lançando mão de recursos estilísticos e estéticos que o vinculariam a uma tentativa de transcrição da linguagem oral. Entretanto, quando olhado em termos de usos de imagens que reportam a espaços sociais notadamente brancos, a suposta tensão

neo-romântica se potencializa, apontando para uma tentativa de explicitar situações nas quais aqueles que não dominam a norma culta não têm lugar. O enunciador “dislocado” não se referiria apenas a uma não pertença a estes espaços, mas à impossibilidade de acesso a locais onde, por ser pobre e, possivelmente, negro, não deveria estar. Ainda que o índice racial não compareça ao poema, pode-se dele inferir que o “poetazinho” (como se refere a si na aba/orelha de seu livro) demarca-se como, repito, de “raça mestiça”; portanto, nele subjaz, em alguma medida, uma identificação com as experiências negras de seu tempo, certamente, também elas “deslocadas” dos espaços de vivência social e cultural da maioria branca.

O terceto que medeia o pequeno poema traduz-se como uma entrada para os sentidos possíveis do poema: a tríade semântica praia/cidade/cinema não revelaria senão a questão racial, traduzível, por exemplo, em frases do tipo “porque um preto precisa ir à praia?,” donde redundaria a inexistência de um lugar para si, posto que, para o senso comum de teor racista, o tom de pele escuro dispensaria as pessoas negras do usufruto do lazer, uma vez que o imaginário social preponderante as circunscreveria ao universo do trabalho subalterno ou subalternizado. No verso seguinte, “Na cidade (em todas as estações),” a sequência enunciativa constrói-se desde o *apartheid* social e da consciência afirmativa do não pertencimento ao tecido humano que comporia a *urbis* Lisboa àquela altura. Inúmeros trabalhos das áreas de Sociologia Urbana, de Urbanismo e Antropologia têm vindo a demonstrar que a capital do então “império colonial português” tem sido objeto de fluxos migratórios árabes, judeus e posteriormente negros – em função da chegada de pessoas escravizadas –, pelo menos desde os séculos XVI e XVII. Em *ritornello*, o verso em discussão anteciparia a ideia expressa em “no meu País/eu só terei lugá/quando soá/a hora di morrê...,” na medida em que a “cidadã” (metonímia de país) lhe reservaria apenas um túmulo onde, obviamente, não poderia desfrutar nem de lazer, nem de pertencimento social e político ou sequer do acesso à cultura.

Por questões das mais variadas, tais populações foram se estabelecendo nos arredores da Baixa Lisboaeta (zonas da Mouraria/Alfama e Madragoa),⁴ àquela altura regiões desocupadas ou com topografia desfavorável, mas próxima a eixos de comércio e trabalho. Mais recentemente, desde meados dos anos de 1960 e sobretudo nos anos subsequentes ao 25 de abril, em razão das guerras (por libertação e, depois, civis) que ocorrem em alguns dos territórios/países africanos (Angola, Guiné e Moçambique), grandes levas de “imigrantes”⁵ aportaram

em Lisboa. Muitos dos quais, enfrentando dificuldades de ambientação, obtenção de emprego formal, documentação e mesmo de inserção no novo contexto, foram habitar as zonas menos privilegiadas e distantes das cidades, principalmente a Linha de Sintra, a Margem Sul do Tejo e a chamada “Zona J,” que compreendia as regiões orientais de Lisboa. Muitos desses imigrados, nomeadamente pessoas negras e afrodescendentes, por razões sociais e económicas as mais diversas, foram habitar as barracas, que se converteram em “bairros de lata” e, posteriormente, em zonas de habitação irregular, como é o caso dos Bairros Cova da Moura e Seis de Maio, no município da Amadora, cidade vizinha a Lisboa. O verso de Cruz materializa aquilo que boa parte da população negra e pobre passou a vivenciar: um não pertencimento ou a não participação na vida cotidiana da cidade de Lisboa, quer por medo de sofrer preconceitos quer por razões de não identificação com o todo maioritário que compõe a cidade e que demarcaria negros, árabes, sul-asiáticos, ciganos e demais pessoas com peles não-brancas como adendos à experiência da cidade.

O último verso do terceto, “No cinema (nas noites di estreia),” por sua vez, parece apontar para a reafirmação, no campo das expressões culturais e de lazer, do espaço que esse cidadão sem “lugá em nenhum lado” deve ocupar. As noites de estreia, destinadas a certa elite intelectual, se constituem como um campo em que sua indigência múltipla se caracteriza, já que, enquanto metonímia que cruza experiências sociais, culturais, estéticas e políticas, o cinema se conformaria como heterotopia, já que o indicativo temporal (“noites di estreia”) desenha, utopicamente, uma possibilidade de estar e de se constituir, ainda que numa outra noite, uma subjetividade aderente àquele espaço.

Como futuramente irá ocorrer com grande parte da produção afroportuguesa contemporânea, trata-se aqui de uma edição de autor, com sinais claros de um espírito *owner*, já que em todo o livro se percebe a presença e a interferência, bem como a nítida correspondência entre autoria e enunciação. Se levarmos em conta os elementos paratextuais e pré-textuais, como orelhas, prefácio e apresentação, a figura do Cruz – aquele que escreve – se impõe como uma presença constante, oferecendo linhas de leitura e intervenções autocomiserativas acerca de sua obra, inclusive, pelo recurso a textos de carácter introdutório aos poemas, como é o caso da “Carta do aprendiz de poeta”:

Daí a razão porque te aparece nas mãos ou na frente aos teus olhos o paradoxo de um livro vulgar escrito por um sonhador – que por o ser – confunde

poesia com espetáculo . . . Julgo, no entanto, que de todo não te enfastiarás com o “espetáculo,” apesar dos seus altos, médios e baixos momentos, apesar dos seus momentos baixos serem mais do que os médios e os altos, não passarem de rasos.

. . . Tu que não me conheces, lê o “MEU AÇAFATE DE FLOREMAS” perdoa a intimidade com que te trato e procura compreender as minhas intenções e o meu acordo: a tua simpatia em troca do meu livro. (Cruz 1971, 11-12)

Ora, o excesso “desculposo” da instância autoral não me parece inoportuno, considerado o fato de que Cruz aparenta não ter pertencido a nenhuma tertúlia nem ter-se vinculado a associações culturais ou coisa que o valha, como era prática comum em termos de poesia portuguesa ou mesmo da poesia produzida em Portugal, e que depois passará a compor as literaturas nacionais africanas em Língua Portuguesa, como terá sido o caso de Francisco José Tenreiro e seu *Ilha de Nome Santo* (1942). No caso específico do autor de que ora trato, este fato observa-se em termos de valor estético irregular e uma poesia ainda pouco apurada, muito vincada no derramamento transcrito de episódios de caráter biográfico e confessional. Talvez daí redunde o fato de o autor continuamente pedir vênias e tentar estabelecer com a instância leitora “pactos” de leitura, como o visto acima, que condicionam duplamente sua poesia como uma língua menor:

SE, ENTRE VÓS, UNS E OUTROS ACHARDES QUE
 ESSAS FLORES SÃO MURCHAS OU TÊM ALGO DE
 “EXÓTICO-RIDÍCULO” E, POR ISSO APENAS
 CONSPURCAM A POESIA – então, humildemente
 Peço que me perdoem os intelectuais, os poetas e todos –
 (Cruz, 9)

Acerca dos pactos, a orelha do volume – provavelmente também de autoria de Cruz, dado o viés ali assumido, presente também em textos do interior do livro – oferece aos leitores uma linha de significação e interpretação valiosa, tanto no que aponta para um pacto de leitura que identifica o autor dentro de certo tecido social, quanto para o que indica uma dicção afroportuguesa ou negroportuguesa, bem como a emergência desse discurso estético naquele concerto cultural:

– onde nasceu? da raça mestiça, em Lisboa
 dizem que tem a alma branca... essa é boa!

e até aqui, ei-lo biografado
 sobre seu presente e sobre o seu passado...
 ah! mas falta ainda responder
 que o cidadão em causa é pobre
 é plebeu... não descende de gente nobre
 (Cruz 1971, 4^a. capa)

A orelha do livro – componente/aba da capa – geralmente tem por função apresentar as credenciais do autor e da obra, e pode, em alguns casos e quando assinadas por outros que não o próprio, oferecer ao leitor linhas gerais sobre autor e obra, funcionando tanto como uma prévia do que será lido, quanto como uma espécie de contexto usual que facilitaria a abordagem do material propriamente textual. Normalmente, seu conteúdo é de caráter referencial, podendo ainda valer-se de fragmentos da obra, descrição de alguma personagem ou apresentar obras anteriores de um mesmo autor. No caso de Cruz, a orelha apresenta-se estruturalmente em estranheza em relação ao usual, já que a mancha impressa não preenche de uma margem a outra a face do papel, somando-se a isso o fato de que todo o texto da orelha apresenta ritmo, rima e cadência invulgar, o que caracterizaria – formalmente – uma poesia⁶.

Agregam-se aí, ao “poema-orelha” – “insólita autobiografia/ dita em pretensioso estilo de poesia” (Cruz 1971) – informações de caráter sociopolítico e cultural, relevantes, certamente, para aquela edição: a saber, o fato de ser afrodescendente (“da raça mestiça”), ter nascido em Lisboa e de ser *pobre e plebeu*, portanto, previamente alijado de um capital financeiro, de ascendência que lhe inscreva num ordenamento social tido por relevante. A peculiaridade da orelha ainda residiria no fato de induzir à uma nacionalidade possível, recusando, entretanto, sua inclusão num processo assimilatório que, se presume, fosse recorrente: “dizem que tem alma branca... essa é boa!” Ao afirmar-se mestiço e ao rejeitar uma outra pertença que não a relativa à cor de sua pele, instaura discursivamente a emergência de uma autoria que se quer racialmente negra e lisbonense, apontando para aquilo que mais recentemente se convencionou chamar “afroportuguês.”

Claro está que aqui não se deseja reclamar para António Cruz uma condição original ou de *grau zero* de uma escrita afroportuguesa, mas sim de observá-lo num sentido de proveniência, na acepção em que Michel Foucault descreve o processo, ou seja: aquele momento em que, na história das lutas brutas

e silenciadas, os discursos poemas-vida se insurgiriam contra os dizeres hegemônicos que interdita e ordenam os demais, garantindo que estes permanecessem à margem e que a violência estruturante opere. Até porque dimensionar uma “gênese” da escrita afoportuguesa ensejaria um trabalho de pesquisa cujos intentos se distanciam dos propósitos desta investigação. Além do que, como se trata da dobra do autorreconhecimento identitário sobre a matéria propriamente literária, seria preciso palmilhar séculos de produção e acervos, num exercício arqueológico de busca de autoras e autores que se referenciassem a si e à sua obra como pertencentes a certo universo identitário e cuja produção, nesse sentido, pudesse ser assim arrolada enquanto referencial minimamente consciente de uma posição identitária vinculada à situação étnico-racial. Trata-se, então, desde condições específicas de produção estético-discursiva – cujas formações levam em conta aspetos como o colonialismo e a colonialidade; a presença e o peso cultural das pessoas negras em Portugal; os processos assimilatórios e as questões que constituem a diferença étnico-racial enquanto fator decisivo –, de determinar um ponto em que esta “consciência” racial de matriz portuguesa se insurge enquanto recurso e procedimento possível de ser apontado dentro da produção literária portuguesa mais contemporânea.

A questão ganha relevos ainda mais acidentados se se considerar o ano de publicação, 1971, momento de acirrados combates pela libertação nos territórios africanos ocupados por Portugal, e quando em algumas das então “colônias” as lutas ganham, também, certos contornos racializados, como fora o caso da Guiné Bissau segundo bem aludiu Amílcar Cabral (1976). Em meio das guerras pela independência (1962-1974), onde signos tais como autodeterminação dos povos, liberdade ou mesmo a indireta e anterior reivindicação de igualdade entre negros e brancos em espaço “colonial” eram questões de ordem, não me parece inoportuno um verso da orelha em que o conotado autor se autorreferencie, na terceira pessoa, como “nosso homem é bípede racional.” Talvez consciente da hierarquia que frontalmente atinge as pessoas não brancas, na “metrópole” ou fora dela, e dos consequentes processos de reificação e animalização a que as pessoas negras eram submetidas em solo colonial, Cruz ousasse afirmar-se homem, bípede e racional. “Ousadia,” talvez; dizer possível, com certeza, já que o livro vem a público num momento em que a empresa censória no Portugal caetanista seguia a passos largos. Daí que o excessivo investimento no lado poético da orelha de *Açafate de Floremas* resulte numa espécie de burla aos discursos de caráter diferenciador e falsamente igualitários, resultante das lógicas

lusotropicalistas e miscigenatórias adotadas pelo discurso colonial português como forma de “apaziguar” e minimizar as diferenças, fosse dentro ou fora do território europeu (Lourenço 2014).

“Onde nasceu? De raça mestiça, em Lisboa” (Cruz 1971, 4^a. Capa) ressoa, certo modo, no que Eduardo Lourenço declarará sobre a produção dos mitos acerca da empreitada colonial portuguesa: “o ideal da miscigenação (mais a mais invocado pelo colonizador) não é outra coisa que a expressão máxima do Colonialismo traduzida sob o plano do sexo” (2014, 55 – sublinhado do autor). E Cruz encontra eco no filósofo, justamente porque à consciência mestiça subjaz, evidentemente, a percepção objetiva da diferença, fenotipicamente marcada na pele negra, reproduzida no retrato do poeta encimando a mesma orelha que agora comento. Marcar-se textualmente como mestiço – signo à altura ideologicamente positivo – e em imagem mostrar-se negro talvez fosse uma estratégia utilizada por Cruz como forma de construção identitária procedida desde uma dialética transversal. Ou seja, visivelmente negro, não podendo afirmar-se como tal, mas incluindo-se na “casta do negro” (31), sobretudo porque era, ele mesmo, resultado de uma política assumida pelo colonialismo português, Cruz lança mão das possibilidades enunciativas vigentes para demonstrar-se identitariamente diverso daquilo que diz.

Acerca dessa minimização de diferenças etnicorraciais – largamente utilizada como estratégia de embranquecimento, diga-se – que no fim só acirrava as diferenças, produzindo ainda mais racismo, ao continuar seu comentário sobre a “mitologia colonial portuguesa,” Eduardo Lourenço enfatiza que “uma qualquer forma de superior humanização [a mestiçagem, no caso] é simples ‘racismo’ às avessas” (Lourenço 2014, 55). Se visto em relação à orelha, o poema “Lotação Esgotada,” aqui já referido, talvez nos forneça índices que favoreçam a inclusão do poeta António Cruz dentre a lista prévia que constitui o *corpus* afroportuguês de que aqui trato: consciência de si como pessoa afro-descendente que produz literatura; contextualização (ainda que indireta) de um cenário português no qual esse afroprodutor se inseriria; recorrência ou busca por uma afirmação identitária de recorte étnico-racial no espaço expressivo da literatura portuguesa.

A despeito dos comentários de Lourenço sobre as políticas miscigenatórias portuguesas, ou melhor, sobre sua “mitologia” contraditória, posto que visando integrar, produziria racismo e preconceitos, o poema “Preto: ‘ser ou não ser’...”, de António Cruz (1971, 31-34), se denota como contraface estética do exercício filosófico posterior. Partindo da clássica frase shakespeariana, o poema, desde seu título,

já impõe um campo polissêmico, uma vez que, como se verá no correr do texto, sobretudo nos momentos em que o enunciador explicita as diferenças minimizadas que as pessoas brancas impõem às pessoas, não se trata apenas de ser ou não ser negro, mas de sugerir uma discussão ontológica em torno do fato de que o negro – quando visto desde as perspectivas racistas e preconceituosas – não é tido como um ser em particular, mas como um objeto animalizado ou subumano. A esse respeito, Franz Fanon, em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, nos sugere perguntas e respostas que parecem dialogar com o poema de Cruz: “Que quer o homem? Que quer o homem negro? . . . O negro quer ser branco” (Fanon 1983, 29). Não se trata aqui apenas de referências aos mecanismos assimilatórios do aparato colonial, mas de levar em conta o jogo identitário e de solapamento das identidades, vividos pelas pessoas negras que, obviamente – como o primeiro verso do poema de Cruz indicará –, em algum momento tenham imaginado para si outra condição racial, menos carregada de estigmas, menos violentada, menos minimizada:

De modo sincero, gostaria que – depois da leitura do desabafo contidas nas páginas que ides ler – aquelas em que falo das pessoas como eu, genérica e discutivelmente designadas por “pessoas de cor” – a seguir, ou mais depressa nascesse em muitos de vós (já que não em todos – o desejo de amardes o “preto próximo” como a vós mesmos.

– Oxalá!

(Cruz 1971, 31)⁷

Novamente recorrendo ao princípio do “pacto de leitura” como forma de mobilizar sua recepção/seu leitor, o poeta-autor apresenta uma nota introdutória ao poema, que tanto pode ser vista como epígrafe quanto como o estabelecimento de condições prévias na construção do sentido do texto, uma vez que aparece destacada, abaixo do título e em formatação distinta do resto do poema; além, claro, de tratar-se caracteristicamente de um texto em prosa. O tom rogatório, que parafraseia as orações cristãs, parece querer mobilizar a instância leitora para o reconhecimento de uma alteridade no qual o enunciador, conotado autor, também se inclui metalinguisticamente pelo uso da primeira pessoa.

A sequência enunciativa do poema começa com a referência a uma máxima popular, “Não sei se seria franco/dizendo que não queria ser franco” (31), e, até pelo menos a metade do poema, o enunciador parece oscilar entre assumir-se como “casta do negro” e “querer mudar de cor.” Ele conduz o leitor por entre as diversas tensões e conflitos – subjetivos e objetivos – enfrentados pelas pessoas

“de cor” (33), inclusive o fato de ver a sua condição humana continuamente questionada, já que “negro – um homem que sê-lo não basta.” E ao exercício do “defeito de cor” sucede-se uma construção identitária referenciada por expressões adjetivas tais como “tragicamente morenos,” “perpétua escuridão,” “destino adverso,” dentre outras que se vão construindo como justificativa ao primeiro verso e ao desejo oscilante de mudar a cor de sua pele. A isto se soma a consciência da coisificação e da espetacularização da pessoa negra, particularmente descritas na forma como o enunciador se sente em relação às demais pessoas brancas, “que nos olha de soslaio . . ./ao ver-nos em certos locais sentados...” (33), de quem percebe não estar em condições de igualdade:

porque ao negro, ao preto, ao mulato
 – se bem que em sentido abstrato –
 não baste ser homem ou mulher,
 para ser idêntico a qualquer;
 não, eles têm algo de mais ou de menos
 são escuros, tragicamente morenos!
 (Cruz 1971, 31)

A hipótese de Eduardo Lourenço (2014), ao chamar *mitológica* toda a política integracionista e assimilacionista posta em prática nos anos do governo Salazar, em particular aquelas cuja matriz foi o pensamento lusotropical/apaziguador de Gilberto Freyre, parece se comprovar: o enunciador do poema enfatiza o estatuto da desigualdade, incluindo neste processo, inclusive, aqueles que podem ser tomados por mais claros – os mulatos –, dando a ver, indiretamente, o fato de que só há um patamar na hierarquia, justamente aquele ocupado pelas pessoas brancas que “me olham com insistência/ não para mim, mas para a minha cor” (33). Se em “Lotação esgotada” o enunciador dava a entender alguma consciência, no poema em tela assume-se a completa desalienação tanto cultural quanto racial, potencializada pelo fato de que se percebe como sujeito marcado pela diferença, seja ao autodeclarar-se negro, rejeitando a assimilação branca, seja pelo branco que o lembra constantemente da cor de sua pele.

A esse respeito, ainda em 1977, Manuel Ferreira, no artigo “Da Dor de Ser Negro ao Orgulho de Ser Preto,” ao referir-se à construção da identidade negra na poesia africana de Língua Portuguesa dos séculos XIX e XX, versará a respeito da tensão entre os universos negro e branco que se traduzia naquela poesia. Sobretudo, pontua o fato de que, em boa parte da produção poética da segunda

metade do XIX, o embate entre eu e o mundo e de viés romântico se revelará na oposição cromática entre os universos e padrões europeizados que habitavam a imaginação literária daqueles primeiros poetas e uma realidade poética nativista. Os referenciais dessa realidade eram negros e vistos sempre em gradiente menorizado, que dizia respeito tanto às coisas próprias das colônias quanto ao tom da pele, fosse do enunciador fosse da mulher muitas vezes descrita, redundando, obviamente, num sentido de “inferioridade racial” (Ferreira 1977, 21-22).

O *pantone*⁸ racial de Cruz, entretanto – e a despeito do título algo interrogativo do poema –, opera em outra escala, ao, por exemplo, reconhecer que é o *outro* quem produz hierarquias, não as pessoas negras, que são inferiorizadas e não inferiores. É também nesse *outro* do discurso onde se localiza o motivo da desigualdade racial, cultural e social que veem no negro “um somatório de defeitos” (Cruz 1971, 33). O “destino adverso” que este poeta relaciona à experiência negra não é, neste diapasão, uma questão para os negros, mas para os brancos, ainda que os primeiros sofram do preconceito “de quem passa lá fora na rua/ e pensa que não sendo minha pele igual a sua / . . . há que afastar o negro da sociedade” (32).

É de se ressaltar que há, nos poemas de Cruz comentados aqui, uma nomenclatura racial indiferenciada: preto e negro referem-se ao mesmo componente identitário, sem a tensão que mais contemporaneamente se observa em relação ao primeiro termo, relacionado ao passado colonial e à forma como os brancos colonos em África se referiam aos nativos.⁹ Entretanto, quando se diz respeito ao mulato/mestiço, a laçada relativa à “bivalência racial” (Ferreira 1977, 25) não acontece, já que os estigmas apontados nos poemas são os mesmos, não importando aí a tonalidade da pele, do que se infere que o discurso subjacente ao poema opera-se nos pares dicotômicos (ou antagônicos) branco e negro/preto. O ponto de interesse nesse quesito reside no fato de que, embora em sua “orelha” o poeta se autorreferencie como pertencente a uma “raça mestiça,” no correr do poema “Preto: Ser ou não Ser...,” o enunciador se caracterize como “preto,” demonstrando com isso que, embora assuma uma deriva em termos das formas de autorreferenciação, se percebe no âmbito da diferença marcada pela cor da pele.

NOTAS

1. Este artigo é parte dos resultados alcançados na investigação “Interseccionalidades e Teoria *Queer*: a produção estética contemporânea, outros sujeitos e novos sentidos,” realizada entre abril e setembro de 2018, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

2. O exemplar de *Açafate de Floremas* foi adquirido da pesquisadora e livreira Raja Litwinoff, figura recorrente em eventos culturais ligados aos afrodescendentes, alfarrabista suíça que também administra as páginas *Literaturas Afrikanas*, tanto na plataforma Blogspot quanto no Facebook. Consta no exemplar, em caligrafia do próprio autor, a seguinte dedicatória: “Ao Armando Duarte – Que mal me parecia ao fim de tantos anos ainda te não dedicasse algumas palavras que mais nos que mais nos emocionam como colegas e amigos. Teu – António Cruz – 22.09.71.”

3. Manteve-se a organização espacial do poema, conforme o original.

4. A respeito das zonas de ocupação eminentemente negra, consultar: (a) *A Cidade entre Bairros*, trabalho coordenado por Maria Manuela Mendes, Teresa Sá, José Luís Crespo e Carlos Henriques Ferreira, publicado pelo Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, em 2012; e (b) *Os Africanos em Portugal – História e Memória – Séculos XV-XXI* [catálogo de exposição, 2011], de autoria de Isabel Castro Henriques e produzido no âmbito do projeto UNESCO “Rotas da Escravidão.”

5. Embora a palavra “imigrante” possa querer reportar à chegada no espaço lisboeta de pessoas não pertencentes às antigas colônias, o termo também as inclui, o que gera uma lógica de não pertença no que diz respeito aos cidadãos portugueses – sobretudo negros – vindos dos antigos territórios africanos.

6. Hendel, Richard, *O Design do Livro* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2003).

7. Como a leitura do excerto, atenta ou não, poderá comprovar, o poeta faz uso de recursos gráficos e de pontuação de maneira pouco usual, como por exemplo o travessão dentro de outro travessão ou o uso de um só parêntese aberto, o que interfere na progressão sintática da nota introdutória ao poema, sem no entanto comprometer-lhe o sentido.

8. Sistema de cores referência adotado pelas artes gráficas, pela moda etc.

9. A esse respeito, cabe referência aos *Cadernos de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo (2010), onde bem se observa o valor que o termo “preto” revelava em contextos de colonização portuguesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cruz, António. 1971. *Açafate de Floreimas*. Lisboa: Edição do autor.
- Deleuze, Gilles e Guattari. 1977. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago.
- Fanon, Franz. 1983. "O Negro e a Linguagem". In *Peles Negras, Máscaras Brancas*, 17-36. Rio de Janeiro: Fator.
- Ferreira, Manuel. 1977. "Da Dor de Ser Negro ao Orgulho de Ser Preto." *Colóquio Letras*, 17-29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Figueiredo, Isabela. 2009. *Cadernos de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus.
- Foucault, Michel. 1979. "Nietzsche, a Genealogia e a História." In *Microfísica do Poder*, 15-38. Rio de Janeiro: Graal.
- Hall, Stuart. 2003. "Que Negro É Esse na Cultura Negra?" In *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, 335-52. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hatherly, Ana. 2003. "Poemas em Língua de Preto dos Séculos XVII e XVIII". In *Poesia Incurável*, 211-238. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lourenço, Eduardo. 2014. "Do Colonialismo como Nosso Impensado." In *Do Colonialismo como Nosso Impensado*. Lisboa: Gradiva.
- Vala, Jorge; Rodrigo Brito e Lopes Diniz. 2015. *Expressões dos Racismos em Portugal*. Lisboa: ICS / Imprensa de Ciências Sociais.
- Williams, Raymond. 2000. "Com Vistas a uma Sociologia Da Cultura." In *Cultura*, 9-32. São Paulo: Paz e Terra.

EMERSON INÁCIO é Professor Associado da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e bolsista de produtividade em pesquisa nível 2 do CNPq.