

# A diáspora africana nos versos de Ntozake Shange

Recebido 22, jul. 2005/Aprovado 19, set. 2005

Stelamaris Coser

## Resumo

*Associando os conceitos de viagem e de diáspora, este ensaio examina os poemas escritos e produzidos por Ntozake Shange, escritora contemporânea dos Estados Unidos. Suas performances, combinando texto, vídeo, dança e música, afirmam seu espírito afrocêntrico e misturam o pessoal e o político, o lírico e o épico numa obra que conjuga desejo e corpo com sonhos de igualdade e denúncias de violência. A consciência diaspórica do espaço, literatura, história e conjuntura sociopolítica do Caribe e da América Latina, somada à simpatia demonstrada pelo Brasil, contribui para sublinhar e promover as culturas interligadas das Américas.*

*Palavras-chave: poema e performance; diáspora africana; ligações interamericanas; literatura norte-americana contemporânea; raça e gênero.*

Conceitos desenvolvidos pela crítica cultural contemporânea podem ajudar na abordagem do trabalho da escritora negra norte-americana Ntozake Shange, particularmente as noções de diáspora, fronteira e viagem. O antropólogo James Clifford descreve o viajante como o tradutor que liga duas culturas e age como intérprete cultural. Ao se abordar uma cultura específica focalizando-se, como Clifford, as “experiências cosmopolitas híbridas” na “figura intercultural do viajante”, problematiza-se a idéia da representação única e correta de cultura e estabelecem-se “mediações concretas” entre as construções discursivas de nativos e “ex-cêntricos” (CLIFFORD, 1997, p. 19, 24).<sup>1</sup> Em termos de forma e geografia, a obra de Shange toma um caminho viajante e híbrido ao inserir cenas do Brasil em suas criações e performances poético-musicais. Contribui também para reverter a tradição, por tanto tempo prevalente, em que tanto o ato de viajar quanto o relato da viagem eram considerados atividades predominantemente européias, masculinas e brancas.

Por outro lado, Ntozake Shange interfere eficazmente no sentido de expandir e enriquecer laços e intercâmbios da diáspora africana no continente americano. Sua produção faz parte de um momento particularmente fértil da escrita feminina negra na literatura dos Estados Unidos, as décadas de 70 e 80 do século XX. Desde os anos 60, sob a influência do *Black Power Movement*, anunciava-se uma nova renascença negra que se caracterizava pela ênfase nos problemas do gueto e a valorização de uma estética *black* (DAVIES, 1978, p.457). Na produção crítica e literária feminina, a busca do registro nitidamente negro se associou à consciência de gênero e à denúncia da “interrelação entre machismo e racismo” (CHRISTIAN, 1985, p.171). O reconhecimento da literatura produzida por mulheres negras se concretizou através de maior espaço acadêmico e grandes prêmios da crítica, em especial o Prêmio Nobel de Literatura conferido à escritora Toni Morrison em 1993.

Esse crescimento notável ocorre num período bastante próximo ao do chamado *boom* da literatura latino-americana, podendo-se notar uma simpatia para com o Caribe e o hemisfério sul no estilo, linguagem e temática de boa parte da literatura feminina negra sendo então lançada nos Estados Unidos. Aliando o interesse na escravidão e em questões de raça com a consciência de espaços para além do contexto nacional, ocorre também uma proliferação de estudos e escritos sobre a África e sobre os deslocamentos, dispersões e semelhanças nas experiências e identidades que se formaram através do “que começava a ser chamado de diáspora africana” (CURTIN, 1979, p. 2). Se a viagem, segundo James Clifford, pode ser configurada como prática cultural localizada e tradutória em que o viajante

<sup>1</sup> Tradução livre feita pela autora deste trabalho, procedimento que será mantido em relação a todo texto citado cuja língua original não seja o português.

que se desloca parte e retorna para um mesmo lugar, a experiência da diáspora é, em princípio, uma partida cruel e sem volta; implica em “deslocamento e transplante impossíveis de serem dissociados de histórias específicas e freqüentemente violentas de relações econômicas, políticas e culturais”. Um exemplo “particularmente violento” foi a escravidão transatlântica, que acabou por gerar uma série de culturas negras interligadas (CLIFFORD, 1997, p. 44, 35-36).

Na literatura dos Estados Unidos se poderiam apontar diversos exemplos de registros de conexões interamericanas e solidariedade diaspórica. Com suas referências constantes a partes do “Novo Mundo”, os poemas dramáticos de Shange apresentam a confluência de viagem e diáspora, afirmando seu espírito afrocêntrico em performances combinadas com vídeo, dança e música.<sup>2</sup> Desde o primeiro sucesso, intitulado “for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf”, o processo de criação e improvisação, desenvolvido coletivamente com artistas, platéia e músicos, foi interligando versos em uma obra única que ela batiza de *choreopoem*, um longo poema coreografado (SHANGE, 1975, p. XIII). Desde esse espetáculo, que começa sendo apresentado num bar de Berkeley, Califórnia, em 1974, e chega à Broadway em 1976, música e dança são combinadas num gênero híbrido que vai hibridizar também os palcos. Exatamente pelo fato de permitirem o envolvimento direto e imediato com o público e a utilização da linguagem oral e ritmos musicais populares, “o drama e a poesia foram os gêneros preferidos” de Shange e de artistas do Movimento da Estética Negra, braço artístico do Nacionalismo Negro (DUBEY, 1994, p. 22), aos quais Shange se associa. Os escritores LeRoi Jones (Amiri Baraka) e Ishmael Reed, de estilo confrontador, experimental e irreverente, dão-lhe a coragem de ousar falar tanto da história pública quanto de sentimentos íntimos, ser local e internacional, fácil e/ou experimental (SHANGE, 1985, p. 74-75).

Nascida em família de classe-média de Nova Jersey, em 1948, Ntozake Shange decide realçar a herança africana em 1971 e trocar o nome de batismo, Paulette Williams, por dois nomes de origem Zulu. Pronunciados/*entozahki shongey*/, significam, respectivamente, “a que chega com suas próprias coisas” e “a que anda como um leão”. Quer anunciar força, determinação e rebeldia, mas afasta-se da visão acentuadamente pública, masculina e monolítica do Nacionalismo Negro para falar do feminino e registrar também angústia pessoal, contradições, mudança e fragmentação. Fugindo ao rigor revolucionário que celebra apenas o “autêntico” e o “puro”, Shange (1983, p. 38) percebe a beleza e a grandeza do impuro, como diz, inspirada, no poema “Some Men”: “what’s to value in something unble-

<sup>2</sup> Shange publicou também romances: *Sassafrass, Cypress & Indigo* (1982), *Becky Brown* (1985, antes apresentado como performance), e *Liliane: resurrection of the daughter* (1994), além de contos, artigos e histórias infantis. Fez roteiros de documentários (e.g., “Standing in the shadows of Motown”, exibido no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, em 2002), além de atuar como diretora e atriz na apresentação de seus trabalhos.

mished?/porcelain must be cracked/to covet. rugs frayed/to desire. there must be scratches on the surfaces/to enjoy what's beautiful". (Em tradução livre: "Alguns homens": "qual o valor de uma coisa sem mancha?/a porcelana tem que ser rachada/pra se cobiçar. os tapetes puídos/pra se desejar. tem que haver arranhões nas superfícies/pra se notar o que é belo").

Quando escreve, produz, dirige, atua e dança, Shange (1984, p. 18) deseja injetar a poesia e afirmar a cultura negra e a voz feminina num teatro que lhe parecia artificial, insípido e europeizado. Leva seu trabalho a palcos, festivais e congressos em diversos pontos do mundo, tendo inclusive apresentado sua primeira peça no Rio de Janeiro, em Kingston e Londres em 1978, após 876 apresentações em Nova York e um extenso *tour* por cidades dos Estados Unidos (PETERSON, 1988, p. 419). O pessoal e o político, o lírico e o épico se misturam numa obra que expõe os desejos da mulher, os sonhos de igualdade no continente americano e a violência do sistema patriarcal racista. Na consciência hemisférica do espaço, da literatura, da história e da conjuntura sociopolítica do Caribe e da América Latina, afirma as culturas interligadas das Américas. Exemplo disso é a "mulher de azul", personagem do primeiro coreopoema, que declara amor a um homem negro que fala espanhol, toca flauta, dança "mambo, bomba, merengue" e mora em South Bronx, na cidade de Nova York. O amor se diz em espaço fronteiro de cruzamentos interamericanos que associam homem e mulher, negro e hispânico, línguas misturadas, o *blues* dos Estados Unidos e Billie Holiday e o *son* de Cuba e Celia Cruz, a literatura do colombiano García Márquez e os versos negros de Shange: "i love you more than poem/more than aureliano buendia loved macondo [...] more than the lady loved gardenias/more than celia loves cuba or graceila loves el son". Os ritmos do inglês e do espanhol se mesclam na musicalidade do sentimento: "oyè negro/te amo mas que/te amo mas que/when you play/yr flute" (SHANGE, 1975, p. 8-9). (Em tradução livre do inglês, tentando manter o espanhol e o bilingüismo: "te amo mais que ao poema/mais do que aureliano buendia amava macondo/mais do que lady amava gardênias/mais do que celia ama cuba e graceila ama el son/oyè negro/te amo más que/te amo más que/quando tocas/tua flauta").

Os versos da escritora falam não da nostalgia de uma África ideal, mas das alegrias e traumas da América povoada por afro-descendentes – ou, tomando emprestadas as palavras de Stuart Hall (2003, p.40-41) , "aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial". A raiz africana assume importância central pelo fato de representar, como acrescenta Hall, "o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente

te negada". Assim, no monólogo dramático "*Bocas: a daughter's geography*", o tempo da escravidão dá sentido e força ao presente de luta e agrega o continente americano como uma só família: "we are so hungry for the morning/we're trying to feed our children the sun". (Traduzindo: "temos tanta fome da manhã/tentamos dar o sol de comida a nossos filhos"). Contando a história na simbólica primeira pessoa do plural, os pais arquetípicos – o homem e a mulher arrancados da África – zelam pelos filhos que foram gerados na travessia do Atlântico e que hoje compõem as cidades e países do "Novo Mundo".

Separada por línguas, distâncias e fronteiras nacionais, essa grande família negra precisa unir-se e fortalecer-se contra a mentalidade colonialista que se perpetua. Na sua forma contemporânea, abreviada e minúscula, de marcante efeito gráfico, os versos de Shange lembram a longa e antiga história: "a long time ago/we boarded ships/locked in/depths of seas our spirits/kisst the earth/on the atlantic side of nicaragua costa rica/our lips traced the edges of cuba puerto rico/charleston & savannah/in haiti/we embraced &/made children of the new world". (Em tradução: "muito tempo atrás/entramos em navios/trancados/nas profundezas do mar nossos espíritos/beijaram a terra/no lado atlântico da nicarágua costa rica/nossos lábios roçaram as bordas de cuba porto rico/charleston & savannah/no haiti/nos abraçamos & fizemos filhos do novo mundo").

O encontro no mar e a certeza da fertilidade seriam formas de continuidade em época de violência e ruptura, mas a esperança foi pisoteada e arrasada por dores e humilhações sem fim: "old men spit on us/shackled our limbs" ("homens velhos cuspiram em nós/acorrentaram nossos braços"). Mesmo assim, séculos depois, a família pode unir-se apesar das divisões forçadas pelo sistema escravagista: "i have a daughter/la habana/i have a son/guyana/our twins/santiago & brixton/cannot speak/the same language/yet we fight the same old men" (SHANGE, 1983, p. 21-23). (Em tradução livre: "tenho uma filha/la habana/tenho um filho/guiana/nossos gêmeos/santiago & brixton/não falam a mesma língua/mas lutamos contra os mesmos velhos homens").

O momento revolucionário exige do texto a radicalização e as oposição binárias – preto e branco, resistência e poder, revolução ou opressão – mas, ainda assim, Shange parece anteciper tendências em direção ao hibridismo cultural e à pluralidade social, escapando a um fechamento etnocêntrico e nacional.<sup>3</sup> Cruza fronteiras e faz alianças, um gesto que recoloca a nação num mapa amplo e significativo, associando o político, o feminino e o místico. Um exemplo ilustrativo dessa tendência abrangente é seu livro *See no evil* (1984), dedicado a *Oya Obatala* e à lua; às grandes deusas do Egito, África, Grécia, México; a

<sup>3</sup> Escritores do *Harlem Renaissance*, nas primeiras décadas do século XX, e.g. Langston Hughes, também buscaram laços de amizade e bases de trabalho comum com autores negros de outros países. Muitas vezes reunidos em Paris, enfatizavam a mesma herança africana.

milhares de feiticeiras mortas; e também às mulheres da diáspora africana no Novo Mundo e às “*luchadoras*” em revoluções na Nicarágua, Guatemala, El Salvador, Moçambique, Angola, Namíbia e África do Sul. A essa combinação de mulheres históricas e míticas a escritora acrescenta ainda mães, filhos e sua própria filha Savannah, todas elas carentes da proteção de forças femininas ancestrais para superar adversidades sociais e históricas persistentes.

Em termos literários, Shange concilia sua filiação à literatura negra criada nos Estados Unidos com o reconhecimento e simpatia por escritores da América Latina e do Caribe, tais como Julio Cortázar, Manuel Puig, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Miguel Angel Asturias, René Depestre, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Jacques Roumain e Leon Damas. Percebe, mesmo em obras tão diversas, “uma referência ocidental e hemisférica” capaz de lhe fornecer um escudo contra “tudo que é pérfido na literatura norte-americana e européia”, além da “habilidade técnica e caracterização brilhante” que ela admira particularmente em García Márquez (apud LESTER, 1995, p. 277). Há toques de “realismo mágico” em seu romance *Sassafrass, Cypress & Indigo* (1982), que conta a história das três irmãs nomeadas no título, justapõe tempos diversos e associa religiões e divindades da América negra à magia indígena e à música do *blues*, unindo cotidiano e eterno, corpo e alma. Heranças africanas já traduzidas e transformadas pela diáspora inspiram também a coletânea de ensaios, conversas e receitas intitulada *If I Can Cook/You Know God Can* (1998), onde Shange resgata comidas e festas africanas em locais diaspóricos que vão do Brasil até Londres.<sup>4</sup> Junta couve, quiabo, milho, cuscuz, batata-doce, feijoada, vatapá, *aporreado* (carne seca, de Cuba), pão de milho, *gumbo* (prato típico em Nova Orleans e outros locais no sul dos Estados Unidos), entre outros, em receitas que dão sabores ao Atlântico negro – que ela denomina, associando-se a Paul Gilroy, de “*Afro-Atlantic*”. As tradições reinventadas falam da passagem, do desenvolvimento de novas culturas, de improvisação e sobrevivência, conjugando história, cultura e literatura para afirmar os traços de união entre a África e o mundo.

A obra de Shange mostra as marcas da dor provocada pela violência contra as mulheres e contra o povo negro nas lutas raciais, mas busca fortalecer-se com a incorporação de outras culturas e línguas. A relação conflituosa da escritora com a cultura nacional se reflete no desejo de “mudar e distorcer a língua inglesa para que ela possa expressar os sentimentos femininos [...], tomar posse da língua” para afirmar-se como mulher e pessoa de cor (apud LESTER, 1995, p. 268, 271-272). O fortalecimento vem também da lembrança de revoluções que

<sup>4</sup> As crônicas, conversas, opiniões e receitas deste livro de Shange não serão analisadas neste ensaio, que focaliza basicamente os coreopoemas.

tentaram reverter a ordem e criar um mundo novo. Assim, a “mulher de marrom”, uma das sete *colored girls*, personagens da primeira peça de Shange (1975, p.20), lembra Toussaint L’Ouverture como “um negro que se recusava a ser escravo/& ser mandado por homem branco”.<sup>5</sup> Herói da revolução haitiana no início do século XIX, “TOUSSAINT waz a blk man a negro like my mama say/who refused to be a slave [...] & didnt low no white man to tell him nothing”. Para reverter a violência e a pobreza da estrutura neocolonial mantida no Haiti pela corrupção do governo e da polícia, o texto de Shange apela (1983, p. 33-36), em inglês e francês, para que os revolucionários voltem e salvem seu povo: “dessalines/pétion/l’ouverture, you must come back, start all over again [...] l’haiti a besoin/de la liberté/l’égalité/fraternité”. (Em tradução livre: “dessalines/pétion/l’ouverture, voltem logo, comecem tudo de novo [...] o haiti precisa/da liberdade/igualdade/fraternidade”). Foi a mãe quem passou à filha tanto a memória das dores quanto o orgulho e a esperança na história. No poema de Shange, como em grande parte da literatura feminina negra dos Estados Unidos, é significativo o papel da mãe como aquela que deve contar “a” história, preservando a memória e mantendo unidas sucessivas gerações.

Avançando mais adiante no tempo, o coreopoema “From Okra to Greens” conjuga o passado das grandes guerras mundiais com o presente em Londres, Paris, Lisboa, Angola, Camboja, Nova York, São Paulo e Rio, os sons do reggae, do jazz e do carnaval, temperados com o sabor de comidas negras. O novo herói das Américas é o jamaicano Bob Marley, líder religioso e musical a quem a protagonista Okra pede ajuda para a união pan-africana no mundo: “show me the promised land,/ show me round the universe/our fathers’ land/[...] rise up fallen fighters/unfetter the stars/dance with the universe/& make it ours” (SHANGE, 1983, p. 72-73). (Em tradução: “me mostra a terra prometida/me leva por todo o universo/mostra a terra dos nossos pais [...] levantem guerreiros caídos/libertem as estrelas/dancem com o universo/e o façam nosso”).

Mas se os antigos heróis negros do Haiti são hoje estátuas de mármore e Marley se foi desde 1981, outras vezes revolucionárias devem assumir os ideais da revolução. Shange toma emprestado do caribenho Frantz Fanon o termo “*combat breath*” – fôlego de combatente, espírito de luta – para definir a atitude política de seu próprio trabalho e aliar-se a artistas e intelectuais de Cuba e Nicarágua, fortalecendo a trincheira contra a opressão. Empenhada como os demais no sonho socialista por uma “*america libre*” (SHANGE, 1984, p.62), cria poemas engajados, exortando os amigos a resistirem através da memória e da palavra para que a história continue sendo contada:

<sup>5</sup> São sete personagens mulheres, distinguidas pela cor (*lady in brown, lady in red, lady in yellow, lady in purple, lady in green, lady in blue, lady in orange*), um arco-íris luminoso, como raios solares refratados. A imagem do sol sendo resgatado pelas mulheres na diáspora ocorre diversas vezes nos versos de Shange.

“we can always remember/but if we burn with the poems/who/shall tell the children/why/el salvador” (1983, p. 49-50). (Em tradução livre: “vamos lembrar sempre/mas se queirmos nós e os poemas/quem/vai contar às crianças/por que/el salvador”).

A resistência se faz presente também nos protestos dentro do território dos Estados Unidos contra a Ku Klux Klan, a voracidade capitalista e a interferência do país no Caribe. No ano de 1983 em Austin, Texas (significativamente, um lugar de fronteira, violência e mestiçagem), a manifestação por justiça social e liberdade se expressa em cartazes e vozes que repetem, no texto de Shange: “Out of El Salvador”, “Money for Jobs Not Guns”, “Que viva Cuba Libre/Que viva la FMLN/Que viva Puerto Rico Libre”; “Damn the Klan & the Capitalist Hand Behind It”. Bilíngüe e multicultural, o coro gritando “o povo unido jamais será vencido” reúne cores e raças contra a opressão espalhada pelo continente, e as mãos “blancas,/morenas, indias, negras, aziaticas” [sic], todas juntas, buscam de novo o sol (SHANGE, 1984, p. 57).

Para Shange, a música e a dança são formas de resistência contra a estética formal do teatro de padrão europeu. Se os negros, em sua maioria, “têm música e movimento em suas vidas” e sabem cantar e dançar, assim também deve ser seu teatro, para que não sejam todos “*negros muertos*”. A dança traz prazer e sensualidade ao mesmo tempo que une e fortalece a diáspora africana no continente americano: “Our crossroad was an ocean.[...] There is always a continuity to our movement, subtle, erotic, informed by history, known and unknown”. (Em tradução: “O oceano foi nossa encruzilhada [...]. Há sempre continuidade em nossos movimentos, sutis, eróticos, marcados pela história conhecida e desconhecida”).

Shange fica conhecendo o ritmo do Brasil através da capoeira, apresentada em um festival de dança negra no Brooklyn em 1983. A certeza da “continuidade de movimentos” na diáspora vai atrair a escritora para o Brasil e se refletir em diversos registros poéticos (SHANGE, p. 19, 48-51). As visitas ao país lhe proporcionam o conhecimento e a proximidade da história, das paisagens, dos ritmos e da língua. Na sua obra, o encontro entre os dois hemisférios aparece simbolizado na confluência dos grandes rios do continente, “o ponto onde o amazonas encontra o mississippi”, como diz um de seus versos (SHANGE, 1992). A escritora gravou impressões e sentimentos contraditórios sobre o Brasil, alternando ou misturando revolta, reconhecimento, prazer e fantasia em diversos textos de teatro, poesia e prosa.

Como acontece em diversos momentos de sua obra, os relatos e confissões em primeira pessoa aproximam e confun-

dem a autora com o “eu lírico” ou a voz narrativa presente nos versos “brasileiros”. No entanto, Shange nega que seu trabalho ficcional seja mero reflexo de sua própria vivência: “Escrevo ficção e não histórias pessoais. Nenhuma vida é tão bem feita quanto a ficção. Os leitores têm esse mito de que todo trabalho literário é sobre a experiência pessoal do autor” (NAMBIAR, 1990, p. 13). Nos poemas narrativos, da mesma forma, as observações da autora, os nomes de pessoas e os locais por onde passou são filtrados, trabalhados e transformados pela imaginação.

Assim sendo, no poema “Tween Itaparica & Itapuã” Shange (1983, p.24-27) recria o passeio feito com os pais por Salvador e Rio de Janeiro e lembra a fama literária e turística das duas cidades. Nesta viagem pelo Brasil da diáspora, porém, o que mais impressiona a narradora é o espelho da pobreza e da desigualdade social, a ponto de precisar repetir para si mesma que Itaparica e Rocinha são lugares geograficamente distantes entre si e *não* idênticos: “itaparica is where dona flor/took her two husbands/itaparica is where/giorgio dos santos is nine years fulla mosquito bites/& will die soon”. (Em tradução: “itaparica é onde dona flor/levou seus two husbands/itaparica é onde/jorge dos santos tem nove anos/cheio de mordida de mosquito/& vai logo morrer”). Fica difícil distinguir qual dos dois lugares é mais cruel e injusto. Apesar do Cristo imponente e da fama turística do Rio de Janeiro, aos pobres e mendigos só restam as migalhas e favelas: “itaparica is not near corcovado/cristo redentor/nor the/copacabana/where the children eat off the plates of tourists/[...] itaparica is not close to rocinha/behind the sheraton/covered with tin, stolen/bricks & women’s stooped shoulders”. (Traduzindo: “itaparica não é perto do corcovado/cristo redentor/nem de/Copacabana/onde as crianças comem sobras dos pratos dos turistas./[...] itaparica não fica perto da rocinha/atrás do sheraton/coberta de zinco e tijolos roubados & mulheres de ombros curvados”).

Mais adiante no mesmo poema, a ilha de Itaparica é retomada em seu passado histórico ligado ao tráfico e ao trabalho escravo: “itaparica is an island/near salvador/where my mother sat on a cannon/that usedta guard slave ships comin to the New World/ao mundo novo”. (Em tradução: “itaparica é uma ilha/perto de salvador/onde minha mãe sentou num canhão/que protegia navios negreiros chegando ao Novo Mundo/*ao mundo novo*/”). A ilha ainda guarda os espectros do navio negreiro ali aportado e a sombra do escravo urbano, que foi “um de nós”, gente da família africana-americana, suando para calçar as ruas de pedra. Há um cruzamento de tempos, espaços e identidades quando o hoje se identifica com o passado colonial e os corpos dos homens negros se encontram sobre o mesmo

chão: “my father got his 17th century feet back/walking on hot cobblestones/some bahiano laid in this heat/bahiano africano preto moreno mulatto/some one of us laid this/we are walking”. (Em tradução: “meu pai recuperou seus pés do século XVII/andando nas pedras quentes/que algum baiano assentou no calor/baiano africano preto moreno mulato/algum dos nossos colocou essas pedras/onde agora andamos”).

As crianças pobres, filhas de pescadores, remando no mar, e a igreja de Itapoã no alto do morro de novo remetem também ao passado histórico e a outros pontos da diáspora, fazendo lembrar paisagens e pessoas das ilhas de Curaçau nas Antilhas e Mindanao nas Filipinas. O poético relato de viagem pela Bahia em “*Tween Itaparica & Itapuã*” descreve ainda os ex-votos deixados na igreja por fiéis, o peixe frito comido na praia, o tempo e as pessoas que passam devagar, os turistas que chegam... Para além do sofrimento há prazer e beleza e, por fim, a sensação de ter lavado a alma e a memória ao cruzar o mar até a ilha de Itaparica: “i found a calm/a rinsing off of history too grimy/a washing away of memories not fit for sleep/a burning salted cleansing/i sailed/i sailed on a schooner/smelling of fish/whiskey & sweat”. (Em tradução livre: “encontrei a calma/enxaguando uma história suja demais/lavando memórias de tirar o sono/esfregando até arder com o sal/naveguei/andei numa escuna/cheirando a peixe/whisky & suor”).

No tempo presente, a ilha de Itaparica tem samba, irreverência e um céu estrelado e mágico que convida a um encontro de sonho: “i sailed to a samba/slept with the sea in a fit of petulance [...] you climbed from those stars/tween itaparica & itapuã”. (Traduzindo: “de barco fui pro samba/dormi com o mar petulante [...] você desceu das estrelas/entre itaparica & itapuã”). O “você” do poema, alguém simples, cheio de amor, com um chapéu de palha na cabeça, alcança a lua e a lança para essa mulher que não se sente mais estrangeira. Ele prepara uma cama de estrelas para que ela descanse, afinal, em um porto seguro, levando-a realmente ao paraíso: “you sat up in the sky [...] you took the half-moon in yr hands/twirled her/a pinwheel/for me [...] you walked across the sky/to give me safe harbor”. (Em tradução livre: “você sentou no céu [...] pegou a meia lua nas mãos/rodopiou o brinquedo pra mim [...] atravessou o céu/prá me dar um porto seguro”). A metáfora final conjuga lirismo e história ao fazer lembrar a bela praia de Porto Seguro na Bahia, local onde ancoraram os primeiros navios portugueses e se iniciou a colonização europeia no Brasil. A poeta se apropria do porto, do mar, da terra e do país, efetuando uma redescoberta ao reviver e recontar a história no contexto da diáspora, também ela atravessando mares e nuvens de um hemisfério a outro em busca desse encontro.

Para Ntozake Shange, o Brasil não se resume a uma atração turística ou mesmo a um ponto no mapa da diáspora africana. Mais que exotismo, beleza, história ou romance, o Brasil está no espírito da música que inspira seu trabalho, toma posse do seu corpo e lhe dá movimento e ritmo. Na obra de Shange, cabeça e corpo se unem: a política e a dança são parte do mesmo todo, sem hierarquia ou discriminação. Ela própria insiste que “é preciso que se entenda que, quando faço teatro, o Haiti está em minha cabeça, mas é o Brasil que está nos meus quadris” (*apud* KING, 2004). Se o Haiti lhe dá inspiração e garra com seus grandes heróis e a memória da resistência revolucionária, o Brasil move seu corpo e seu espetáculo, emprestando força e beleza à luta na diáspora.

De maneira geral, o interesse manifestado por pesquisadores e escritores negros dos Estados Unidos pelas coisas do Brasil faz parte da tentativa de reconstruir o passado e afirmar a identidade negra. Segundo a própria Shange (1998, p. 39), “os africanos e os afro-americanos que visitam o Brasil desenvolvem uma ligação quase mística com o país”. Ao cruzar a fronteira e narrar sua viagem, Ntozake Shange ressignifica sua história pessoal, racial, nacional e nossa própria história; se traduz e nos traduz em seu teatro amplamente americano. O ato de ler e repensar seus versos e performances no contexto das novas diásporas e continuados conflitos globais é uma forma de contextualizar e interligar discussões, reconhecer a especificidade da experiência negra e, por fim, observar como a interação diaspórica produz inevitáveis confluências e hibridismos. O impuro contamina o estilo, temas e gêneros de seu trabalho, seja na forma de coreopoema, ficção, filme, ensaio, ou receita, diluindo bordas e misturando-as entre si. Shange também cria peças híbridas ao aliar sensualidade e violência, doçura e revolta, crítica e amor, retorcendo a lírica e renovando o épico. Seus textos e apresentações protestam contra a injustiça e a opressão, contam viagens, reafirmam a esperança e, sobretudo, mapeiam e interligam pontos da diáspora no continente americano.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Parte desta pesquisa está incluída em “Relatos de viagem: Ntozake Shange no Brasil”. In: JORNADA DE ESTUDOS AMERICANOS: Sentidos da Americanidade / *Senses of Americanness*, 9., out. 2004, Niterói. Anais... Niterói: ABEA/UFF, 2004. 1 CD-ROM, p.252-262.

## Abstract

*By associating the concepts of travel and diaspora, this essay examines the poems written and produced by Ntozake Shange, contemporary black writer from the United States. Her performances combine text, video, dance and music to affirm her Afrocentric spirit and mix the personal and the political, the lyric and the epic, in a work that brings together desire and the body with dreams of equality and denunciations of violence. The diasporic conscience of the space, literature, history and sociopolitical conjuncture of Latin America and the Caribbean, besides the sympathy shown for Brazil, contributes to underline and promote the interconnected cultures of the Americas.*

*Keywords: poem and performance; african diaspora; inter-american connections; contemporary U.S. literature; race and gender.*

## Referências

- CHRISTIAN, B. *Black feminist criticism: perspectives on black women writers*. New York: Pergamon, 1985.
- CLIFFORD, J. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- CURTIN, P. D. The african diaspora. *Historical Reflections*, [S.l.], v. 6, n. 1, p.1017, summer 1979. Special issue: "Roots and branches: current directions in slave studies".
- DAVIES, A. P. Novels of the New Black Renaissance (1960-1977) : a thematic survey. *CLA Journal*, [S.l.], v. 21, n. 4, p. 457-90, june 1978.
- DUBEY, M. *Black women novelists and the nationalist aesthetic*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- GILROY, P. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- HALL, S. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Brasília: UNESCO/BR, 2003.

KING JR., A. T. Carnival poetics; review of anthology. In: EDWARDS, G. et al. *The Black Theatre*. Dec. 2003. Disponível em: <[www.temple.edu/tempress/authors/1429\\_review2.pdf](http://www.temple.edu/tempress/authors/1429_review2.pdf)>. Acesso em: 11 maio 2004.

LESTER, N. A. *Ntozake Shange: a critical study of the plays*. New York: Garland, 1995. (Critical studies in black life and culture, v. 21).

NAMBIAR, Shanthi. Shange's subtleties of flavor. *Minnesota Daily*, [S.l.], p. 13, 25 apr. 1990.

PETERSON, B. L. *Contemporary black american playwrights and their plays: a biographical directory and dramatic index*. New York: Greenwood Press, 1988. p. 417-21.

SHANGE, N. *For colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*: a choreopoem. New York: Macmillan, 1975.

\_\_\_\_\_. *Sassafrass, Cypress & Indigo: a novel*. New York: St. Martin's, 1982.

\_\_\_\_\_. *A daughter's geography*. New York: St. Martin's, 1983.

\_\_\_\_\_. *See no evil: prefaces, essays & accounts 1976-1983*. San Francisco: Momo's Press, 1984.

\_\_\_\_\_. Interviews with Stella Dong. *Publishers Weekly*, [S.l.], p. 74-75, 3 may 1985.

\_\_\_\_\_. *Nappy edges*. New York: St Martin's, 1992.

\_\_\_\_\_. *If I can cook/You know God can*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.