

# O ‘TAMBOR’ COMO SÍMBOLO METONÍMICO DA IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA, NA POESIA DE OLIVEIRA SILVEIRA

Silvio Ruiz Paradiso\*  
Deyse Natali Gonzalez\*\*

**RESUMO:** Este artigo analisa a identidade negra e a religiosidade afro-brasileira valorizada e ressignificada em um de seus símbolos máximos: o tambor. E, especificamente, na literatura de Oliveira Silveira. Nos poemas “Atabaques”, “Cavalo-de-santo” e “O tambor bebeu sangue” observa-se o resgate da identidade negra que, trazida através da junção das vozes dos antepassados, da cultura e dos mitos às divindades africanas, revelam um negro como sujeito enunciador, libertando-se das amarras do preconceito e dos conceitos hegemônicos e ‘eurocidentais’, constituindo assim, ao mesmo tempo, seu próprio conceito de sujeito e cultura religiosa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Candomblé; Identidade Negra; Literatura Afro-brasileira; Religiosidade.

## THE DRUM AS A METONYMY OF AFRO-BRAZILIAN IDENTITY IN THE POETRY OF OLIVEIRA SILVEIRA

**ABSTRACT:** Negro identity and Afro-Brazilian religiosity valorized and re-signified in the drum, one of their symbols, are analyzed. The analysis of Oliveira Silveira’s poems “Atabaques”, “Cavalo-de-santo” and “O tambor bebeu sangue” brings forth the recovery of Brazilian identity which emerges through the coupling of ancestral voices, culture and myth of African deities. They reveal the Negro as the enunciating subject, free from the fetters of bias and from hegemonic and European-Western concepts, forming at the same time his own concept of subject and religious culture.

**KEY WORDS:** Candomblé; Negro Identity; Afro-Brazilian Literature; Religiosity.

---

\* Doutor em Letras com ênfase em Estudos Literários (Diálogos Culturais) pela Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina (PR); Docente da Graduação e Pós-Graduação do Centro Universitário de Maringá - UNICESUMAR e da Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jandaia do Sul - FAFIJAN.

\*\* Especialista em Língua Portuguesa: Leitura, Produção Textual e Literatura pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jandaia do Sul - FAFIJAN; Especialista em Metodologia da Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Centro Universitário de Maringá - UNICESUMAR, Maringá (PR), Brasil.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para se entender a proposta da literatura afro-brasileira, faz-se necessária uma reflexão do porquê de uma literatura 'afro-brasileira', de negros e sobre negros, já que estes sempre foram retratados na literatura canônica por meio de escritores que denunciavam as más condições dos escravos até o século XIX. O pouco espaço dado ao negro e à sua cultura na literatura canônica não exclui essa produção. Todavia, a maneira que o negro foi caracterizado nestas obras sempre foi de forma caricatural, subjugado, muitas vezes como um objeto inanimado, sem voz, preso nas estereotípias, condenado à escravidão literária.

A literatura brasileira sempre retratou o negro passivo, disforme e de cultura mística, exótica e perigosa, afinal, os críticos literários e representantes do cânone, quase sempre da aristocracia, eram brancos, ausentes da realidade e do ponto de vista de ser e querer ser negro - mundos distintos e escritas antagônicas.

Para compreender o significado da literatura afro-brasileira é fundamental conhecer seu conceito que, de acordo com Duarte, seria:

Uma produção que está *dentro* da literatura brasileira, porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros, processos e procedimentos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores não se enquadra na "missão" romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afrodescendentes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica (2008, p. 9, grifo no original).

Ainda segundo Duarte (2008, p. 12), existem cinco elementos que diferenciam a literatura afro-brasileira das demais literaturas, sendo eles: a *temática*, a *autoria*, o *ponto de vista*, a *linguagem* e o *público leitor*. Entretanto, fica claro que, se esses elementos fossem trabalhados isolados uns dos outros, não haveria a

possibilidade de se constituir uma literatura afro-brasileira, ou seja, a existência deste suplemento literário necessita da harmonia de todos os elementos supracitados.

Sobre o elemento *ponto de vista* é importante destacar que a literatura afro-brasileira procura ter uma visão própria, diferente das ideias poluídas do branco acerca do negro e de sua cultura. Nas palavras de Duarte:

[...] compreendemos a adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, sobretudo do branco racista, como superação da cópia de modelos europeus e de toda a assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva da negritude configura-se enquanto discurso da diferença e atua como elo importante dessa cadeia discursiva que irá configurar a afro-descendência na literatura brasileira (2008, p. 18).

Na literatura canônica houve alguns autores que usaram da temática do sujeito negro, mas não valorizaram o negro como sujeito, ou caricaturavam e demonizavam o afrodescendente ou, quando abolicionistas, apenas denunciavam o sofrimento dos escravos, os castigos físicos impostos pelo senhor branco e as condições desumanas em que viviam. Duarte contribui para entender este aspecto tão importante, quando argumenta que essa literatura vai do “extremo oposto ao negrismo dos brancos” (DUARTE, 2008, p. 15).

Logo, a literatura afro-brasileira surge para reverter a situação de subjugação do branco contra o negro no discurso literário, pois antes as características do negro, em sua representação, seguiam estereótipos como, por exemplo, o cabelo, a pele, o passado escravo, a cultura primitiva, a religião perigosa, etc. Entretanto, por meio de obras escritas por negros e mulatos, houve a reversão desses valores negativos, em que a beleza e estética negra são valorizadas, seu passado expandido pré-escavidão, sua cultura e história ressignificadas, confrontando a ‘cultura’ e estética da hegemonia branca:

Tendo sua gênese na rebelião, na insurgência contra a situação vigente, a literatura negra configura-se como uma forma privilegiada de autoconhecimento e de reconstrução de uma imagem positiva do negro. Nesta medida, o conceito de literatura negra emerge da própria característica dos signos: a de estarem em um permanente

movimento de rotação, onde os signos que nos exilam podem vir a ser os mesmos que nos constituem na dimensão humana. O surgimento do que chamamos de literatura negra está, pois, relacionado com a compreensão desta rotatividade, isto é, com a compreensão de que um mesmo signo – NEGRO – pode remeter à ofensa e à humilhação, mas também pode ser assumido com orgulho (BERND, 1988, p. 95-96).

Dessa forma, a literatura afro-brasileira é o meio ao qual se estabelece e torna-se concreta a identidade negra tal como é, sem estar sob a tutela e outorga dos valores *brancocêntricos*. Assim, no mundo da escrita, o negro passa a ter necessidade de se autoproclamar como sujeito, recriando a si mesmo. Bernd nos ajuda a compreender melhor esse aspecto, pois ele acredita que:

Em síntese: a presença de uma articulação entre textos, determinada por um certo modo negro de ver e de sentir o mundo, e a utilização de uma linguagem marcada, tanto no nível do vocabulário quanto no dos símbolos, pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida legitimam uma escritura negra vocacionada a proceder a desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia. Logo, uma literatura cujos valores fundadores repousam sobre a ruptura com contratos de fala e de escritura ditados pelo mundo branco e sobre a busca de novas formas de expressão dentro do contexto literário brasileiro (BERND, 1988, p. 22).

Um dos caminhos encontrados pelos negros para afirmar uma identidade negra na literatura (prosa e poesia) afro-brasileira é por vias da palavra poética, onde encontram uma maneira de extravasar esse sentimento de luta e reconstrução da identidade do afrodescendente por meio de sua estética, cultura e religiosidade ancestral.

A partir disso, analisar-se-á a identidade e religiosidade de matriz africana valorizada e ressignificada, principalmente a partir de seu símbolo máximo: o tambor. Tal olhar far-se-á a partir da literatura afro-brasileira do poeta negro Oliveira Silveira.

O poeta gaúcho foi escolhido como objeto de estudo deste artigo, pois é um autor muito conhecido no espaço da literatura afro-brasileira, além de ter contribuído muito com a questão da identidade do povo negro, alguém que

conquistou seu próprio espaço na literatura por ser original. Em seu trabalho, ele relata que o negro teve participação muito importante para a história do Estado do Rio Grande do Sul. A voz do autor representa a junção das vozes dos negros, gritos dos antepassados que representam o passado, o presente e o futuro, pois em seus versos há a libertação do povo que almeja a liberdade, que defendem sua própria identidade e que necessitam proclamar-se como sujeito. A partir do olhar do autor, é dentro da poesia que isso acontece. Para uma melhor compreensão sobre como o poeta faz isso, é válido destacar Bernd que alerta:

Poema se torna o espaço da destruição de uma simbologia estereotipada onde, por exemplo a noite, o preto, o escuro, enfim, tudo o que se relaciona à cor negra, é associado ao mundo das trevas, do mal ou do pecado [...] Oliveira Silveira realiza essa transmutação (BERND, 1988, p. 89).

Oliveira Silveira aborda a religiosidade afro-brasileira, um dos melhores temas para entender a própria identidade afro-brasileira, pois a religião de matriz africana abarca conceitos como subjetificação do negro sujeito, identidade e valorização da cultura afro-brasileira, intercalando com isso questões étnico-raciais. A partir da religiosidade afro-brasileira, o negro procura resgatar sua cultura e é na religião que encontra apoio, pois, como afirma Silva (2005, p. 50), a religião afro-brasileira torna-se a arma de protesto do negro, além de que a religiosidade ser também uma forma de organização, que leva os negros à luta por liberdade, fazendo da magia um ato de convocação dos grupos negro e mestiço, os quais possuem em comum a condição de subordinação e a esperança na reversão desta condição<sup>1</sup>.

Para a análise deste trabalho, foi delimitada a escolha de poesia ao invés da prosa, pois alcança a alma do receptor mais facilmente. Ela é emotiva, dinâmica, além de ser um dos lugares em que o poeta expõe todo um pensamento, revolta, crítica, denúncia e busca a afirmação da sua identidade negra. Nas palavras de Silva, “o poeta, lapidador das palavras, aparece como aquele que é capaz de observar e transcrever o mundo, com criatividade, estilo e o que é mais importante, estética”

---

<sup>1</sup> Não queremos com isso defender a ideia que todo negro segue religiões de matriz-africana ou o inverso, mas apresentar o fato que tais religiões foram recriadas em solo brasileiro exclusivamente por negros africanos, agregando anos mais tarde outros grupos étnicos. As religiões afro-brasileiras são, por essência, de gênese negra.

(SILVA, 2010, p. 24). Então, o poeta necessita de sensibilidade e de muita criatividade para transcrever sua revolta e seu sentimento: “[...] em termos de realidade brasileira, o que existe é um discurso poético que revela um processo de transformação da consciência negra. Buscando assumir-se como sujeito da enunciação, o negro liberta-se da imagem quase sempre estereotipada” (BERND, 1988, p. 76).

Um aspecto principal que diferencia a literatura afro-brasileira de outras literaturas, segundo Silva (2010, p. 23), encontra-se na temática, que tem como preocupação a busca da história do negro dentro do contexto brasileiro. Além disso, Rodrigues (apud IANNI, 1988, p. 31) revela que a literatura afro-brasileira discute temas que se referem à sociedade, ao racismo e, muitas vezes, à religiosidade ancestral.

A cultura religiosa do negro e tudo que se relacione a ele sempre geraram racismo, preconceito e demonização. Desde a cor negra, que foi caracterizada com sentidos pejorativos, até a sua crença ancestral com os seus orixás, *nkisses* e *voduns* nos rituais do Candomblé por exemplo. Segundo Paradiso (2010, p. 5), a demonização do negro, bem como de sua religião ancestral, baseia-se antes de tudo na concepção étnica deste. Assim como toda a cultura do negro sofre preconceitos, não seria diferente com as religiões brasileiras de matriz africana<sup>2</sup>, que são vistas por parte da sociedade como práticas de rituais inaceitáveis e demoníacas. Todavia, mesmo vilipendiadas, as religiões de matriz africana como o Candomblé, Batuque, Tambor de Mina e a própria Umbanda não permitem preconceitos, nem de etnia, de sexo ou de status social, pois no culto religioso negro, as hierarquias do mundo são invertidas, valores ressignificados e títulos e diplomas invalidados. Nestas religiões, as questões hierárquicas são diferentes, pois são *reconstruídas*. Quanto à hierarquia dentro do mundo dos iniciados, o que prevalece é o tempo do iniciado ao terreiro, de cultuação aos deuses iorubás, gêges ou bantos, ou seja, uma criança que possui mais tempo na veneração a esses deuses do que um adulto dentro desse espaço

<sup>2</sup> Chamamos de religiões brasileiras de matriz africana, toda prática religiosa que teve origem em práticas tradicionais africanas, trazidas pelos negros diaspóricos, na condição de escravos. Tais crenças, apesar de uma matriz africana, absorveram ou adotaram costumes cristãos e indígenas, mas sempre sobressaindo ao imaginário da África negra. Como exemplos há o *Babaçuê* e *Encantaria*, no Maranhão e Pará; *Cabula*, *Xangô do Nordeste* e *Xambá*, do Pernambuco e Alagoas; *Tambor-de-Mina* e *Terecô*, no Maranhão; a *Pajelança* e *Jurema* no Norte do país; o *Omoloko*, no Sudeste; o *Batuque*, no Rio Grande do Sul (religião presente no imaginário poético de Oliveira Silveira); além do Candomblé e Umbanda praticados em todos os Estados do Brasil. Apesar da diversidade e heterogeneidade das crenças, as religiões afro-brasileiras têm no uso do “tambor, atabaques e batuques” seu elo central.

religioso, conseqüentemente, é superior a um idoso ou adulto, da mesma forma de um pobre frente a um rico, ou um homossexual frente a um heterossexual.

Dentro desses cultos religiosos, segundo Berkenbrock (1997, p. 103), os negros escravizados possuíam rituais, que aconteciam nas senzalas, no meio das matas e das clareiras nas florestas, utilizando-se do sincretismo a fim de cultuar sua história e divindades. Mesmo com tantos obstáculos e imposições da Igreja Católica, o negro conseguiu manter viva suas crenças trazidas da África e, por conseguinte, foram adaptadas com a inserção dos santos católicos; porquanto, o intuito era de que o branco cristão não proibisse suas danças e rituais religiosos. Paradiso (2010, p. 11) argumenta que as religiões de matriz africanas ensinam o rompimento com a hegemonia europeia (religião branca-cristã-patriarcal), aproximando o adepto da própria África, fortalecendo assim, sua memória cultural, religiosa e identitária:

Pelo ritual, recupera-se o sagrado, a encenação de um mito, e a dimensão de uma vida mitológica. É o que algumas manifestações na nossa sociedade buscam fazer, dentre as quais, o candomblé, quando, pelo ritmo dos atabaques e da dança em roda, evoca o transe e atualiza histórias míticas. O candomblé é exemplo concreto, na realidade brasileira, de como comunidades populares se organizam a partir da atualização de um tempo primordial, trazendo a vida mitológica e, conseqüentemente, cumprindo sua função ritual. À realização de uma sequência de acontecimentos a serem respeitados nas festas públicas, de gestos consagrados para cada membro do terreiro, conforme seu orixá e hierarquia, o instaurar de um tempo musical africano, a narração de histórias míticas e o rememorar desse contexto sugerem o ingresso num tempo-espaço próprio, peculiar, em que mito, rito e dança encontram-se, necessariamente, imbricados (LARA, 2008, p. 46).

O espaço propiciado pela religião africana, representada no Brasil pelo Candomblé, Batuque, Umbanda e outras práticas contribui muito para o resgate da identidade negra e é nos ritos religiosos dos afrodescendentes que as ideologias estereotipadas do mundo do branco são desconstruídas. Paradiso aborda essa visão quando aponta que a pele, outrora sempre observada como a principal causa da alteridade étnica, começa a revelar outros elementos para a ‘diferença’, como a cultura e religião. E continua, quando diz que:

Tanto a cultura quanto a religião de matriz negra/africana podem ser grandes aliadas a desmistificar o império ideológico branco. O maior representante da religião africana no Brasil, o Candomblé, tornar-se-á o bom exemplo de explanação sobre racismo, alteridade e resistência, já que é uma religião (re)criada nas senzalas, exclusivamente por negros escravos e baseada no conceito de ancestralidade e identidade racial (PARADISO, 2010, p. 3).

Um objeto fundamental nesses rituais religiosos é o atabaque, isto é, um tambor, um instrumento musical, cuja música produzida por ele faz com que a distância entre Brasil, onde estavam os negros, e a África, país de origem, não exista, podendo assim, reviver sua cultura e religião, como se eles não estivessem saído de lá. Por meio do ritmo e da música do atabaque/tambor/batuque, seus adeptos entram em um transe, que, para eles, significava uma comunhão entre os simples humanos em terras brasileiras e os deuses do continente negro. Brasil e África tornam-se um só espaço mítico. É importante pontuar que o atabaque é um símbolo essencial para as religiões de matriz africana, pois o som que este objeto produz contém o poder de invocar os deuses africanos, sejam eles orixás, *nkisses* ou *voduns*.

Para uma melhor compreensão do poder e significado do atabaque nos rituais afro-religiosos, um questionamento se faz necessário: de que forma essa imagem do tambor, do batuque e do atabaque, vista a partir da visão da religiosidade afro-brasileira, responde aos anseios de questões de identidade e resgate da cultura negra? Bernd (1988) responde:

Igualmente *tantãs*, *atabaques* e outros instrumentos musicais de origem africana tornam-se símbolos de chamamento à união, de convocação à luta por uma sociedade livre de preconceitos. Trazer à tona para fixar na memória coletiva os instrumentos usados pelos escravos tem também a função de prover o povo negro de referentes que o vinculem a uma ancestralidade da qual possam se orgulhar. Constitui-se, assim, paulatinamente, o manancial ao qual poderá se ancorar o sentimento de identidade (BERND, 1988, p. 90-91).

Portanto, a religiosidade de matriz africana com seu símbolo máximo, o 'tambor', leva o afrodescendente em busca de melhores condições de vida, pois pode reescrever a identidade negra com base nos conhecimentos passados de

geração a geração, contextualizados nos mitos, nas danças, nos transe hipnóticos e no culto aos deuses africanos. Assim, tal grupo entra em contato com as divindades em um momento de sublimação ao sagrado, isto é, abandonam o mundo externo para vivenciar suas raízes religiosas, na crença de que os seus deuses iorubás ou bantos estão presentes nesse ambiente, para fortalecê-los como sujeitos que lutam contra os preconceitos e valorizar sua história e cultura africana como parte da sua identidade negra.

Neste texto, será feita uma análise para a compreensão de como o negro busca recuperar toda a cultura guardada na memória e resgatar sua identidade negra, como uma maneira de transportar a África ao Brasil e diminuir o abismo identitário fruto da diáspora forçada. Para tanto, serão os poemas de Oliveira Silveira nosso *corpus* e neles nos debruçaremos a fim de observar tais questões. Foram escolhidos três poemas, inseridos no livro *Roteiro dos tantãs* de 1981: *Atabaques*, *Cavalo-de-santo* e *O tambor bebeu sangue*. A análise destes poemas é de suma importância para a problemática aqui levantada, pois é por meio do poema que o poeta negro se afirma como sujeito, resgata sua identidade e descreve os rituais religiosos que ajudam a preservar a identidade afro-brasileira.

## 2 VIDA E OBRA DE OLIVEIRA SILVEIRA

De acordo com o *Portal Afro* (2001), Oliveira Ferreira Silveira nasceu em 1941, na cidade de Rosário do Sul, no Estado do Rio Grande do Sul. Filho de Felisberto Martins Silveira e Anair Ferreira da Silveira, o poeta se criou na zona rural, na Serra do Caveira, um lugar muito conhecido por causa da Revolução de 1923.

Oliveira Silveira foi um estudante de Letras (Português e Francês), curso em que se formou, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), lutando sempre pelos ideais da consciência de seu grupo étnico, sendo responsável pela instituição do dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”.

Como escritor e poeta, deixou uma vasta obra literária: *Germinou* (1962), *Poemas Regionais* (1968), *Banzo*, *Saudade Negra* (1970), *Decima do Negro Peão* (1974), *Praça da Palavra* (1976), *Pelô Escuro* (1977), *Cinco Poemas em Cadernos Negros* (1980), *Poesia São Paulo* e *Roteiro dos Tantãs* (1981).

O poeta participou do AXÉ - *Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira*, publicado em 1982 pela Global Editora. Entre sua obra se encontram crônicas, reportagens, contos e artigos. Participou também de grupos como Razão Negra, Associação Negra de Cultura, Samba Arte Negra e foi integrante da Comissão Gaúcha de Folclore, Conselheiro da Secretaria Especial de Política de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República - SEPPIR/PR, integrando nesse órgão - com status de Ministério - o Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial, entre os anos de 2004 a 2006.

Dentre as contribuições da cultura negra, Oliveira Silveira inclui a religiosidade afro-brasileira como uma delas (CRUZ, 2008), elemento muito forte e presente em sua poesia. Conhecido por ser o poeta da consciência negra, devido à sua constante luta pelos direitos dos negros, suas conquistas se finalizaram em 1º de janeiro de 2009 com o seu falecimento, aos 68 anos, mas cujo legado continua vivo através de sua história e obra.

## 2.1 ATABAQUES, O TAMBOR BEBEU SANGUE E CAVALO-DE-SANTO

*Atabaques* é um poema em que não há uso de pontuação nem o uso de letras maiúsculas, com exceção dos nomes dos orixás “Ogum e Oxumaré”. A linguagem poética é dinâmica, mas ao mesmo tempo concreta, em que se pode ver através das palavras as imagens dos três atabaques usados nos terreiros de candomblé: o *rumpi*, *rum* e *le*<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo em que as palavras são usadas para desenhar os tambores, elas descrevem um ritual do candomblé.

---

<sup>3</sup> Por questões fônicas, o atabaque “Le” é nomeado como “Lé” no poema, a fim de rimar com o termo candomblé. Contudo, há as duas grafias, sendo a primeira mais comum.

### 2.1.1 Atabaques

	tilim de adjá	
	i a l o r i x á	
	negro no rum	
r u m p i	é por Ogum	
r u m		
	negro no lé	r u m p i
e l é	O x u m a r é	r u m
	bate rumpi	e l é
c a n		
	baixou aqui	c a n
d o m		
	um santo	d o m
b l é	a x é	b l é

O poema visto, a partir da questão de identidade negra, inspira a visualização e importância dos atabaques, como protagonistas, já que tais instrumentos são vitais para a convocação dos deuses orubas presentes no poema - os orixás. Além disso, o poema é a representação viva do ritual do candomblé cujo ritmo dos atabaques fazem com que seus iniciados deixem suas preocupações externas para viver o transe interno, confraternizando com o divino e com o sagrado, sendo esta a sua identidade enquanto sujeito, que resgata suas raízes e se aproxima de seu continente mítico, a África.

Dentro do nível fônico, é possível constatar que uma característica presente no poema é o *enjambement*<sup>4</sup>, portanto há uma continuação constante, na segunda imagem do atabaque (rum), por exemplo, no verso 3 e 5 “*negro no rum/ é por Ogum/ negro no lé*”.

A análise a partir do nível semântico traz como elemento importante dentro

<sup>4</sup> A palavra *Enjambement* significa encadeamento, ou seja, é quando o final de um verso tem continuidade sintática e semântica no verso seguinte.

do poema como um todo, alguns símbolos que, para o Candomblé, possuem total relevância, como os nomes dos tambores: “rumpi”, “rum” e “le”; o termo “candomblé” que representa a fé, os rituais religiosos, e a própria religião afro-brasileira; e o “adjá”, que é um sininho de chamamento aos orixás e *voduns* - instrumento que possui a mesma função ritualística do atabaque, a de invocar e “controlar” as divindades. Os termos aparecem com cunho pedagógico, pois conhecer a sua própria cultura, raízes e mitos é estar em contato com a própria identidade. Os últimos elementos, os tambores e o sininho *adjá* são poderosos, pois como os tambores de guerra, convocam os negros à luta e à imposição como sujeitos.

*Atabaques* é uma poesia concreta, cujas palavras formam o desenho de três atabaques, sendo um médio, um grande e um pequeno, nomeados nos cultos afro-brasileiros como: “Rumpi”, “Rum” e “Le”, tambores que emitem cada qual um som diferente.

A poesia de Oliveira Silveira leva traços substanciais concretistas. A poesia concreta surgiu em 1956 através da Exposição Nacional de Arte Concreta, que aconteceu na cidade de São Paulo. Este movimento literário da poesia vanguardista brasileira criou o concretismo, seus idealizadores foram Décio Pignatari (1927), Haroldo de Campos (1929) e Augusto de Campos (1931). A poesia concreta vem para combater a produção poética da época; eram os anos em que J.K. estava à frente da presidência do Brasil. Simplificando, os poetas do movimento concretista buscavam um experimentalismo poético e, para isso, eles deixaram para trás o uso do verso tradicional, criaram uma poesia objetiva, concreta, constituída por verbos e substantivos e não há a preocupação com a pontuação. O poema é apreciado visualmente.

Silveira cria desenhos metonímicos de atabaques, subvertendo a linearidade discursiva, uma característica da poesia concreta.

O primeiro tambor – médio – traz em si os nomes dos três atabaques já citados. Em seguida, traz a palavra “candomblé”, fazendo com que estas palavras entrem em sintonia dentro do poema, pois constroem a imagem de que estes tambores são fundamentais para o ritual religioso candomblecista.

O segundo atabaque – o grande – descreve o ritual religioso, tecendo a cena do momento do transe e da dança sagrada. Com o poema, percebe-se que o rito religioso é seguido também pelo som do *adjá* controlado pela sacerdotisa chamada de *ialorixá*, popularmente chamada de mãe de santo. Os iniciados no candomblé, especificados no poema como negros, aparecem nesse espaço iniciando

o “rum”<sup>5</sup>, a dança mágica que contagia e leva alguns iniciados a um transe hipnótico. Então, ‘desce’ o primeiro orixá, “Ogum”, que com sua energia contagia o negro que toca o atabaque “lé”, o terceiro atabaque. Com o desenvolver do ritual mais um orixá toma posse de um iniciado, “Oxumaré”, que, às vezes, é representado como uma serpente. O batuque do atabaque embala o ritual religioso. Enquanto alguém bate no atabaque médio invocam-se os deuses, que descem e espalham o “axé”, último termo do atabaque maior. O axé representa a energia vital e sagradas dessas crenças, sendo administrado pela ialorixá (mãe de santo), partícipe do rito.

Já no terceiro atabaque – o menor – chamado de *lé*, vemos as palavras “rumpi, rum e lé, candomblé”, ou seja, novamente o poema sugere que os atabaques são essenciais para o ritual. Visualizar a poesia e entender o quanto isto representa é necessário para compreender qual a intenção do poeta ao “brincar” com as palavras e as dispor dessa maneira. O que se percebe é que há fortemente uma tentativa de resgate identitário do negro, no todo do poema, pois ao resgatar os mitos, a cultura e a religiosidade, o poeta indica que quer ser como é e não apenas ser uma cópia de modelos brancos, que não lhe dizem respeito, com os quais não se identifica. O poeta ao escrever *Atabaques* resgata e recria a si mesmo e a seu povo.

### 2.1.2 O Tambor Bebeu Sangue

O tambor bebeu sangue  
como a nuvem bebeu sol  
pela boca-da-noite.

Na casa-de-nação de mãe Joana  
o tambor bebeu sangue  
de bicho quatro-pé.

O tambor bebeu sangue e inchou  
e tropejou sem rebentar,  
mas rebentou a terra, a noite e a carne  
para beber também o sangue  
dos meus dedos rasgados.

<sup>5</sup> Rum aqui não se refere ao atabaque de mesmo nome, mesmo sendo análogo a ele. Rum aqui é o ato de o orixá dançar publicamente no salão, acompanhado pelos ritmos dos tambores.

O poema *O tambor bebeu sangue* possui a estrutura de um poema de redondilha maior, ou seja, os versos são constituídos de sete sílabas poéticas, porém, há quatro versos com nove sílabas poéticas. O poema tem três estrofes, sendo duas com três versos e uma estrofe com cinco versos. Não há rimas, mas há musicalidade.

No segundo verso, há a *elisão* na contagem das sílabas poéticas, recurso também chamado de *sinalefa*, que é a junção de duas vogais no encontro de duas palavras. Esse efeito poético aparece na segunda sílaba poética do verso *Como a nuvem bebeu sol*. Já no sexto verso, na contagem das sílabas aparece a diérese, que é a repulsão da sílaba dentro da palavra, isso é visualizado em *de bicho qu/atro-pé*. Há crase no verso 7, pois é visualizada a junção de duas sílabas de duas palavras com vogais iguais, isto é visto *O tambor bebeu sangue e inchou*. No verso 9, crase e sinalefa aparecem nas sílabas 4, 6 e 8 em *Mas rebentou a terra, a noite e a carne*.

Dentro do nível fônico se percebe, através da análise, que existem três figuras de linguagem: aliteração, assonância e anáfora. O poema contém: a aliteração em “b” no primeiro verso: “O tambor bebeu sangue”; no quarto verso há assonância em “a”: “Na casa-de-nação de mãe Joana”; percebe-se que há assonância em “e” também no oitavo verso: “E trovejou sem rebentar”; e no verso nove há assonância em “a” e “e”: “Mas rebentou a terra, a noite e a carne”. Há presença de anáfora, pois as palavras tambor e bebeu se repetem nas três estrofes do poema, a palavra “tambor” aparece sempre no mesmo lugar dentro do verso, no caso, nos versos 1, 5 e no 7. Já o termo “bebeu” é visualizado sempre no meio do verso, aparecendo nos versos 1, 2, 5 e 7.

Com a análise do nível sintático é encontrada apenas uma figura de linguagem, sendo o paralelismo, presente nos versos 1, 5 e 7, com a repetição do verso “o tambor bebeu sangue”.

Através do nível semântico é constatado que, no primeiro verso, há personificação ou prosopopeia, pois tambor não é ser vivo para beber algo, entretanto, para as crenças afro-brasileiras existe tal possibilidade de objetos terem alma, já que são crenças animistas.

De acordo com Silva (2005, p. 46), para as religiões afro-brasileiras, os objetos são tratados como se tivessem vida, pois este grupo religioso acredita que os deuses habitam em animais e objetos, ainda mais quando sagrados. Além disso, Paradiso (2012)<sup>6</sup> relata que o atabaque em si é cultuado como divindade, recebendo

---

<sup>6</sup> Em aula ministrada no Curso de Especialização em Letras da FAFIJAN, no dia 9 de outubro de 2012, o professor Silvio Ruiz Paradiso destacou a importância dos atabaques nas religiões de matriz africanas. Notas de Aula da Disciplina Literatura Afro-brasileira - Paraná: FAFIJAN, 09 out. 2012.

o nome de *Àyàn (Àyon) Poolo* e, por conseguinte, sangue ritualístico, oferendas e libações como qualquer outro deus.

O verso *O tambor bebeu sangue*, na primeira estrofe, introduz o tema cujo poema irá tratar, ou seja, um ritual do candomblé temperado a sangue. Para o candomblé, o ritual de sacrifício animal é considerado sagrado e imprescindível.

O eu-lírico descreve como é feito o rito com o atabaque: “O tambor bebeu sangue e inchou/ e tropejou sem rebentar, /mas rebentou a terra, a noite e a carne/ para beber também o sangue/ dos meus dedos rasgados”. Nesta estrofe, é dito que, para que o objeto “tambor” fosse realmente sagrado e “abençoado”, foi necessário aspergir nele sangue animal a fim de que ‘inchasse’ e tivesse o som capaz de invocar os deuses africanos. O próprio termo “inchar” sinaliza uma analogia ao fato de engrandecer, de deixar de ser pequeno e ser grande, ou seja, de profano a sagrado, de ser objeto e passar a ser um deus.

Pode-se entender que o batuque do tambor ficou forte e o seu poder de magia fez com que o som produzido se tornasse muito alto, tão alto que estremeceira o lugar de culto, a noite e as pessoas. O eu-lírico conclui o poema, afirmando que o tambor bebe o seu sangue, ou seja, o eu-lírico, assim como outras pessoas, tocam o tambor, dando o seu sangue pelo ritual. Metaforicamente *dar o sangue* significa *lutar por aqui*, evocando assim, a resistência dessa religião frente à fé eurocêntrica. Os iniciados, ao fazer o resgate dos rituais, dos mitos, dos deuses e da cultura marginalizada, buscam a identidade por meio da religiosidade afro-brasileira.

### 2.1.3 Cavalo-de-Santo

Que o chocalho  
Baralhe  
meus olhos,  
adjá  
badale  
meus tímpanos,  
meu corpo rode rode,  
contas arroteiem,  
agê me agite a alma  
e esse batuque  
dos atabaques  
vá me deixando tatibitate.

Já o poema *Cavalo-de-santo*, constituído por seis primeiros versos com três sílabas, versos 7 ao 10 e verso 12 com seis sílabas poéticas, e versos 11 e 13 constituídos por cinco sílabas poéticas, tem uma estrutura livre e não apresenta rimas. Todavia, o poema é encadeado com um ritmo que lembra as danças dos rituais afro-brasileiros. Visualmente, a forma do poema, ou seja, o encadeamento das palavras dentro da poesia lembra a imagem de um xequerê (*sekere*), um instrumento musical de percussão, que consiste de uma cabaça seca cortada em uma das extremidades e envolta por uma rede de contas, muitas vezes acompanhada junto do som do atabaque. Isto justifica as alternâncias nas sílabas poéticas, pois o objetivo do poeta foi o de tecer com as palavras o símbolo tambor, instrumento vital para o culto aos deuses iorubas e bantos.

O termo “Cavalo-de-santo” é o nome que foi dado ao médium que incorpora o orixá, neste caso, o ‘santo’. O termo cavalo-de-santo se popularizou nos cultos afro-brasileiros do Sul do Brasil e, em especial, no Rio Grande do Sul, estado natal do poeta Oliveira Silveira. Este signo é referente ao imaginário gaúcho; porquanto, lembra a imagem do cavalo, do laçador gaúcho e do tropeiro. Sobre isso o antropólogo Ari Pedro Oro explica:

As religiões afro-gaúchas [...] são religiões de possessão, isto é, por ocasião das cerimônias, certos indivíduos, em estado de transe, são “possuídos” pelas entidades espirituais, as quais, segundo a terminologia nativa, “se ocupam” da pessoa, em cujo corpo podem cavalgar. Assim, o corpo do iniciado se torna o “cavalo de santo” (apud FICHTNER, 2010, p. 25).

A compreensão do título é significativa para entender a intenção do poeta, porque o filho de santo seria representado pelo ‘cavalo’ que invoca o orixá do mundo sagrado até o espaço de culto, isso segundo as palavras de Corrêa (2006).

Em termos literários, o elemento que se encontra no poema é a sinalefa, que aparece duas vezes no mesmo verso, que é o verso 9 “agê me agite a alma”.

No nível fônico, encontram-se as seguintes figuras de linguagem: assonância, *enjambement* e onomatopeia. No verso 1, há assonância em “o”, “que o chocalho”. Nos versos 1, 2 e 3 é encontrado o *enjambement*, pois há continuação da frase nesses três versos, os versos 4, 5 e 6 também são constituídos por esse elemento. Novamente há assonância em “a” e “e” no verso 9: “agê me agite a alma”; e, no verso 10, também se encontra a assonância em “e”: “e esse batuque”. O poema é finalizado

com uma onomatopeia no verso 13: “tatibitate”.

Dentro do nível semântico, logo no primeiro verso, é encontrado um símbolo, que, neste contexto, é muito significativo, trata-se do “chocalho”, um instrumento musical que, para o candomblé e demais religiões de matriz-africana, faz o papel de invocar as divindades durante a dança e o transe hipnótico. Além disso, resgata a imagem do xequerê, como visto anteriormente. No verso 4, também é visualizado um outro símbolo religioso e acústico, o “adjá”, a sinaleta sagrada.

*Cavalo-de-santo* descreve o momento em que o iniciado ao ritual do candomblé entra em transe, cuja dança o faz entrar em *êxtase* pela sintonia da música.

A construção do poema faz com que a união das palavras forme a musicalidade, com a intenção de imitar o som que é propiciado pelos atabaques, pelo chocalho e o *adjá*. Os sons desses instrumentos sagrados do candomblé são ecoados no ouvido do iniciado e, com isso, ele entra no compasso da dança religiosa, fazendo com que atinja a alma daquele que dança levado ao mundo dos deuses negros.

A dança sagrada requer um compromisso espiritual do candomblecista com os deuses iorubás. Lara (2008, p. 31) discursa a respeito:

A dança profana poderia ser pensada a partir do momento em que o indivíduo que dança estabelece uma relação de comunhão com o próximo, de sedução e / ou de comercialização, dentro da estabilidade e segurança dos limites sociais; e, sagrada, a partir da comunhão com uma força superior, um mistério, um impulso capaz de levar à vivência de tempos e espaços diferenciados que transcendem a própria condição humana no reviver uma situação mitológica.

Assim, a poesia torna-se a ferramenta para a busca e resgate da ancestralidade, por meio do reviver experiências dos ritos religiosos e dos elementos sagrados para a religiosidade afro-brasileira. O poema aqui visa atingir em *êxtase* o público afro-brasileiro em especial, principalmente os adeptos de tais religiões. Deve-se lembrar de que o “público alvo” é um dos elementos essenciais para constituição de uma literatura afrodescendente (DUARTE, 2008). Os elementos do poema *Cavalo-de-Santo* reconstroem, de forma musical, os mitos e crenças vindos da África, pátria mãe de todo negro e mestiço brasileiro. Nesse sentido, reviver histórias, mitos e ancestrais é uma forma de estar perto de África, e, portanto, resgatar uma identidade ancestral.

*Cavalo-de-Santo* é um convite ao transe, ou seja, uma porta ao mundo sagrado da ancestralidade. De acordo com Lara (2008, p. 44-45), as pessoas pretendem encontrar a pureza nos rituais, com este gesto conseguem esquecer-se de si próprias e do mundo profano para entrar no ambiente sagrado, onde farão uma ponte com o mundo divino. Por isso, os rituais são importantes para o candomblé e são estes mesmos rituais da dança e do transe que os poemas *Cavalo-de-Santo*, *Atabaques* e o *Tambor bebeu sangue* descrevem.

O convite a se retirar momentaneamente deste mundo e partir em transe para o outro, aponta uma realidade triste, a de que o negro foi vítima de preconceitos, exclusão e abandono, expulso da vida social e, além de tudo, responsabilizado pelo atraso cultural do Brasil (SILVA, 2005, p. 56). A literatura e o candomblé foram alternativas de escape, de fuga dessa realidade de exclusão, e de preconceitos encontrados pelo negro, além de ser ambientes de encontro e lazer, onde a solidariedade entre negros, mulatos e pobres conseguiu reconstruir as heranças culturais e o resgate da ancestralidade, para então ter-se a identidade negra.

A religiosidade teve o poder de devolver o conforto espiritual, a segurança, a esperança e transformar a vida de sujeitos. Sujeitos estes que venceram tantas barreiras, lutaram para se impor como sujeitos negros e que se querem negros. Isso graças à religião que serviu de base para transpor os obstáculos. As poesias analisadas de Oliveira Silveira tornam-se instrumentos capacitados para perpetuar a cultura e a religião afro-brasileira.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elemento encontrado nas poesias de Oliveira Silveira é a identidade negra, que traz um passado marcado por sofrimentos, lutas, heróis negros, resgate de crenças, mitos e divindades africanas. A literatura é a veia que alimenta o povo negro com base na cultura e na religião como o candomblé, elementos de revide e resistência contra os estereótipos do discurso *brancocêntrico*.

As poesias aqui analisadas são as vozes do povo negro, recolhidas pelo autor Oliveira Silveira e representantes do passado, do presente e do futuro do negro, como marcadores da identidade cultural deste povo. A imagem que os une é de um instrumento musical que traz em si uma imagem completa atemporal e ageográfica da cultura africana: o tambor. O tambor é um objeto importante nesta problemática,

porque é visualizado como um símbolo cultural e religioso, que contém o poder de invocar os orixás e *voduns*. O tambor, o atabaque e o batuque são instrumentos usados nos terreiros do candomblé e seu uso torna-se a convocação dos candomblecistas à união, ao resgate de toda cultura advinda da África e transportada ao Brasil. A mágica dos tambores traz os deuses negros ao espaço de culto, suscita ao povo negro e mestiço o chamamento à luta e à conquista da identidade, que durante tanto tempo foi deturpada.

É esta a intenção do poeta negro Oliveira Silveira, mostrar através da presença da imagem do tambor em sua poesia, que a identidade negra é o elemento mais sagrado do seu povo.

## REFERÊNCIAS

BERKENBROCK, V. J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BERND, Z. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CORRÊA, N. F. **O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense**. 2. ed. [s.l.]: Cultura & Arte, 2006.

CRUZ, R. R. Macumba na sala de aula: dilemas e desafios do ensino da cultura negra entre. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., 2008, Porto Seguro. **Reunião....** Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2008

DUARTE, E. A. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 31. p. 11-23, jan./jun. 2008.

FICHTNER, M. **Cavalo de santo: religiões afro-gaúchas**. Porto Alegre: [s.n.], 2010.

IANNI, O. Literatura e consciência. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 30-34, abr./jun. 1988.

LARA, L. M. **As danças no candomblé: corpo, rito e educação**. Maringá: Ed. da Eduem, 2008.

PARADISO, Silvio Ruiz. Carço de dendê (1997), de Beata de Yemanjá – A memória

e identidade negra através das divindades Iorubás. **Estação Literária**, Londrina, v. 8, p. 25-33, dez. 2011. Disponível em: <[www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8Aart04.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8Aart04.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2014.

PARADISO, Silvio Ruiz. Educação, literatura, diversidade étnico-cultural e religiões afro-brasileiras: o diálogo possível. **Interletras**, Dourados, v. 2, n. 13, 2010. Disponível em: <[www.unigran.br/revistas/interletras/ed\\_antteriores/n11/arquivos/artigos/13.pdf](http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_antteriores/n11/arquivos/artigos/13.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2014.

PARADISO, S. R. **Aula da disciplina Literatura Afro-brasileira**. Jandaia do Sul: FAFIJAN, 09 out. 2012. Curso de Especialização em Letras da FAFIJAN.

PORTAL AFRO. **O Poeta Oliveira Silveira**. Porto Alegre, 2001. Disponível em: <[www.portalafro.com.br/portoalegre/oliveira/oliveirasilveira.htm](http://www.portalafro.com.br/portoalegre/oliveira/oliveirasilveira.htm)>. Acesso em: 14 nov. 2014.

SILVA, S. Literatura afro-brasileira: uma identidade em questão. **Illuminart**, Sertãozinho, v. 1, n. 4, abr. 2010.

SILVA, V. G. da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. 2. ed. São Paulo. Selo Negro, 2005.

SILVEIRA, O. **Roteiro dos Tantãs**. Porto Alegre: Ed. do Autor, 1981.

*Recebido em: 17 de setembro de 2013*

*Aceito em: 17 de novembro de 2014*